



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ДЕСЯТЫЙ
ВСЕРОССИЙСКИЙ
КОНКУРС МОЛОДЫХ УЧЁНЫХ
В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ
И КУЛЬТУРЫ

2023

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Российский научно-исследовательский институт культурного
и природного наследия имени Д. С. Лихачёва
(Институт Наследия)

**ДЕСЯТЫЙ ВСЕРОССИЙСКИЙ
КОНКУРС МОЛОДЫХ УЧЁНЫХ
В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ
И КУЛЬТУРЫ**

Сборник работ лауреатов

Москва
2023

УДК 7
ББК 85
Д25

Рецензенты:

Окороков А. В., доктор исторических наук,
Ларионцев М. М., кандидат культурологии

Научный редактор
Ващенко Н. Ф.

Д25 **Десятый Всероссийский конкурс молодых учёных в области искусств и культуры** : сборник работ лауреатов [Электронное сетевое издание]. — М. : Институт Наследия, 2023. — 1302 с. : ил. — DOI 10.34685/h0861-7393-2819-r. — ISBN 978-5-86443-446-8.

Сборник включает работы лауреатов Десятого Всероссийского конкурса молодых учёных в области искусств и культуры — результаты исследований некоторых актуальных проблем гуманитарных наук.

Ответственность за аутентичность и точность цитат, имён, названий и иных сведений, а также за соблюдение законодательства об интеллектуальной собственности несут авторы публикуемых материалов.

УДК 7
ББК 85

Это и другие издания вы можете бесплатно скачать на сайте Института
Наследия – www.heritage-institute.ru, раздел «Издания»

ISBN 978-5-86443-446-8

© Коллектив авторов, 2023
© Российский научно-исследовательский институт
культурного и природного наследия
имени Д. С. Лихачёва, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

О конкурсе	6
Номинация «Библиотечно-информационная деятельность»	
<i>Багдасарян Р. Х.</i> Формирование цифровой культуры специалистов библиотечно-информационной сферы	7
<i>Рябова И. И.</i> Новостное информирование по открытой науке как стратегическое направление развития научной библиотеки	57
<i>Шатская А. А.</i> Феномен профессионального выгорания сотрудников системы ДПО библиотечной сферы	73
<i>Горюнова Д. С.</i> Коворкинг как современный формат обслуживания молодёжи в библиотеке	119
Номинация «Кино-, теле- и другие экранные искусства»	
<i>Зименков Н. А.</i> Проблематика смерти в творчестве А. Сокурова: онтологический аспект	166
<i>Зернова П. Ю.</i> Киносказки А. Роу и А. Птушко: поиски преемственности в отечественном сказочном кино XXI века	204
<i>Кунгуров Ю. М.</i> Проблема стиля и авторской интонации в звуковых довоенных фильмах Бориса Барнета	218
<i>Симиндейкин А. С.</i> Восточный след в творчестве С. М. Эйзенштейна	234
Номинация «Литературоведение»	
<i>Леднева Д. М.</i> Художественные особенности воплощения молодёжной проблематики в русской литературе начала XXI века: содержательное обновление жанровых форм	262
<i>Сатарова С. Н.</i> Творчество Н. С. Лескова и Книга Екклесиаста: диалог «литературы» и «словесности»	296
<i>Файерштейн В. А.</i> Мотив разрушающей стихии в период английского предромантизма на примере сборника «Извинения за ужасные истории» (1799)	337
Номинация «Архитектура и дизайн»	
<i>Кондратьева О. А.</i> Архитектура города Шуи XIX века: проблема сохранения исторического облика провинциальных городов России	368
<i>Щигорец Н. А.</i> Исследование влияния орнаментальных поверхностей и декоративного текстиля на формирование стиля общественного интерьера на примере современных арт-пространств	419
<i>Тютюнникова Д. А.</i> Особенности дизайна фирменного стиля культурно-зрелищных объединений	454

Номинация «Теория и история искусства и культуры»

<i>Лащинник А. Е.</i> Терские казачьи песни с историческими сюжетами в современной художественной практике.....	481
<i>Харитонов С. К.</i> Искусство книги и книжные выставки в России в конце XIX — начале XX века	516
<i>Алексеева Е. А. Г. К.</i> Градовский и газета «Русское обозрение»	568
<i>Ческидов Д. А.</i> «Множественное тело» в современной визуальной культуре: художественная практика и образовательное значение	606
<i>Пашкова И. В.</i> Культура Смоленска XVI — начала XVII веков как совокупность функциональных ролей.....	667

Номинация «Театральное, хореографическое и цирковое искусство»

<i>Арканникова А. В.</i> Миметический портрет актёра в роли. Франция.....	704
<i>Мелия Е. С.</i> Визуальная драматургия в оперной партитуре на примере спектакля Робера Лепаж «Соловей и другие небылицы»	769
<i>Архипова Д. А.</i> Принципы анализа спектакля в ленинградской театральной критике 1920–1930 годов	777
<i>Хащевский В. А.</i> Проблема типологического определения театра одного актёра.....	836

Номинация «Музыкальное искусство»

<i>Томских Д. А.</i> Особенности композиторского метода Ханса Абрахамсена на примере сочинений позднего периода творчества	855
<i>Арапова М. М.</i> Великое Учение как OPUS MAGNUM Корнелиуса Кардью	899
<i>Москвителева П. Ю.</i> «Игра вслепую»: Джон Стэнли и его искусство	944
<i>Немцова А. А.</i> Опера «Любовь к трём апельсинам»: к теме Прокофьев-либреттист	987
<i>Килина Е. И.</i> Опера Э. В. Корнгольда «Мёртвый город» в контексте австрийской культуры конца XIX — начала XX века.....	1023

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

<i>Серебряков П. П.</i> Музейная рецепция византийского наследия: история изучения и экспонирования коллекций	1065
<i>Сухарева А. А.</i> Формирование региональной идентичности средствами малого музея	1113
<i>Бекмансурова Л. И.</i> Трансформация колорита произведений итальянской живописи XV — начала XVI веков	1151

Номинация «Социально-культурная деятельность»

<i>Кандыба Я. В.</i> Видеоподкаст как креативное средство интеграции студенческой молодёжи.....	1181
<i>Лебедева В. Ю.</i> Stop-motion-анимация как образовательная практика в культурно-досуговой деятельности детей и подростков.....	1231
<i>Худякова А. А.</i> Музыкальный лонгрид как актуальный жанр арт-журналистики XXI века.....	1263

О КОНКУРСЕ

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

Конкурс молодых учёных — крупный проект, направленный на поддержку молодых исследователей в области культуры и искусств. В нём 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 учёных, 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, иллюстративные материалы предоставлены авторами.

Номинация
«Библиотечно-информационная деятельность»

Первая премия

**ФОРМИРОВАНИЕ ЦИФРОВОЙ
КУЛЬТУРЫ СПЕЦИАЛИСТОВ
БИБЛИОТЕЧНО-ИНФОРМАЦИОННОЙ СФЕРЫ**

БАГДАСАРЯН Рафаэль Хачикович
Краснодарский государственный институт культуры

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность. В последнее десятилетие цифровые технологии проникли во все сферы современной жизни. Глубокое влияние эти изменения оказали на социокультурные институты, в том числе и на библиотеки. Современные технологические решения кардинально перестраивают принципы организации библиотечного пространства, формы и методы информационно-библиотечной деятельности, системы наполнения библиотечных фондов.

В ответ на эту тенденцию библиотеки модернизируются и превращаются в городские неформальные пространства. Библиотеки перестают быть книжными домами с читальными залами, где можно спокойно посидеть. Библиотека нового типа — это конференц-залы, мультимедийное оборудование, мощные компьютеры с 3D-принтерами, литературные кафе и очки виртуальной реальности.

Цифровая среда стремительно развивается, модернизируется сфера образования: учебники активно переходят в электронные форматы, обучение становится более персонализированным. Формирование цифровой культуры является ключевым вопросом для специалистов библиотечно-информационной сферы в современном мире. В условиях быстрого развития информационных технологий и цифрового общества без этого навыка невозможно эффективно работать.

Цифровая культура — новое сложное понятие: сегодня цифровые тренды всё больше переплетаются с миром культуры и искусства, затрагивая различные аспекты конвергенции культур, медиа и информационных технологий, воздействуя на новые формы коммуникации. Новые возможности, создаваемые информационно-коммуникационные технологии — глобальная связь и развитие сетей — бросают вызов нашим традиционным способам понимания культуры, распространяя их и на цифровую культуру. Итак, культуру сегодня следует понимать как открытый и динамичный процесс, основанный на интерактивной коммуникации, и мы не можем говорить о ней как о замкнутой системе, так как она составляет «культурную мозаику» с другими подобными

или разными культурными системами. Информационно-коммуникационные технологии и особенно интернет придали этим взаимоотношениям новое измерение, изменив наше отношение к знаниям и обществу знаний, интенсифицируя поток культурных товаров и услуг и вызывая новое понимание культурного творчества.

Понятие «цифровая культура» трактуется как применение информационных технологий, их функционала в быту и в работе. Технологии, в свою очередь, несут средства и методы сбора информации, накопление, редактирование и передачу данных об объекте, его характеристике, процессе, и поэтому знание цифровой грамотности является широко востребованным во всех сферах деятельности. Цифровая культура включает в себя знания и умения, которые позволяют работать с различными форматами электронных документов, уметь анализировать и оценивать информацию, использующуюся в сети Интернет. Кроме того, это также понимание базовых принципов информационной безопасности и защиты персональных данных¹.

Формирование цифровой культуры специалистов библиотечно-информационной сферы является важным шагом для адаптации и развития библиотек в современном цифровом обществе. Эта культура играет решающую роль, позволяя профессионалам эффективно ориентироваться в цифровой среде, использовать её потенциал и удовлетворять растущие потребности своих пользователей.

Объект исследования — цифровая культура.

Предмет исследования — формирование цифровой культуры специалистов библиотечно-информационной сферы.

Цель исследования заключается в применении современных прикладных программ и онлайн-сервисов для формирования цифровой культуры в работе специалистов библиотечно-информационной сферы.

Задачи исследования:

1. Провести обзор и анализ современных цифровых технологий, программного обеспечения, используемого в библиотечной сфере деятельности.
2. Выявить наиболее востребованные онлайн-сервисы и веб-платформы для работы в современной библиотеке.
3. Изучить уровень цифровой грамотности специалистов библиотечно-информационной сферы.
4. Предложить авторский подход для поддержки и улучшения в целом цифровой среды в работе специалистов библиотечно-информационной сферы.

Методы исследования — анализ и синтез литературы по проблеме, терминологический анализ, сравнительный анализ, изучение документации, социологические (тестирование), педагогические (наблюдения, беседы).

Разработанность проблемы. При подготовке работы мы опирались на труды следующих исследователей, изучавших феномен «цифровая культура»: Гаврилова Л., Гагарина П. А., Галкин Д. В., Гнатышина Е. В., Косенок С. М., Коханова Л. А., Набок О. А., Розин В. М., Сабар Д. Л., Топольник Я., Шаповалова Г. М., Шарипбек Н. Е.

¹ Шарипбек Н. Е. История формирования цифровой культуры и ее воздействие на современную архитектуру // Вестник науки и образования. — 2021. — № 17–1 (120).

Научная новизна заключается в разработке методического перечня рекомендуемого программного обеспечения и онлайн-сервисов для формирования цифровой культуры специалистов библиотечно-информационной сферы.

В работе рассматриваются современные цифровые технологии, онлайн-сервисы, программное обеспечение и продукты, используемые для формирования цифровой культуры и грамотности сотрудников библиотек. Также предлагается методический перечень рекомендуемого программного обеспечения и онлайн-сервисов для формирования цифровой культуры специалистов библиотечно-информационной среды.

Глава 1 РОЛЬ ЦИФРОВОЙ КУЛЬТУРЫ ДЛЯ СПЕЦИАЛИСТОВ БИБЛИОТЕЧНО-ИНФОРМАЦИОННОЙ СФЕРЫ

1.1. Цифровая культура: понятие и сущность

Развитие информационных технологий предполагает необходимость формирования цифровой культуры каждого члена общества, так как новые технологии создают новые условия сохранения, производства, распространения и потребления культурного наследия.

Философом Ч. Гиром было введено понятие цифровой культуры, которое определяется как признак культуры информационного общества, включающий артефакты, символы и коммуникации, отличающие современный образ жизни от других культурных форм².

Российский философ и культуролог В. М. Розин рассматривает философию цифровой культуры на базе культурного детерминизма. По его мнению, технологический феномен виртуальной реальности представляет собой особый вид символической реальности — сконструированной и семиотической, возникающей при взаимодействии человека и компьютера, и приравнивается к таким виртуальностям, как реальность психотических пациентов, то есть глубоко интенсивные эстетические и интеллектуальные переживания, сопровождающиеся потерей чувства реальности. В. Розин рассуждает, что такая реальность, которая продуцируется формально, символически, будет считаться виртуальной реальностью³.

По нашему мнению, понятие цифровой культуры отражает совокупность ценностей, установок, норм и правил поведения, характеризующих преимущественное использование информационно-коммуникационных цифровых технологий для взаимодействия с обществом и решения задач в профессиональной деятельности.

Она требует от библиотекарей и профессионалов информационной сферы развития новых навыков и компетенций, связанных с использованием цифровых

² Галкин Д. В. Современные исследования цифровой культуры (вместо предисловия к переводу фрагмента книги Чарли Гира «Цифровая культура») // Гуманитарная информатика. — 2004. — № 1.

³ Розин В. М. Области употребления и природа виртуальных реальностей // Технологии виртуальной реальности. Состояние и тенденции развития : Прил. 3 к вестнику «Аномалия». — Москва : ИТАР-ТАСС — Ассоциация «Экология непознанного». — 1996. — С. 58.



Рис. 1. Функции цифровой культуры

технологий, умением работать с цифровыми ресурсами, обучать пользователей цифровой грамотности и использованию электронных сервисов.

Следовательно, основными функциями цифровой культуры являются:

- обеспечение доступа к электронным ресурсам и информации;
- организация работы с цифровыми коллекциями;
- создание и развитие электронных сервисов и услуг;
- проведение образовательной работы по цифровой грамотности.

Цифровая трансформация библиотек приносит значительные изменения в предоставлении библиотечно-информационных услуг, пересматривая способы взаимодействия с пользователями. Благодаря использованию интеллектуальных поисковых программ нахождение необходимой информации и её передача становятся значительно быстрее и эффективнее. Такие улучшения позволяют повысить качество предоставляемых услуг. Однако необходимо помнить, что библиотечно-информационное обслуживание включает в себя процессы, которые не могут быть полностью автоматизированы. Люди с их опытом, навыками интуитивного прогнозирования и алгоритмического манипулирования остаются незаменимыми для обеспечения качественного обслуживания пользователей. Эти качества способствуют успешности библиографического поиска. Поэтому использование цифровой среды в библиотеках должно быть ориентировано в первую очередь на профессиональные потребности, но при этом следует признать и ограничения в использовании цифровых систем, которые не только нецелесообразны, но и могут негативно сказаться на качестве обслуживания. Ведь переосмысление цифровых технологий не может игнорировать традиционную ценность, которую библиотеки могут предложить своим пользователям.

Так, в глобальном исследовании Microsoft и KRC Research «Цифровая культура как конкурентное преимущество» этому феномену даётся следующее определение: «Цифровая культура — это общий, фундаментальный, глубоко укоренившийся набор предположений, ценностей, убеждений и норм, которые определяют, как организации работают наиболее эффективно и описывают, как поощрять и поддерживать использование технологий». Данное определение фокусируется на осевых элементах феномена цифровой культуры и исключает инструментальные навыки и умения квалифицированного использования информационных технологий⁴.

Спорной представляется также точка зрения Л. Гавриловой и Я. Топольник, которые утверждают, что понятие «цифровая компетенция» может быть обобщено как понятия «цифровая грамотность» и «цифровая культура». Основываясь на всестороннем анализе различных национальных и международных проектов и инициатив, который сформулировал А. Феррари (A. Ferrari), необходимо использовать информационно-коммуникационные технологии и цифровые медиа для выполнения задач, решения проблем; общения; управления информацией; сотрудничества; создания и распространения содержания; и построения знания эффективно, результативно, соответственно, критически, творчески, самостоятельно, гибко, нравственно, рефлексивно для работы, отдыха, совместной деятельности, обучения, общения, удовлетворения потребительских потребностей и обеспечения возможностей реализации прав. В этом избыточном определении авторы пытаются охватить все аспекты использования цифровых технологий индивидами. Несмотря на попытку, недостаточное внимание уделяется развитию цифрового творчества как основы культурных практик для ориентации мировоззрения в целях развития гражданского цифрового общества и творческого решения проблемы гармонизации цифровых коммуникационных пространств. В связи с этим определение понятия «цифровая компетентность» не может восприниматься шире, чем понятие «цифровая культура»⁵.

Наиболее продуктивным методологическим подходом к структурированию содержания цифровой культуры является системный подход, позволяющий определить данный феномен как совокупность взаимодополняющих ключевых компонентов, наличие которых позволяет человеку наладить комфортное и продуктивное взаимодействие с социумом и получить конкурентное преимущество в цифровом обществе. В этом контексте удачную попытку системного изучения природы цифровой культуры предприняла специалист по цифровым технологиям К. Литвинова, создавшая четырёхфакторную модель цифровой культуры, которая выглядит следующим образом:

- рациональное потребление цифровой информации;
- цифровая грамотность;
- цифровые волонтёры;
- экологичное использование ИКТ-технологий и инструментов.

7 мая 2018 года Президент Российской Федерации В. В. Путин подписал указ «О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Фе-

⁴ Michel van der Bel. Digital culture: Your competitive advantage. — Digital culture. — 2017.

⁵ Гаврилова Л. Г. Цифровая культура, цифровая грамотность, цифровая компетентность как феномены современного образования // Информационные технологии и средства обучения. — 2017. — Т. 61. — № 5. — С. 1–3.

дерации на период до 2024 года», где указано, что одной из основных задач на этот промежуток времени является быстрое внедрение цифровых технологий в сферу экономики и социальной жизни. Для реализации данного указа были сформулированы 12 приоритетных национальных проектов (программ) в области демографии, здравоохранения, образования, жилья и городской среды, экологии, автомобильных дорог, производительности труда, науки, цифровой экономики, культуры, малого и среднего предпринимательства, международной кооперации и экспорта.

В национальном проекте «Цифровая экономика Российской Федерации» обозначена задача по подготовке высококвалифицированных специалистов для цифровой экономики. Также упоминается о стратегических задачах, которые очень важны для библиотечной сферы: переход к использованию цифровых производственных технологий (цифровая экономика), роботизированным системам, систем обработки больших объёмов данных. В этой связи нельзя не упомянуть о важности формирования цифровой культуры специалистов библиотечно-информационной сферы, чтобы идти в ногу со временем.

В соответствии с указом Президента был разработан национальный проект «Культура», куратором которого является заместитель Председателя Правительства Российской Федерации Татьяна Голикова, руководителем — министр культуры Российской Федерации Ольга Любимова. Реализация проекта началась с 1 января 2019 года, куда входят три взаимосвязанных федеральных проекта: «Культурная среда», «Творческие люди» и «Цифровая культура»⁶.

Первый проект «Культурная среда» направлен на создание различных культурно-образовательных комплексов и культурных центров, обновление учреждений культуры, модернизацию сельских культурно-досуговых организаций клубного типа, а также поддержку муниципальных библиотек и музеев в плане их развития и т. д.

Ожидается, что обновление муниципальных библиотек позволит увеличить число пользователей как минимум вдвое.

В документе можно увидеть, как планируется увеличивать количество переоснащённых муниципальных библиотек по модельному стандарту. Так, на 31.12.2024 г. в стране должны быть 1178 модельных библиотек.

Федеральный проект «Творческие люди» направлен на поощрение талантливых детей и молодёжи в области музыкального и театрального искусства, поддержку любительского общественного творчества и волонтерского движения, кроме этого, в проекте предусмотрена цель на качественную подготовку кадров для отрасли культуры, для этого создан 21 центр образования и повышения квалификации. Так, в рамках данного проекта в Российской государственной библиотеке реализуются программы повышения квалификации для руководителей и специалистов федеральных, региональных и муниципальных библиотек, архивов и музеев⁷.

⁶ Национальный проект «Культура» // Министерство культуры Российской Федерации : офиц. сайт. — URL: <https://culture.gov.ru/about/national-project/about-project/> (дата обращения: 24.03.2023).

⁷ Голубева Н. Л. Повышение квалификации библиотечных специалистов в рамках реализации федерального проекта «Творческие люди» // Библиотековедение. — 2020. — Т. 69. — № 3. — С. 325.

В проекте «Цифровая культура» предусматривается, что пользователи на портале «НЭБ. Книжные памятники» получают доступ к оцифрованным документам с высоким качеством электронных копий. Это даст возможность любому пользователю подробно рассмотреть каждый уникальный материал, представленный на портале, на своём экране компьютера. Планируется, что в фонд Национальной электронной библиотеки будет добавлено 48 тыс. книжных памятников. Всё это позволит сделать условия для участия любого человека в культурной жизни более доступными, используя цифровизацию культурных услуг и развитие информационного пространства.

Рассматривая цифровую культуру в библиотечно-информационной сфере, можно отметить, что она охватывает различные аспекты использования цифровых технологий и ресурсов в библиотеках и информационных центрах и представляет собой комплексное понятие, объединяющее такие аспекты, как цифровые коллекции, доступ к электронным ресурсам, информационно-коммуникационные технологии, электронные сервисы и услуги, цифровая грамотность и образование.

1.2. Понятие и компоненты цифровой грамотности

Формирование цифровой грамотности становится важным моментом в процессе цифровизации общества, однако, в настоящее время в отечественных исследованиях не существует единой концепции «цифровой грамотности».

Понятие «цифровая грамотность» появилось в связи с необходимостью адаптации и приспособления людей к новым коммуникационным и информационным технологиям во второй половине XX века. С развитием интернета и цифровых устройств стало возможно получение и передача огромного объёма информации, поэтому важно научиться эффективно фильтровать, анализировать и использовать эту информацию.

Впервые понятие «цифровая грамотность» появилось в мировом общественном мнении в 80–90-е годы прошлого века. Первое официальное упоминание об этом понятии принадлежит Полу Гилстеру и его книге «Цифровая грамотность», вышедшей в 1997 году. П. Гилстер определяет цифровую грамотность как «способность понимать информацию, представленную в различных форматах и широком спектре источников с помощью компьютеров, и умение ее использовать»⁸.

Понятие «цифровая грамотность» появилось в отечественных исследованиях сравнительно недавно и не имеет единого определения. Вопросы развития цифровой грамотности можно найти в трудах таких исследователей, как А. Г. Асмолов, Н. Д. Берман, Л. Г. Зверева, В. С. Петрова, Е. Г. Потупчик, Е. И. Рассказова, А. Л. Семенов, Г. У. Солдатова, А. Ю. Уваров, А. В. Шариков, Е. Е. Щербик и др.

Так, Г. У. Солдатова и Е. И. Рассказова ссылаются на ранние труды А. Г. Асмолова и А. Л. Семенова, где они рассматривают цифровую грамотность как естественное следствие включения ИКТ в процесс обучения, активно обсуждают переход от концепции цифровой грамотности к концепции цифровой компетентности в отечественной системе образования. Этот переход считается более подходящим в контексте компетентностного подхода к обучению, который

⁸ Gilster P. Digital Literacy. — N. Y. : Wiley Computer Publishing, 1997. — P. 276.

предполагает развитие не только навыков использования цифровых технологий, но и умение анализировать, критически мыслить, принимать решения и эффективно работать с информацией в цифровом окружении. Это позволяет лучше подготовить учащихся к современному информационному обществу и сделать их более конкурентоспособными на рынке труда⁹.

Другими словами, «цифровая грамотность — это не только совокупность общепользовательских и профессиональных знаний и навыков, представленных в различных моделях ИКТ-компетентности и знаниевой компетентности, но и отношение и личностный настрой на эффективную деятельность, основанные на чувстве ответственности».

Цифровая грамотность означает умение эффективно использовать и оценивать информацию, полученную через цифровые технологии, а также быть активным и безопасным участником современного цифрового общества.

Концепцию цифровой грамотности следует понимать в широком контексте «грамотности», которое включает не только традиционные навыки чтения, письма, счёта и устной речи, но и интерпретационные и творческие способности в различных формах текстов, в том числе цифровых. Современное понимание грамотности расширило его определение, добавив важные компетенции, необходимые для работы с информацией в цифровой среде. Вместе с тем цифровая грамотность также включает в себя умение анализировать, критически мыслить, принимать решения, эффективно работать с информацией в цифровом окружении. Это позволяет лучше подготовить учащихся к современному информационному обществу и сделать их более конкурентоспособными на рынке труда. Текст в его современном понимании будет включать в себя письменное слово, воспроизведённое на бумаге или в цифровом виде, а также плёнку и мультимедиа. Компетенции в отношении текстов любого рода обусловлены культурой, и, следовательно, быть грамотным означает иметь возможность придавать значение в определённых социальных условиях.

Цифровая грамотность стала неотъемлемой частью образования и различных профессий в современном мире. Она помогает людям успешно функционировать в цифровой среде, а также использовать технологии для совершенствования своих навыков и достижения профессиональных целей.

В библиотечно-информационной деятельности под цифровой грамотностью понимается умение и способность искать, организовывать, оценивать и передавать информацию при помощи цифровых технологий, ресурсов и инструментов. Для этого специалистам библиотек следует знать базовые принципы работы с компьютером, интернетом, электронными базами данных и другими электронными ресурсами, уметь пользоваться социальными сетями для общения с пользователями и продвижения библиотечных услуг и ресурсов, мультимедийными информационными ресурсами.

Так как библиотеки и информационные центры являются посредниками между информацией и пользователями, необходимо эффективно применять цифровые технологии, ведь это позволяет улучшить доступ к информации и предоставить более широкий спектр услуг.

⁹ Цифровая компетентность подростков и родителей. Результаты всероссийского исследования / Г. У. Солдатова, Т. А. Нестик, Е. И. Рассказова, Е. Ю. Зотова. — Москва : Фонд Развития Интернет, 2013. — С. 13–15.



Рис. 2. Ключевые элементы цифровой грамотности

В этой связи важным аспектом для формирования цифровой культуры библиотекарей является их способность научить пользователей пользоваться цифровыми технологиями и ресурсами, представленными в библиотеке, и помочь им развить свои навыки цифровой грамотности.

Несмотря на то что библиотечно-информационная сфера традиционно связана с использованием книг и других печатных источников, цифровые технологии стали невероятно важным компонентом данной отрасли. В настоящее время библиотечные специалисты должны быть грамотны в использовании цифровых инструментов, чтобы управлять коллекциями электронных ресурсов, помогать пользователям в поиске информации онлайн и развивать веб-сайты библиотеки¹⁰.

Ключевыми элементами цифровой грамотности являются цифровое потребление, цифровая компетентность и цифровая безопасность.

Цифровое потребление считается использованием интернет-услуг для профессиональной деятельности и повседневной жизни. В это понятие входят как стационарный, так и мобильный интернет, а также различные цифровые устройства, интернет-СМИ, новостные ленты, соцсети, сервис «Госуслуги» и облачные сервисы. Иными словами, это та цифровая информация, которая попадаете нам каждый день или которую мы потребляем из различных онлайн-источников.

Цифровые компетенции — это навыки, которые необходимы для качественного использования современных технологий. К таким навыкам относят поиск необходимой информации, использование цифровых устройств и возможностей социальных сетей, проведение финансовых операций, покупки через интернет, критическая оценка информации, разработка мультимедийного контента и синхронизация устройств¹¹.

¹⁰ Багдасарян Р. Х. Государственные и негосударственные программы по поддержке и развитию чтения // Культура и время перемен. — 2022. — № 2 (37).

¹¹ Доронина И. Н. Формирование цифровых компетенций библиотечных специалистов на основе принципа фундаментальности // Культура: теория и практика. — 2020. — № 2 (35).

Цифровая безопасность — это основы безопасности в интернете. Она включает в себя защиту персональных данных, использование надёжных паролей, доступ к легальному контенту, соблюдение культуры поведения в сети, защиту репутации, этику использования интернета и правила хранения и резервного копирования информации.

Повышение компьютерной грамотности способствует обучению: облегчается доступ к информации из цифровых источников по сравнению с традиционными бумажными учебными ресурсами.

Компонентами цифровой грамотности являются также персональные данные, которые учащиеся предоставляют и используют для участия в онлайн-обществах и подключения к различным сетям¹².

Так как цифровая грамотность означает умение использовать информационные и коммуникационные технологии эффективно и безопасно, можно назвать 6 компонентов цифровой грамотности:

— Техническая грамотность подразумевает понимание и использование основных функций компьютера, операционной системы, программного обеспечения, облачных технологий и устройств, электронных ресурсов, а также умение справляться с техническими проблемами. Например, чтобы эффективно использовать компьютеры и программное обеспечение, необходимо уметь оперировать основными функциями компьютера, такими как работа с файлами и папками, а также навыки работы с текстовыми редакторами и электронными таблицами. Библиотечному специалисту также необходимы знание основных принципов работы социальных сетей, электронной почтой и другими программами для взаимодействия с пользователями, также знание электронных ресурсов и баз данных, чтобы помочь пользователям найти нужную информацию. Кроме того, библиотекари должны быть в курсе современных тенденций и новых технологий в области поиска информации и организации данных.

Ещё одним важным аспектом технической грамотности является умение решать технические проблемы и оказывать помощь пользователям. Например, помочь пользователям настроить оборудование.

— Информационная грамотность включает в себя способность находить, оценивать, анализировать и отбирать необходимую информацию из различных источников. Библиотекари должны знать и уметь ориентироваться в различных источниках информации, как печатных, так и электронных (базы данных, интернет и другие электронные ресурсы).

Сюда же входят основы библиотечно-библиографической классификации и каталогизации для организации и облегчения доступа пользователей к информации. Для того чтобы оценивать достоверность и обоснованность информации, уметь интерпретировать и применять информацию в различных ситуациях, библиотечные работники должны обладать критическим мышлением и аналитическими навыками и уметь передавать информацию и обучать пользователей тому, как использовать информационные ресурсы.

Помимо этого, информационная грамотность также включает в себя понимание авторских прав и этических вопросов, связанных с доступом к инфор-

¹² Гендина Н. И. Цифровизация библиотечно-информационной деятельности и библиотечного образования: технократические и гуманитарные компоненты // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2020. — № 52. — С. 172.

мации и её использованием. При этом библиотекари обязаны знать и соблюдать законы и правила, регулирующие использование информации, в своей работе.

— Грамотность в области данных предполагает понимание и использование стандартов и норм, связанных с обработкой и хранением данных.

Библиотечным работникам следует знать:

- стандарты метаданных в области культурного наследия, такие как RUSMARC, UNIMARC, концептуальные модели IFLA, METS, MODS, BIBFRAME и другие, которые используются для структурирования информации в библиотеках¹³;
- уметь проводить качественную обработку и организацию данных, то есть классифицировать и индексировать материалы, чтобы они были легкодоступны для поиска и использования;
- уметь работать с электронными и цифровыми данными, что подразумевает эффективно управлять электронными ресурсами, проводить электронную каталогизацию и анализировать данные;
- понимать принципы и методы обработки и анализа данных для создания отчётов, статистики и другой аналитической информации;
- обеспечивать безопасность и конфиденциальность данных, соблюдать принципы информационной безопасности.

— Коммуникационная грамотность — это умение чётко передавать свои мысли, идеи и информацию, а также понимать и адекватно реагировать на сообщения других людей. Сюда же относится умение эффективно и этично коммуницировать с помощью цифровых технологий, например, взаимодействовать с другими людьми через электронную почту, социальные сети и другие формы онлайн-коммуникации.

Коммуникационная грамотность предполагает использование различных коммуникативных навыков, таких как умение устанавливать контакт с собеседником, выбирать подходящий тон и стиль общения, правильно интерпретировать невербальные сигналы и прочее. Коммуникационная грамотность является важным навыком как в личной жизни, так и в профессиональной деятельности.

— Критическая грамотность — это способность оценивать и анализировать информацию критически, которая предоставляется пользователю, с точки зрения надёжности, достоверности и качества, отличать факты от мнений, представлять аргументированные выводы и принимать информированные решения.

Она помогает библиотечным специалистам стать надёжными источниками информации для пользователей, анализировать и проверять информацию, идентифицировать неоднозначности и противоречия в источниках.

Кроме того, важно обучать пользователей такой грамотности, помогать им осознать важность оценки источников и критического мышления, чтобы они могли самостоятельно принимать грамотные решения.

¹³ Курнатов В. С. Цифровые инструменты и сервисы для библиотекаря: опыт разработки образовательной программы // Информатизация образования и методика электронного обучения: цифровые технологии в образовании : материалы VI Международной научной конференции : в трёх частях. Красноярск, 20–23 сентября 2022 года. Часть 2. — Красноярск : Красноярский государственный педагогический университет имени В. П. Астафьева, 2022. — С. 59.

— Грамотность в области информационной безопасности означает, что как сотрудники, так и пользователи библиотеки должны обладать достаточными знаниями и навыками для защиты информации и конфиденциальности данных, знать и соблюдать правила и меры безопасности при использовании цифровых технологий, таких как защита личной информации, проверка наличия антивирусного программного обеспечения и защита от киберпреступников.

Развитие всех этих компонентов цифровой грамотности позволяет людям успешно использовать цифровые технологии в различных сферах жизни, будь то работа, учёба, общение или развлечения.

Современные модели цифровой грамотности

1. Модель американского Консорциума новых медиа (New Media Consortium) представляет три модели цифровой грамотности:

- «Общая грамотность»: способность критически осмысливать и использовать цифровые технологии.
- «Творческая грамотность»: умение использовать основные цифровые инструменты для создания веб-контента.
- Включение цифровой грамотности в процесс обучения по всем учебным дисциплинам.



Рис. 3. Три модели цифровой грамотности

2. Британская Модель JISC (Объединённый комитет по информационным системам, некоммерческая компания Соединённого Королевства) предполагает следующие возможности человека с высоким уровнем цифровой грамотности:

- знать информационно-коммуникационные технологии (ИКТ) на уровне функциональных навыков;
- владеть медийной и информационной грамотностью (МИГ) и уметь работать с данными;
- развиваться в цифровом творчестве, уметь решать проблемы;
- сотрудничать, общаться и участвовать в цифровой среде;
- обучаться и развиваться в цифровой среде.
- иметь цифровую идентичность и уметь самореализовываться в цифровой среде.

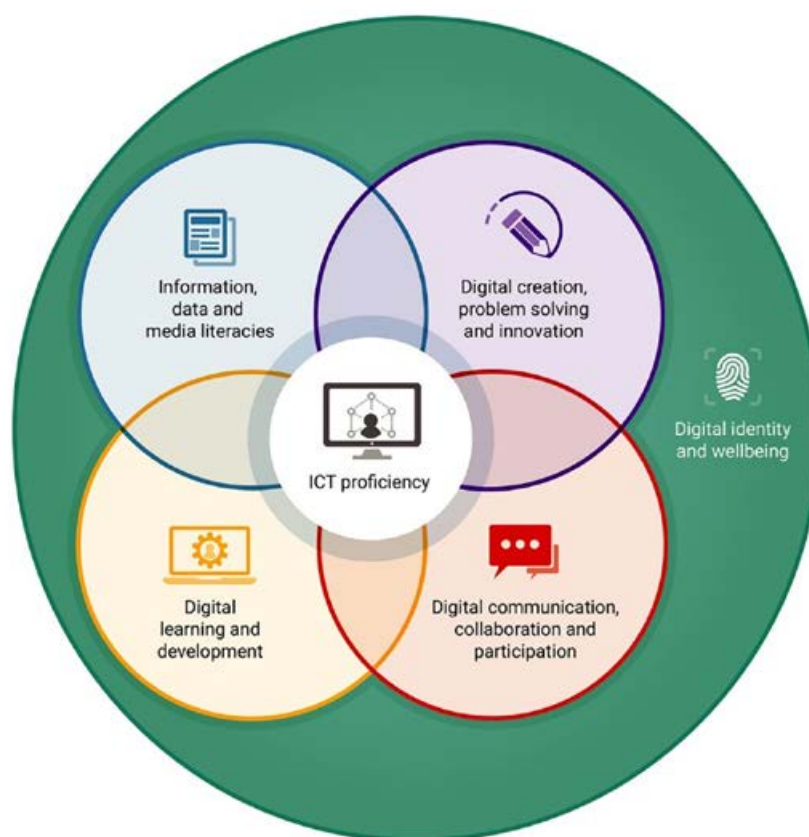


Рис. 4. Возможности цифровой грамотности

Цифровая грамотность диктует определённые правила и коммуникативные стратегии общения в цифровой среде. Американский философ и культуролог Генри Дженкинс в цифровой грамотности различает несколько типов.

Таблица 1

Типы цифровой грамотности

Компьютерная грамотность	Информационная грамотность	Коммуникационная грамотность
Взаимодействие с техникой при помощи которой человек выходит в интернет	Взаимодействие с установленным программным обеспечением, позволяющим работать с нужным контентом	Осознание того, что человек общается в интернет-сообществе

Таким образом, цифровая грамотность означает способность уверенно использовать цифровые технологии для работы, обучения, совершения покупок в интернете, получения медицинской информации, участия в общественной жизни и развлечений.

ЮНЕСКО рассматривает развитие цифровой грамотности как основу свободы самовыражения и свободы исследования и ставит своей целью развитие цифровой грамотности для всех. В этом контексте цифровые навыки трактуются как «сочетание поведения, опыта, знаний, рабочих навыков, черт характера, склонностей и критических концепций» и выражаются в том, что люди должны уметь анализировать политические характеристики цифровых технологий и «люди должны уметь распознавать мотивы участников цифрового пространства».

Американский основатель «восьми элементов цифровой грамотности» Д. Белшоу обращает внимание пользователей на социокультурный и политический контекст цифровой грамотности. Он прямо признаёт важность обучения цифровым навыкам для участия граждан в глобальном гражданстве и укрепления демократии во имя лучшей жизни и устойчивого будущего. Как считает Белшоу, нет единой политики цифрового поведения или цифровой грамотности. Данные нормы изменяются в соответствии с культурной ситуацией в стране, социальным контекстом и даже с учётом возраста пользователя.

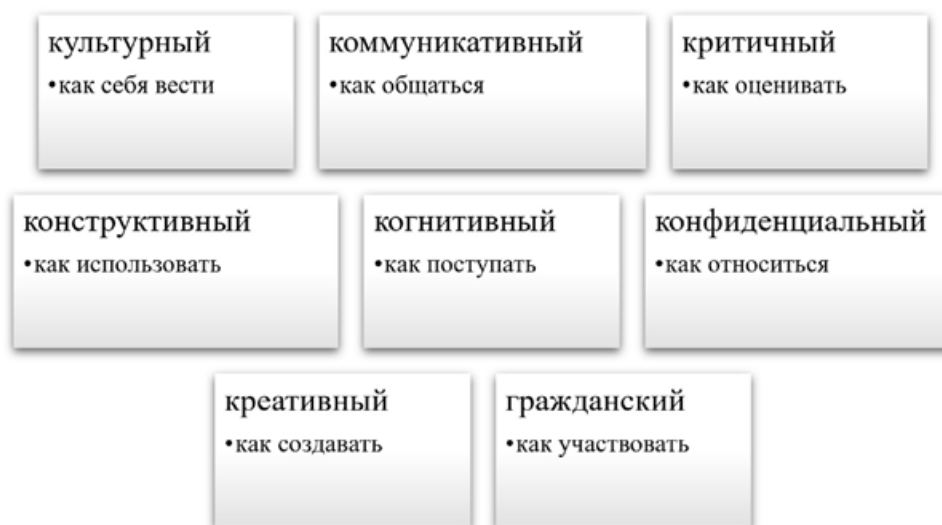


Рис. 5. Элементы цифровой грамотности

Такие технологии, как VR (виртуальная реальность) и AR (дополненная реальность), набирают популярность, создавая контент, который можно «прочитать» только с помощью медиаграмотности и цифровой грамотности. Более того, поскольку VR и AR объединяются в смешанную реальность (MR), мы должны быть готовы применить концепции грамотности к этим революционным медиа¹⁴.

Кроме того, искусственный интеллект (ИИ) ускорил своё развитие, и мы используем его достижения в повседневной жизни, почти не осознавая его уни-

¹⁴ Неццет М. Ю. Цифровизация процессов обслуживания в библиотеках — это уже реальность // Библиосфера. — 2019. — № 2. — С. 20.

кальности. Боты получили широкое распространение в сфере услуг; ИИ может создавать креативные рабочие места и услуги как основной сектор, в котором заняты люди. В этом случае цифровая грамотность, т. е. креативность, становится ещё более важной. Между тем в интернете, как правило, распространены так называемые «язык ненависти», жестокость и моббинг. Распространены такие злоупотребления, как троллинг и фишинг. Одним из способов решения этой проблемы является изучение правил поведения в интернете, известных как «сетевой этикет».

С развитием информационных технологий цифровая грамотность будет приобретать всё большее значение. В связи с новой экономикой знаний и политикой, изобилующей дезинформацией и манипуляциями, в обществе возрастёт потребность в творческом подходе.

Почему нам нужна цифровая грамотность?

В мире, где интернет вещей быстро становится основой жизни, в технологически развитом обществе, где около 90 % детей проводят время в социальных сетях, в мире, где ценности трансформируются в репрезентативные идеи, медиа- и цифровая компетентность являются важнейшими темами грамотности для образования, гражданского воспитания и участия.

Поэтому в эпоху всепроникающего и мощного Web 3.0 медиаграмотность необходима нам и как противоводействие, и как активатор сопротивления проекциям и манипуляциям.

Что такое цифровая грамотность? Цифровая грамотность — это не просто технические знания. Она включает в себя широкий спектр этических, социальных и интроспективных практик, связанных с работой, обучением, досугом и повседневной жизнью.



Рис. 6. Концепция цифровой грамотности MediaSmarts

3. В основе канадской модели MediaSmarts лежат три идеи: принятие инноваций в области ИКТ, акцент на конструктивных социальных действиях и развитие критического мышления и творческих способностей людей. Канада считает, что цифровая грамотность даёт пользователям возможность стать политическими организаторами и лидерами.

В отличие от бумажных СМИ, в цифровых медиа нет односторонней связи. В цифровой среде человек является не конечной точкой в цепи распространения, а узлом бесконечной сети. Вместо того чтобы создавать и публиковать что-то в одиночку, нормой становится сотрудничество и диалог.

Условия для участия гораздо ниже, чем в традиционных СМИ, что позволяет любому человеку публиковать материалы и находить свою аудиторию. Пользователи могут одновременно взаимодействовать с коллегами и звёздами.

Указом Президента Российской Федерации от 7 мая 2018 г. № 204 «О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года» была поставлена задача ускорить применение цифровых технологий в экономической и социальной сфере с целью создания прорыва в научно-техническом и социально-экономическом развитии Российской Федерации, создания условий и возможностей для самореализации и развития способностей личности¹⁵.

Правительство Российской Федерации совместно с органами государственной власти субъектов Российской Федерации реализует государственную программу «Цифровая экономика Российской Федерации», в частности, для создания к 2024 году устойчивой и безопасной информационно-коммуникационной инфраструктуры для высокоскоростной передачи, обработки и хранения больших объёмов данных, доступной всем организациям и населению, обеспечивая при этом необходимость трансформации приоритетных отраслей экономики и социальной сферы с помощью цифровых технологий. Основной упор делается на развитие информационной инфраструктуры, использование предприятиями современных цифровых решений и создание ИТ-систем. В то же время цифровые технологии создают новые возможности для взаимодействия с образованием, здравоохранением, бизнесом и государством и одновременно порождают новые риски, которые влияют на доверие и участие различных слоёв населения в цифровой культуре и пополняют список вызовов, стоящих перед современной экономикой и обществом.

В этой связи важно оценить, насколько граждане готовы решать задачи в цифровой и технологичной среде, связанные со своей профессиональной деятельностью, и насколько у них сформирована цифровая грамотность как набор навыков, позволяющих самостоятельно решать такие задачи. Помимо этого, без учёта уровня цифровой грамотности граждан планировать дальнейшее развитие услуг цифровой экономики представляется достаточно сложным.

Чтобы определить уровень цифровой грамотности библиотекарей, необходимо провести анализ их образованности и эффективности использования цифровых технологий в своей работе, применяя различные методы, например, опросы, интервью, тестирование знаний и умений, а также наблюдение за работой библиотекарей в режиме реального времени.

¹⁵ О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года: указ Президента Российской Федерации от 7 мая 2018 года № 204 // Официальный интернет-портал правовой информации. — URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/43027> (дата обращения: 1.10.2023).

Могут использоваться следующие критерии оценки.

Таблица 2

Критерии оценки цифровой грамотности

Техническая грамотность	Цифровая грамотность	Медиаграмотность
Оценка знаний и навыков работы библиотекарей с компьютерами, сетями, программным обеспечением и техническим оборудованием. В том числе оценка навыков программирования, работы с электронной почтой и поиска информации в интернете.	Оценка умения библиотекарей пользоваться цифровыми ресурсами, включая электронные каталоги, базы данных, электронные книги и журналы, цифровые архивы и коллекции. Оценивается умение искать и сортировать информацию, анализировать её достоверность и качество, использовать различные инструменты и технологии для создания, хранения и распространения информации.	Оценка знаний и навыков библиотекарей по работе с мультимедийными и интерактивными ресурсами, включая аудио- и видеоконтент, веб-сайты, социальные сети и блоги. В том числе оцениваются навыки создания и редактирования мультимедийных материалов, использования социальных сетей для продвижения и распространения информации, анализа и критической оценки мультимедийного контента.

Другой метод — проведение анализа веб-сайтов библиотек на предмет их цифровой грамотности. Например, сайты, которые обеспечивают пользователям простой и интуитивно понятный доступ к электронным ресурсам, имеют хорошую структуру и содержат информацию о мероприятиях, курсах обучения и других возможностях развития, связанных с цифровой грамотностью, могут указывать на высокий уровень цифровой грамотности специалистов этих библиотек.

Наконец, можно провести анализ использования социальных медиаплатформ в библиотеках. Библиотеки, которые активно используют такие платформы, чтобы взаимодействовать со своими пользователями, распространять информацию о новинках и мероприятиях, обучать их цифровым навыкам, могут также указывать на высокий уровень цифровой грамотности своих специалистов¹⁶.

Результаты такого анализа могут быть применены для определения областей, в которых требуется дополнительное обучение и развитие, а также для разработки программ повышения квалификации и обучения в области использования цифровых технологий в библиотечной деятельности.

Онлайн-тестирование «Оценка уровня цифровой культуры специалистов библиотечно-информационной сферы»

Нами был сформирован тест на определение уровня цифровой культуры для специалистов библиотечно-информационной сферы. Для этого использовался онлайн-инструмент для сбора данных, онлайн-тестирования и голосования Google-формы.

Целью данного теста было выявление среднестатистического уровня цифровой культуры среди специалистов библиотечно-информационной сферы.

Задачи исследования:

- проанализировать цифровую грамотность специалистов библиотечно-информационной сферы;

¹⁶ Арбатская О. А. Принципы формирования цифровой компетентности в подготовке кадров для сферы культуры и искусства // Вестник Восточно-Сибирского государственного института культуры. — 2022. — № 1 (21). — С. 134–135

- выявить слабые места цифровой культуры специалистов библиотечно-информационной сферы;
- разработать рекомендации для формирования цифровой культуры для специалистов библиотечно-информационной сферы.

Объект исследования: специалисты библиотечно-информационной сферы Краснодарского края.

Предмет исследования: цифровая культура специалистов библиотечно-информационной сферы.

Методом исследования было использовано тестирование.

Основными этапами проведения исследования были:

1. Выбор метода исследования. Здесь для решения поставленных задач был разработан тест с 12 вопросами (*Приложение 1*).
2. Проведение онлайн-тестирования. В результате проведённого тестирования было получено 40 ответов.
3. Ссылка на онлайн-тестирование была разослана через мессенджеры и электронную почту библиотекам Краснодарского края.
4. Обработка данных, анализ, составление выводов. Онлайн-инструмент Google-формы автоматически обобщает ответы на вопросы в диаграммы.
5. Написание отчёта.

По результатам тестирования дана объективная характеристика уровню цифровой культуры специалистов библиотечно-информационной сферы Краснодарского края.

Далее рассмотрим анализ результатов тестирования.



Рис. 7. Результаты теста

Как видно из статистики, большинство респондентов получили высокие баллы за тест.

Конечно, уровень цифровой культуры специалистов библиотечно-информационной сферы сильно варьируется в зависимости от конкретного специалиста. Однако хочется отметить, что с развитием информационных технологий и цифровой трансформации всё больше специалистов становятся осведомлёнными и владеют навыками работы с цифровыми средствами и инструментами.

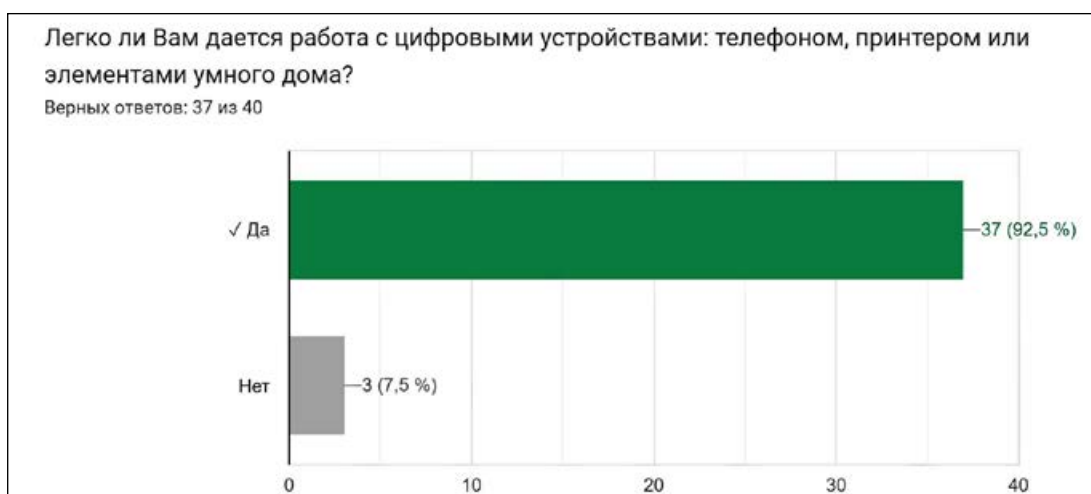


Рис. 8. Сводка по вопросу об использовании цифровых устройств

Те специалисты, которые обладают более высоким уровнем цифровой грамотности, имеют широкий набор навыков, включая умение использовать компьютерные программы, электронные ресурсы, поддерживать и обслуживать информационные системы. Они также разбираются в электронных библиотеках, электронных каталогах, базах данных и могут предложить наиболее эффективные способы поиска и организации информации.

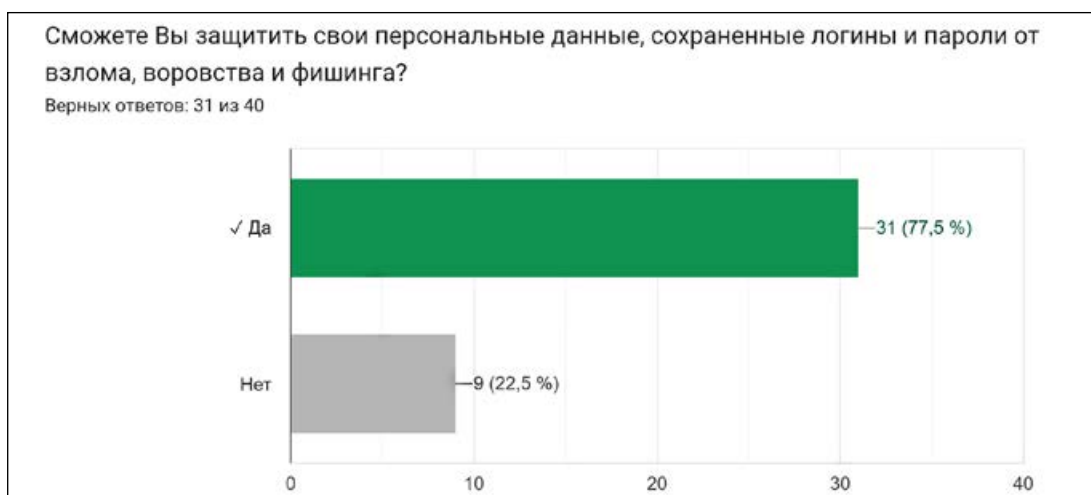


Рис. 9. Сводка по вопросу о защите данных в сети

Однако не все специалисты имеют равные навыки в области цифровой грамотности. Так, 22,5% опрошенных имеют ограниченные знания и навыки в работе с цифровыми технологиями и программами. Это может быть вызвано отсутствием соответствующих образовательных программ или недостаточной актуализацией знаний в быстро меняющейся цифровой среде.

В целом уровень цифровой культуры специалистов библиотечно-информационной сферы можно оценить как достаточно высокий, но требуется постоянное обновление и совершенствование навыков, чтобы быть на шаг впереди в сфере информационных технологий. Это также подчёркивает важность обучения и поддержки специалистов в развитии и совершенствовании их цифровой грамотности.

Так, например, аналитический центр НАФИ провёл исследование по использованию индекса цифровой грамотности, который измеряет уровень цифровой компетентности. Индекс используется для оценки уровня развития цифровой грамотности широкого сообщества (профессионального, социального или национального) и отражает степень цифровой грамотности не отдельного субъекта, а конкретной социальной группы.

Аналитический центр НАФИ опубликовал результаты ежегодной комплексной оценки текущего уровня сформированности цифровых компетенций у россиян и их готовности к жизни в условиях цифровизации. Анализ уровня цифровой грамотности россиян проводился в течение 5 лет с 2018 по 2022 годы с применением системы для тестирования уровня цифровой грамотности «Цифровой гражданин»¹⁷.

Индекс цифровой грамотности (ИЦГ) измеряется в процентных пунктах (п. п), его значение может варьироваться от 0 до 100.

ИЦГ в России является показателем уровня компетенции и умений населения в области использования информационно-коммуникационных технологий. Он отражает способность людей эффективно и безопасно работать с различными электронными устройствами, программным обеспечением, интернет-ресурсами и электронными сервисами¹⁸.

По данным исследования Российского индекса цифровой грамотности (2022 год), ИЦГ в России составляет 71. Этот показатель находится в пределах «средней» категории, что указывает на наличие определённых навыков, но требует дальнейшего развития и совершенствования.

По сравнению с предыдущими годами, можно отметить некоторое улучшение ИЦГ в России. В 2018 году ИЦГ составлял 52, а в 2020 году — 58. Это говорит о том, что люди в России приобретают больше навыков и знаний в области использования информационно-коммуникационных технологий, однако есть потребность в дальнейшем повышении уровня цифровой грамотности.

Улучшение ИЦГ в России является важным направлением развития страны, поскольку цифровые технологии становятся неотъемлемой частью повседневной жизни и работы людей. Власти, образовательные учреждения и другие организации осуществляют программы и мероприятия, направленные на повышение цифровой грамотности населения, что помогает улучшить показатели ИЦГ.

Таблица 3

Индекс цифровой грамотности НАФИ, в процентных пунктах

	2018	2019	2020	2021	2022
Индекс цифровой грамотности НАФИ	52	52	58	64	71

¹⁷ В России выросла доля людей с продвинутым уровнем цифровой грамотности // Аналитический центр НАФИ : официальный сайт. — URL: <https://clck.ru/36yCUz> (дата обращения: 08.04.2023).

¹⁸ Романова Ж. Л. Развитие цифровых компетенций специалистов библиотечно-информационной сферы в условиях цифровизации // Библиотечно-информационное образование сквозь призму профессионального стандарта «Специалист библиотечно-информационной деятельности» : Тезисы докладов XVIII Всероссийской с международным участием научно-методической конференции памяти В. А. Минкиной, Санкт-Петербург, 23–24 марта 2023 года. — Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский государственный институт культуры, 2023. — С. 31–32.

Две трети россиян (69 %) в настоящее время имеют базовый уровень цифровой грамотности. Менее трети (29 %) имеют продвинутый уровень. Россияне с начальным уровнем цифровой грамотности составляют 2 % от общей численности населения.

Двухлетняя динамика показывает, что доля населения, владеющего цифровой грамотностью на начальном уровне, сокращается, а на продвинутом и базовом уровнях увеличивается. Так, начиная с 2020 года, доля людей, уверенных в своих знаниях и компетенциях в цифровой среде, увеличивается на 2 % (с 27 % до 29 %), а в среднем по стране — на 3 % (с 66 % до 69 %). Доля россиян, плохо владеющих цифровыми технологиями, снизилась на 5 % (с 7 % до 2 %).

Таблица 4

Доля населения, обладающего разными уровнями цифровой грамотности, в процентных пунктах

	2020	2021	2022
Начальный уровень	7 %	3 %	2 %
Базовый уровень	66 %	70 %	69 %
Продвинутый уровень	27 %	27 %	29 %

Согласно исследованию, россияне показывают самые высокие результаты в умении работать с информацией и данными в интернете.

В области коммуникационной грамотности россияне лучше всего умеют общаться с помощью мобильных устройств.

Россияне также умеют устанавливать антивирусную защиту, но ещё не осознали важность защиты своих персональных данных.

Хуже всего у жителей России обстоят дела с умением устанавливать собственное программное обеспечение.

Уровень цифровой грамотности у мужчин выше, чем у женщин (72 против 69).

Уровень цифровой грамотности зависит от возраста. Наибольшее значение индекса наблюдается у людей в возрасте 25–54 лет (72 п. п.), наименьшее — у россиян старше 55 лет (68 п. п.).

Самые высокие показатели цифровой грамотности наблюдаются среди работающих и студентов (68 п. п. и 71 п. п. соответственно). Хуже всего в цифровой среде чувствуют себя неработающие пенсионеры, уровень цифровой грамотности которых составляет 65 п. п.

Цифровая грамотность россиян во многом зависит от типа района, в котором они проживают. Так, жители небольших городов и сёл имеют уровень цифровой грамотности 70 %, а жители городов-миллионников, в том числе Краснодар, в среднем 72 %¹⁹.

В то время как во многих сферах жизни во всём мире продолжается активная цифровизация, цифровая грамотность также идёт своим чередом. Повышению цифровой грамотности способствует и то, что молодое поколение называет «цифровым наставничеством». 89 % молодых россиян учат своих родителей, бабушек и дедушек настраивать и использовать устройства, компьютеры и интернет. Благодаря такой помощи пожилые россияне всё лучше разбираются в цифро-

¹⁹ В России выросла доля людей с продвинутым уровнем цифровой грамотности // Аналитический центр НАФИ : официальный сайт. — URL: <https://clck.ru/36yCUz> (дата обращения: 08.04.2023).

вых инструментах и цифровых технологиях. В результате растёт число пожилых пользователей и снижается доля тех, кто имеет низкую компетентность в этой области. Что касается молодёжи, то её знания и навыки совершенствуются, что связано с ростом популярности ИТ-профессий. Одной из проблем сегодняшнего дня является хрупкость цифровой безопасности. Зачастую это связано не с нежеланием россиян заботиться и беспокоиться о своей безопасности, а с отсутствием достоверной и проверенной информации о том, как эффективно защитить себя от цифровых угроз. Поэтому необходимо расширять образовательные программы по цифровой финансовой безопасности²⁰.

Можно отметить, что в России наблюдается растущий интерес к цифровой грамотности специалистов библиотечно-информационной сферы. В последние годы заметно увеличение числа образовательных программ, курсов и мероприятий, посвящённых цифровым навыкам и инструментам для библиотекарей и информационных специалистов.

Одной из основных тенденций в развитии цифровой грамотности специалистов библиотечно-информационной сферы является увеличение количества онлайн-обучения. Всё больше курсов и программ предлагаются в виде онлайн-курсов или вебинаров, что позволяет библиотекарям и информационным специалистам из разных регионов страны получать доступ к обучению без необходимости путешествия.

Также стоит отметить развитие сетевых сообществ и платформ для обмена знаниями и опытом. В мире библиотекарей и информационных специалистов существуют различные онлайн-сообщества и форумы, где специалисты могут задавать вопросы, делиться опытом и обсуждать актуальные темы в области цифровой грамотности²¹.

На государственном уровне также проводятся мероприятия и программы, направленные на повышение цифровой грамотности специалистов библиотечно-информационной сферы. Например, Министерство культуры Российской Федерации поддерживает проекты, направленные на развитие цифровых навыков библиотечных работников и создание цифровых образовательных ресурсов.

Важный аспект развития цифровой грамотности специалистов библиотечно-информационной сферы — это не только овладение техническими навыками, но и развитие способностей критического мышления, информационной безопасности и этического поведения в цифровом пространстве. Специалисты должны быть готовы к работе с различными форматами информации, уметь фильтровать и оценивать её качество, а также быть в курсе последних технологических и информационных тенденций.

Таким образом, цифровая грамотность является обязательным компонентом профессиональной подготовки специалистов библиотечно-информационной сферы, и их навыки в этой области будут служить основой для эффективной работы в современных условиях.

²⁰ Скипор И. Л. Формирование готовности библиотечно-информационных кадров к решению задач цифровизации общества // МНКО. — 2020. — № 1 (80).

²¹ Курнатов В. С. Цифровые инструменты и сервисы для библиотекаря: опыт разработки образовательной программы // Информатизация образования и методика электронного обучения: цифровые технологии в образовании : материалы VI Международной научной конференции: в трёх частях. Красноярск, 20–23 сентября 2022 года. Часть 2. — Красноярск : Красноярский государственный педагогический университет имени В. П. Астафьева, 2022. — С. 58.

1.3. Цифровая среда как инструмент для профессионального развития

Цифровая среда описывает совокупность информационных технологий и ресурсов, доступных в цифровой форме, которые используются человеком для общения, работы, развлечения и других целей в онлайн-пространстве. Она включает в себя интернет, социальные сети, электронную почту, веб-сайты, приложения, цифровые устройства (компьютеры, смартфоны, планшеты и т. п.) и т. д. Цифровая среда позволяет людям обмениваться информацией, получать доступ к знаниям и ресурсам, участвовать в онлайн-сообществах и взаимодействовать с миром в цифровой форме.

Комиссия по широкополосной связи в интересах устойчивого развития в своем отчёте «Цифровые навыки для жизни и работы» приводит следующие группы цифровых навыков и компетенций.

Базовые функциональные навыки включают работу с устройствами, умение подключаться к интернету, создавать аккаунты и находить нужную информацию и ресурсы в сети. Также важны навыки печати и использование сенсорных экранов.



Рис. 10. Базовые функциональные цифровые навыки

Стандартные цифровые навыки означают осознанное участие в цифровом обществе, эффективное использование онлайн-приложений и услуг, умение оценивать информацию, хранить и организовывать полученные данные, а также защищать свои устройства и информацию в сети от вредоносных программ и интернет-атак. Также важно понимать авторское право и соблюдать законодательство своей страны.



Рис. 11. Стандартные цифровые навыки

Продвинутые навыки включают умение программировать, разрабатывать приложения, администрировать сети и анализировать данные и многое другое.



Рис. 12. Продвинутые цифровые навыки

В эпоху цифровизации важно также развивать социальные навыки XXI века, такие как работа в команде, сетевое взаимодействие, критическое мышление, творческий подход, креативность и предприимчивость.

Это лишь некоторые из множества цифровых навыков и компетенций, которые можно разделить на группы в зависимости от их характеристик и целей использования.

Цифровая среда предоставляет библиотекарям множество возможностей для профессионального развития. Она даёт доступ к огромному объёму информации и ресурсов, что позволяет следить за последними тенденциями, новинками и исследованиями в библиотечно-информационной деятельности.

Библиотекари могут использовать цифровые ресурсы и базы данных для проведения исследований, поиска информации, разработки учебных материалов и т. д. Некоторые из них могут быть платными, но многие организации предоставляют бесплатный доступ к своим базам данных для библиотек и их сотрудников.

Сетевые сообщества и форумы, онлайн-конференции и т. д. также являются важными для повышения квалификации библиотечного специалиста. Они предоставляют возможность общения и обмена опытом с другими профессионалами из разных уголков мира. Библиотекари могут задавать вопросы, делиться своими знаниями и учиться от других²².

Наконец, социальные сети — они позволяют участвовать в дискуссиях по актуальным темам, следить за новостями в библиотечном сообществе, находить коллег и экспертов в своей области работы.

Для того чтобы соответствовать быстро меняющейся реальности фондов библиотек, должны меняться и технологии комплектования в цифровой среде.

В библиотеках следует применять все имеющиеся возможности цифровой среды, включая книжные интернет-блоги, буктрейлеры, контент крупнейших издательств, социальные сети, общедоступные разделы коммерческих материалов, различные рейтинги, чтобы поддерживать сбор информации для комплектования и повышать эффективность использования библиотечных фондов²³.

Все эти инструменты цифровой среды помогают библиотекарям расширить свои знания, навыки и связи с коллегами и не только помогают библиотекарям стать более компетентными и эффективными в своей работе, но и открывают новые возможности и перспективы для своего профессионального роста.

Глава 2

ХАРАКТЕРИСТИКА СОВРЕМЕННЫХ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ И ПРОГРАММНОГО ОБЕСПЕЧЕНИЯ, ИСПОЛЬЗУЕМОГО В БИБЛИОТЕЧНОЙ СФЕРЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

2.1. Программное обеспечение в современной библиотеке

Программное обеспечение в библиотечно-информационной сфере представляет собой специализированные программы, которые используются для автоматизации и управления различными процессами в библиотеках и ин-

²² Лукьянчикова Е. А. Социальные сети в помощь библиотеке // Молодёжь третьего тысячелетия : сборник научных статей XLII региональной студенческой научно-практической конференции. Омск, 02–27 апреля 2018 года / Омский государственный университет имени Ф. М. Достоевского. — Омск : Омский государственный университет имени Ф. М. Достоевского, 2018. — С. 1505

²³ Багдасарян Р. Х. Инновационные формы работы библиотек как способ привлечения читателей // Фундаментальные и прикладные научные исследования: актуальные вопросы, достижения и инновации : сборник статей LVI Международной научно-практической конференции. — Пенза, 2022. — С. 300.

формационных центрах. Оно включает в себя такие компоненты, как автоматизированные библиотечно-информационные системы (АБИС), системы электронного каталога, системы управления электронным документооборотом (ДЕЛО, 1С: Документооборот, Этлас и др.), системы управления цифровыми ресурсами и другие специализированные приложения.

Программное обеспечение в библиотечной сфере позволяет библиотекам эффективно управлять своими коллекциями, проводить поиск и заказ книг, управлять публикациями, генерировать отчёты, вести учёт и каталогизацию материалов, а также предоставлять доступ к электронным ресурсам и информации в онлайн-режиме²⁴.

Оно помогает сократить время и усилия, улучшить процессы работы, управление ресурсами, облегчить доступ к информации для пользователей и оптимизировать обслуживание в библиотеках и информационных центрах.

Среди основных программных обеспечений, используемых в библиотечной сфере, можно выделить:

1. Автоматизированные библиотечно-информационные системы.
2. Электронный документооборот.
3. Программы для работы с электронными книгами и периодическими изданиями.
4. Электронные библиотеки.
5. Системы управления базами данных (СУБД).
6. Электронная почта и социальные сети.
7. Электронные каталоги.
8. Системы обнаружения плагиата.
9. Цифровые архивы.
10. Виртуальные образовательные программы.
11. Виртуальные библиотеки.
12. Мобильные приложения.
13. Дополненная реальность и виртуальная реальность.

На первом месте среди прикладного программного обеспечения для библиотек считается автоматизированная библиотечная система (АБИС), которая предназначена для управления ресурсами и организации доступа к ним пользователей библиотеки. АБИС возникла как естественное расширение функций и задач электронного библиотечного каталога.

В настоящее время функционирует несколько российских АБИС, в том числе MAPK-SQL, MAPKCloud, ИРБИС, «Руслан-Нео», ALIS WEB, «МегаПро», АБИС «Президентская библиотека», Abotheque UNICODE, BellLib, АБИС НББ и французская Liber.

Уже сегодня на государственном уровне принимаются меры для того, чтобы все библиотечные прикладные программные обеспечения, программно-аппаратные комплексы, информационные ресурсы и информационные системы были на единой платформе. Это будет способствовать повышению возможностей библиотек по созданию корпоративных (интегрированных) информационных ресурсов и сервисов, открытости и обеспечению доступа для пользователей всей национальной библиотечной сети к информационным системам, а также активно

²⁴ Багдасарян Р. Х. Информационная безопасность в сфере библиотечной деятельности // Культура и время перемен. — 2021. — № 4 (35).

применять международные стандарты, открытые форматы, протоколы и схемы обработки информации, широко использовать единые межбиблиотечные методические решения и новые качественные возможности по надёжности и количеству хранения данных. И, прежде всего, использование облачных технологий для автоматизации библиотечно-информационной деятельности²⁵.

В настоящее время классификация АБИС является многогранным и нерешённым вопросом.

В зависимости от типа системы управления базами данных (СУБД) АБИС, которые продаются на российском рынке, их можно разделить на реляционные, использующие язык SQL, и иерархические, работающие по модели представления данных CDS/ISIS (ЮНЕСКО).

К АБИС на базе реляционных СУБД относятся «Руслан», MARKCloud, «МегаПро» и Abotheque UNICODE.

Отметим, что АБИС «МегаПро» относится к двум категориям: реляционным и основанным на иерархических графах, использующих в качестве иерархической структуры HTML и XML-ISIS²⁶.

ИРБИС относится к трём категориям: документо-ориентированные, объектно-ориентированные и основанные на графах.

Другой возможной классификацией АБИС является категория, основанная на универсальности и специализации АБИС.

По этому признаку российский рынок программного обеспечения для автоматизации библиотек можно условно разделить на две группы: системы автоматизации библиотек, выполняющие универсальные библиотечные функции, и программное обеспечение для автоматизации специализированных библиотек, прежде всего, учебных заведений.

К первому классу АБИС можно отнести класс программных продуктов для универсальной автоматизации библиотечной деятельности: ИРБИС, «Руслан», MARKCloud, «МегаПро», Abotheque UNICODE и др.

К специализированным АБИС относится «МегаПро».

К универсальным АБИС первого класса относится система ИРБИС 64/32 под MS WINDOWS, разработанная корпорацией ИРБИС (Россия).

Система ИРБИС состоит из двух обязательных модулей: Модуль рабочего места администратора и Модуль рабочего места каталогизатора. Имеются также опциональные модули.

АБИС «Руслан» — продукт компании Open Library Systems Ltd., модуль АБИС предлагается в конфигурациях, учитывающих требования заказчика. Типовые решения включают ведение электронного каталога с использованием технологии каталогизации и обслуживания читателей (базовая конфигурация) и отображение электронного каталога в интернет-пространстве по протоколу HTTP и Z39.50 («Руслан» — OPAC). АБИС «Руслан» реализована на базе реляционной СУБД Oracle 9.2 i, что гарантирует высокую производительность и в то же время увеличивает стоимость системы²⁷.

²⁵ Багдасарян Р. Х. Информатизация как область развития учреждений культуры // Культура и время перемен. — 2022. — № 2 (37).

²⁶ Кузьмина Э. В. Рынок программного обеспечения для автоматизации библиотек // Сфера услуг: инновации и качество. — 2018. — № 36. — С. 30.

²⁷ Там же. С. 33.

Второй класс АБИС, учитывающий специфику деятельности образовательных учреждений, характеризуется наличием универсального модуля автоматизации библиотек и дополнительных специальных модулей, связанных с информатизацией деятельности образовательных учреждений.

АБИС MARK-SQL представляет собой многофункциональный продукт, предназначенный для автоматизации создания каталога и ведения электронного каталога. Отличительной особенностью данной АБИС является её направленность на создание виртуальных образовательных ресурсов для использования в учебном процессе.

АБИС нового поколения MARKCloud разработана ООО «ИНФОРМСИСТЕМА» на базе традиционной АБИС MARK-SQL. MARKCloud имеет следующие особенности: многоплатформенная реализация и тонкий веб-клиент с использованием стандартных веб-браузеров, возможность работы с системой с мобильных устройств, использование Unicode, многоязыковая поддержка создаваемых информационных ресурсов (с возможностью импорта и экспорта данных с другими кодировками), настраиваемый пользовательский интерфейс, возможность использования RFID-устройств и считывателей штрихкодов в клиентской части.

Автоматизированная интегрированная библиотечная система (АИБС) «МегаПро», разработанная компанией Data Express LLC, — инновационный отечественный программный продукт для комплексной автоматизации информационно-библиотечной деятельности, создания библиотечных сетей, эффективного управления информационными ресурсами и организации доступа к информации на основе web-технологий.

Следующая система — AbsothequeUNICODE. Система AbothequeUNICODE, разработанная компанией LIBER, управляется с помощью веб-интерфейса и имеет следующие режимы: многоуровневая каталогизация, работа с авторитетными файлами и импорт описаний, многоуровневый поиск для библиотекарей и читателей, управление сохранностью читательского карточного каталога, автоматизация редактирования/возврата документов, фонды, ведение финансов и бюджета, статистический учёт и другие функции, выход в интернет на сайт, экспорт/импорт записей в формате MARC, вывод форм в стандартные офисные приложения с индивидуальной настройкой и назначением шаблонов, технология RFID для каталогизации, современные интерфейсы для поиска и обслуживания пользователей. Для учебных библиотек в системе разработан и внедрён модуль книговыдачи, отвечающий современным требованиям аккредитации учебных заведений²⁸.

АБИС, представленные на российском рынке, обеспечивают автоматизацию библиотечных бизнес-процессов, включая расширенную каталогизацию и поиск библиографической информации в базах данных, используя для ввода стандартизованные форматы данных. Например, сверка фондов обеспечивается в АБИС MARK-SQL, а хранилище дипломных работ — в АИБС «МегаПро». Учёт и идентификация периодических изданий в отдельной АБИС не автоматизированы, в АБИС реализована отдельная подсистема MARK-SQL для учёта периодических изданий. В АБИС «Руслан» реализован автоматизированный модуль межбиблио-

²⁸ Кузьмина Э. В. Рынок программного обеспечения для автоматизации библиотек // Сфера услуг: инновации и качество. — 2018. — № 36. — С. 38.

течного абонемента (МБА). Большинство АБИС способны автоматизировать некоторые технические процессы.

ИРБИС является одной из передовых систем, использующих международные и российские форматы каталогов, такие как UNIMARC, MARC21 и RUS-MARC. АБИС «Руслан» занимает первое место по закупке периодических изданий, каталогизации, обслуживанию подписки и изучению периодики, а АБИС MARC-SQL — по поиску пользователей, справочному, библиографическому обслуживанию и сверке фондов.

Таким образом, основными вопросами для современной АБИС являются поддержка международных форматов записей для организации обмена и доступа к библиографическим записям, переход к облачной автоматизации и создание модулей для хранения полных текстов и доступа к изданиям.

2.2. Электронно-библиотечные системы

Электронно-библиотечные системы (ЭБС) представляют собой специализированные программные средства, которые позволяют организовать электронный доступ к библиотечным ресурсам, таким как электронные книги, журналы, статьи, рефераты и другие источники информации.

Принципы работы ЭБС основаны на создании единого электронного каталога, в котором собраны и описаны все электронные ресурсы, доступные в системе. Пользователи могут воспользоваться поиском по каталогу, выбрать нужный материал и получить к нему доступ через интерфейс системы.

Методика внедрения ЭБС в библиотеку включает следующие этапы:

1. Анализ и планирование: на этом этапе необходимо определить цели и задачи внедрения системы, а также оценить текущие возможности и ресурсы библиотеки для осуществления этого проекта.
2. Выбор ЭБС: следующий шаг — выбор подходящей ЭБС, учитывая требования и потребности библиотеки и пользователей. Важно учесть функциональные возможности системы, стоимость, поддержку, репутацию поставщика.
3. Подготовка данных: на этом этапе следует провести инвентаризацию библиотечных ресурсов и подготовить данные для их загрузки в систему (например, создать электронные версии книг и журналов, заполнить метаданные).
4. Внедрение системы: включает установку программного обеспечения, настройку, интеграцию с другими информационными системами библиотеки. При этом важно обучить библиотечный персонал работе с системой и провести тестирование перед её вводом в эксплуатацию.
5. Поддержка и развитие: после запуска системы в эксплуатацию следует обеспечить техническую поддержку, обновление программного обеспечения, а также непрерывное сопровождение и обучение персонала²⁹.

Внедрение ЭБС позволяет значительно улучшить доступ к библиотечным ресурсам, повысить эффективность работы библиотеки и удовлетворить информационные потребности пользователей.

²⁹ Грибков Д. Н. Формирование электронного информационного пространства региона: из опыта общедоступных библиотек Орловской области // Научные и технические библиотеки. — 2011. — № 6. — С. 75–79.

Виды ЭБС.

Условно их можно разделить на три группы в зависимости от содержания контента, публикуемого на платформе ЭБС:

- крупные профильные издательства с коллекциями учебной и научной литературы;
- компании, продающие как собственный контент, так и чужой;
- активные — агрегатор, предлагающий коллекции по различным областям знаний.

На сегодняшний день к своим электронно-библиотечным системам предоставляют доступ не менее 10 организаций: «Библиороссика», Znanium.com, Ibooks.r, «Консультант студента», IPR-books, Book.ru, ЭБС издательства «Лань», «Университетская библиотека», «Юрайт», «Руконт» и другие. Например:

Электронно-библиотечная система «Лань» содержит издания по нанотехнологии, физике, химии и ещё нескольких бесплатных коллекций.

ЭБС BOOK.RU предлагает обширные коллекции по разным темам. В списке направлений: цифровые технологии, экономика и финансы, естествознание, технические науки, военное дело, право, история, философия, политика, педагогика, психология, медицина, сельское хозяйство и др.

ЭБС IPRbooks — здесь размещены полнотекстовые публикации учебных и научных изданий. В числе источников — издательства российских вузов и НИИ.

ЭБС ZNANIUM.COM — эта библиотечная система включает многочисленые учебники, монографии, диссертации, периодику и справочники.

Электронно-библиотечная система ibooks.ru предоставляет доступ к коллекции по информационным технологиям, а также к полным текстам современной учебной и научной литературы.

Если раньше электронные ресурсы и электронные библиотеки составляли небольшой сегмент содержания библиотек (библиотечных фондов), то теперь электронные ресурсы, включённые в ЭБС, являются важным потоком, влияющим на результаты таких процедур, как лицензирование и аккредитация университетов.

2.3. Цифровые технологии

Цифровые технологии в библиотечной сфере деятельности сегодня играют огромную роль. Они помогают библиотекам упорядочивать, сохранять, индексировать и делать доступными для пользователей цифровые коллекции книг, журналов, картин, фотографий, аудио- и видеоматериалов. Современный пользователь требует быстрого и удобного доступа к информации, и библиотеки должны быть готовы к этому вызову.

Навыки работы в цифровой среде необходимы библиотекаря, чтобы выполнять рабочие задачи и консультировать пользователей. В своей работе они всё чаще используют современные цифровые инструменты и сервисы для подготовки красочных и наглядных материалов, создания викторин, тестов, записи аудио-, видео- и анимационных роликов, создания инфографики³⁰.

Библиотекарь может создавать различные интеллектуальные продукты, используя цифровые ресурсы. Некоторые из них включают в себя:

³⁰ Кабалина В. И. Мотивация работников к обучению цифровым навыкам // Российский журнал менеджмента. — 2020. — Т. 18. — № 3. — С. 411.

Каталоги и базы данных, содержащие информацию о доступных ресурсах. Это помогает пользователям легко находить и ориентироваться в информационном пространстве.

Электронные библиотеки, где собраны и архивированы различные цифровые ресурсы, такие как электронные книги, статьи, аудио- и видеоматериалы.

Информационные порталы, которые предоставляют пользователю доступ к различным цифровым ресурсам, а также обеспечивают навигацию и поиск внутри этих ресурсов.

Онлайн-выставки и мероприятия, которые предлагают пользователям уникальные возможности для получения знаний, изучения тем, доступ к культурным материалам и участию в образовательных программах.

Справочные материалы и руководства, которые помогают пользователям получить необходимую информацию о поиске и использовании цифровых ресурсов.

Онлайн-курсы и обучающие материалы, которые помогают пользователям освоить навыки поиска, оценки и использования информации из цифровых ресурсов.

Информационные бюллетени и электронные обновления, к которым пользователи могут подписаться, чтобы быть в курсе последних новостей и событий в мире научной и культурной информации.

Таким образом, библиотекарь может создавать и предоставлять разнообразные интеллектуальные продукты, используя цифровые ресурсы, для обеспечения доступа к информации и поддержки образования и исследований.

Глава 3

ХАРАКТЕРИСТИКА ВОСТРЕБОВАННЫХ ОНЛАЙН-СЕРВИСОВ И ВЕБ-ПЛАТФОРМ ДЛЯ РАБОТЫ В СОВРЕМЕННОЙ БИБЛИОТЕКЕ

3.1. Удалённые информационные ресурсы

Отечественные лицензионные ресурсы удалённого доступа. Ресурсы удалённого доступа — это внешние электронно-библиотечные системы (ЭБС), электронные библиотеки, базы данных, доступ к которым осуществляется на бесплатной или договорной основе.

Сегодня в России, помимо НЭБ, можно выделить следующие платформы.

«Рукопт» — научная электронная библиотека русскоязычных и зарубежных публикаций официальных, научных, учебных, справочных и других изданий.

Электронная библиотека Grebennikon содержит публикации из журналов ИД «Гребенников». Тематика: управление организациями, финансами и персоналом, реклама и маркетинг.

Евразийская патентная информационная система (ЕАПАТИС) включает в себя описания патентных документов мировых, региональных и национальных фондов патентной документации.

Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU включает в себя как рефераты, так и полные тексты почти 40 млн научных публикаций и патентов.

Платформа предлагает свободный доступ и подписку на электронные версии научно-технических журналов.

Профессиональная справочная система «ТЕХЭКСПЕРТ» предлагает найти всю необходимую нормативную информацию: техрегламенты и т. д.

Электронная библиотека диссертаций РГБ — здесь можно найти докторские и кандидатские диссертации по всем отраслям знаний, которые были защищены в России. История публикаций впечатляет: можно найти материалы начиная с 1944 года.

«ЛитРес: Библиотека» — цифровой сервис, позволяющий скачивать, читать и слушать на своих устройствах электронные и аудиокниги научно-технической и бизнес-тематики.

Polpred.com представляет собой полнотекстовую и фактографическую базу данных. Архив публикаций СМИ собирается вручную в течение 15 лет.

ИВИС (East view) — это полнотекстовая база данных, использующая архивы отечественных периодических изданий с возможностью подписки на 24 журнала.

Рассмотрим, какие удалённые информационные ресурсы должны присутствовать в модельных библиотеках³¹.

Электронный каталог — система управления книговыдачей и поиска книг в библиотеке

Базы данных — система архивирования, хранения и поиска книжных источников, журналов, статей и других документов

Электронные архивы — электронные хранилища, где библиотека может хранить свои электронные коллекции

Образовательные платформы позволяют библиотекам создавать и реализовывать онлайн-курсы, вебинары и другие образовательные программы для взрослых.

Библиотеки используют социальные сети для привлечения новых пользователей и узнавания о мероприятиях и ресурсах библиотеки.

Виртуальные выставки позволяют библиотекам создавать и проводить выставки, доступные для пользователей в онлайн-режиме.

Цифровые сканеры позволяют библиотекам сканировать книги и документы и хранить их в электронном виде.

Электронные читальные залы позволяют пользователям читать электронные журналы и другие источники из любой точки мира, используя интернет.

Электронная доставка позволяет библиотекам доставлять электронные книги и другие ресурсы пользователям на дом или в офис.

Онлайн-платежи позволяют пользователям платить за услуги и штрафы в библиотеке через интернет.

3.2. Онлайн-сервисы и сайты

Далее рассмотрим типы библиотечных онлайн-сервисов.

Веб-страница библиотеки может быть определена как шлюз для поиска информации о библиотеке. Он обеспечивает интегрированный доступ к ме-

³¹ Онлайн-сервис современных библиотек : методическое пособие / Национальная библиотека Республики Адыгея ; научно-методический отдел; [сост. Н. М. Ципинова]. — Майкоп, 2021. — 25 с.

таданным нескольких баз данных библиотеки, электронных журналов и библиотечных каталогов и предоставляет подробную информацию о библиотеке, а также предоставляет доступ ко всем компьютерным службам, таким как библиотечные коллекции, режим работы библиотеки, список подписных онлайн-журналов, справочные услуги, популярные книги, основанные на отзывах пользователей и т. д., предлагаемые библиотекой. С помощью веб-страницы библиотека может легко распространять свои услуги и возможности по всему миру.

OPAC-Global — это библиотечный каталог в интернете. Пользователи будут искать нужную информацию, подключившись к унифицированному указателю ресурсов (URL) OPAC-Global в любое время из любой точки мира. Это облегчает пользователям доступ к библиографическим данным фондов в коллекции конкретной библиотеки. В этой системе библиотечные книги и другие предметы для чтения располагаются в соответствии с предметным содержанием, которому даётся идентификационный номер. Некоторыми из основных услуг, доступных через OPAC-Global, являются библиотечный каталог, средство поиска по всей базе данных, групповой ограниченный доступ для пользователей и гостей.

Виртуальные службы поддержки — это службы поддержки, использующие электронные технологии и работающие в режиме реального времени. Пользователи используют компьютерные и интернет-технологии для взаимодействия с библиотечным персоналом без физического контакта. Пользователи задают вопрос либо через веб-форму, либо по адресу электронной почты, предоставленному сервисом, также есть варианты обращений через чат. Как только запрос прочитан службой, он назначается отдельному эксперту для ответа, который, в свою очередь, отвечает на запрос фактической информацией или списком информации³².

Также для повышения эффективности и качества работы в библиотечно-информационной сфере могут использоваться следующие онлайн-сервисы:

1. Программы Microsoft OneNote или Google Keep могут быть использованы для создания и управления цифровыми заметками, списками и проектами. Это может помочь библиотекаря организовать свою работу, улучшить коммуникацию и совместное использование информации с коллегами.
2. Сервисы, такие как Яндекс.Метрика и Google Analytics, позволяют отслеживать трафик на сайте библиотеки, узнать, как пользователи находят сайт, как они взаимодействуют с контентом, а также получить информацию о возможных проблемах на сайте.
3. Облачные сервисы Dropbox, Яндекс.Диск, Google Drive позволяют хранить и обмениваться документами с коллегами в режиме реального времени, работать над проектами без надобности отправлять документы по e-mail.
4. Мультимедийное содержание: Adobe Creative Suite (Photoshop, InDesign) и другие программы позволяют создавать и редактировать изображения,

³² Онлайн-сервис современных библиотек : методическое пособие / Национальная библиотека Республики Адыгея; научно-методический отдел; [сост. Н. М. Ципинова]. — Май-коп, 2021. — С. 15.

видео и звук. Библиотекари могут использовать этот инструментарий для создания мультимедийного контента для работы в социальных сетях, на веб-сайтах, для разработки презентаций и прочее.

5. Социальные медиа: «ВКонтакте», Telegram, «Одноклассники», Rutube. Библиотекари могут использовать социальные медиа для общения с публикой и организации мероприятий.

В работе современного библиотекаря необходимо использование различных онлайн-ресурсов и сайтов. Некоторые из них включают:

Каталоги библиотек: такие сайты, как WorldCat (www.worldcat.org) или Российская государственная библиотека (www.rsl.ru), позволяют библиотекарям искать книги, журналы и другие материалы, находящиеся в библиотеках по всему миру.

Ресурсы для читателей: такие сайты, как Goodreads (www.goodreads.com) или LibraryThing (www.librarything.com), позволяют библиотекарям и читателям делиться рекомендациями, отзывами и оценками книг.

Социальные сети и форумы: многие библиотекари общаются и делятся опытом на специализированных форумах и группах в социальных сетях, таких как «ВКонтакте», «Одноклассники», «Телеграм».

Электронная почта и облачные сервисы: электронная почта и сервисы, такие как Google Документы или Dropbox, часто используются для организации и обмена информацией внутри библиотеки или с другими библиотеками.

Canva (<https://www.canva.com/>). Это инструмент для создания графических дизайнов, который может быть использован для создания обложки книги, логотипов, постеров и многого другого. Редактор даёт доступ к готовой библиотеке шаблонов, стоковых фотографий, иллюстраций и шрифтов и других элементов, также он помогает создавать посты для социальных сетей, презентации и не только. Программа Canva имеет два варианта использования — платный и бесплатный. Отличает данный редактор от остальных то, что бесплатная версия не хуже платной, она также имеет огромное количество шаблонов, изображений, шрифтов, анимированных картинок, рамок и других элементов.

Genially (<https://genial.ly/>). Онлайн-сервис для создания красивого интерактивного контента для блогов и сайтов. Genially используют для всех видов презентаций, интерактивных игр, викторин и инфографики, так как имеется возможность полностью настраивать способ. В этом сервисе можно работать как в имеющихся шаблонах, так и создавать персональные шаблоны с пустой страницы. Создать такие интерактивные работы можно бесплатно.

LearningApps (<https://learningapps.org/>). Онлайн-сервис LearningApps предназначен для создания игр, викторин в форме кроссворда, пазла, игр «Кто хочет стать миллионером», «Заполни пропуски», викторин с выбором правильного ответа и др. Данный сервис — это своего рода конструктор для создания интерактивных модулей. С помощью LearningApps можно создать более 15 видов заданий с вариантами к каждому из них.

«Главред» (www.glvrd.ru). Онлайн-сервис для улучшения текста. Загрузите текст в окно проверки и программа даст оценку, укажет слабые места. Чем меньше в тексте стоп-слов, тем выше балл. Текст без стоп-слов получит 10 баллов из 10. «Главред» поможет убрать стоп-слова, штампы и канцеляризм из текста.

Calameo (www.ru.calameo.com). Хостинг для публикации книг, журналов, презентаций, каталогов, отчётов в форматах docx или pdf. При загрузке файла на сайт выберите режим просмотра, чтения, доступа, дизайн и получите эффект перелистывания страниц. Преимущество Calameo — русский язык. Возможен коллективный доступ к работе над проектом. Бесплатный тариф не ограничивает количество публикаций, разрешает делиться в соцсетях и просматривать статистику.

Animoto (<https://animoto.com/>). В данном инструменте можно создавать слайд-шоу на основе шаблонов. Отличительная черта сервиса — его «интеллектуальность»: он подстраивается и показывает фотографии под ритм музыки, также способен удачно подбирать эффекты. При использовании текстов сервис автоматически устанавливает его продолжительность, чтобы было удобно прочитать надпись. Сервис является платным, однако есть бесплатный учительский аккаунт.

Сервис WordArt (<https://wordart.com/>). Позволяет создавать интерактивные облака тэгов (слов) для отображения на сайте или блоге ключевых слов.

ActiveTextbook (<https://www.activetextbook.com/>). Онлайн-инструмент, позволяющий преобразовывать документы форматов PDF и EPUB в интерактивные электронные книги, с использованием дополненных ссылок на веб-ресурсы, аудио- и видеозаписей, текстов и изображений.

Animaker (<https://www.animaker.ru/>). Это русифицированный сервис для создания анимации. В данном сервисе имеется возможность использовать русский алфавит, загружать различные графические изображения и аудиофайлы, а также создавать звуковое сопровождение для видео. Пользователям доступны коллекции шаблонов, изображений, музыкальных композиций, анимированных персонажей и переходов для текстовых и графических элементов (включая анимацию письма рукой). Кроме того, сервис позволяет экспортировать готовое видео на YouTube для его дальнейшего использования.

Avatan (<https://avatan.ru/#/>). Представляет собой простой и бесплатный онлайн-фоторедактор на русском языке. С его помощью можно эффективно редактировать фотографии и создавать собственные оригинальные коллажи.

Это только некоторые из множества ресурсов и сайтов, доступных для современного библиотекаря. В зависимости от конкретных задач и потребностей, библиотекари могут использовать и другие онлайн-инструменты для эффективной работы в своей профессии.

3.3. Социальные сети и мессенджеры

В современную информационную эпоху социальные сети считаются ключевым инструментом распространения информации. Они всё больше становятся важным компонентом повседневной жизни людей. Пользователь социальных сетей чувствует, что он общается с другими так, как будто это общение лицом к лицу. Социальные сети широко используются во многих отраслях, и библиотеки начинают их активно использовать.

Социальные сети имеют множество форм и целей, которые обычно описываются примерами, а не определениями. Создание и распространение материалов, созданных пользователями, через интернет-каналы являются общими чертами социальных сетей. Е. А. Лукьянчикова перечисляет основные сайты социаль-

ных сетей, которые в настоящее время используют библиотеки: наибольшее количество сообществ библиотек представлено в социальной сети «ВКонтакте», следующая по популярности социальная сеть Facebook, далее по убыванию — «Одноклассники» и т. д.³³

Так, дешёвым способом рекламы является реклама в социальных сетях. Через эти страницы библиотекарь может публиковать информацию о новых поступлениях, предстоящих мероприятиях, услугах и плане работы библиотеки, чтобы привлечь новых пользователей и поддерживать интерес текущих пользователей. Так, результаты исследований констатируют, что отношение молодого поколения к использованию социальных сетей для маркетинга библиотечных ресурсов и услуг благоприятное, и молодёжь рекомендовала библиотекам подключиться к интернет-сервисам, создать веб-страницу и создать страницу в социальной сети.

Через социальные сети происходит общение библиотечных специалистов с читателями, где они отвечают на вопросы и предоставляют информацию о книгах, рекомендации по чтению, а также отвечают на запросы пользователей относительно услуг и программ библиотеки. Социальные сети также помогают взаимодействовать с другими библиотеками и организациями, обмениваясь информацией о лучших практиках, программе мероприятий и других ресурсах.

В социальных сетях специалисты библиотек могут создавать группы или сообщества, где читатели могут общаться, рекомендовать книги друг другу, делиться впечатлениями о прочитанном и обсуждать литературные темы. Это помогает создать активное сообщество читателей и способствует привлечению большего числа пользователей в библиотеку.

Сегодня набирает популярность проведение онлайн-мероприятий библиотек. Причём часто выбирают социальные сети как площадку для организации таких мероприятий, как книжные клубы, вебинары, лекции, чтение в прямом эфире и т. д. Это позволяет людям принять участие в этих мероприятиях, даже если они не могут посетить библиотеку лично. Так, например, в Краснодарской краевой юношеской библиотеке имени И. Ф. Вараввы создают странички в социальной сети «ВКонтакте» на каждый из проводимых ими кибертурниров, где выкладываются задания и результаты участников.

Социальные сети отлично подходят для сбора отзывов и обратной связи от пользователей. Библиотеки могут просить людей оставлять отзывы о книгах, услугах или работе библиотеки, чтобы улучшить свою работу и качественнее удовлетворять потребности пользователей.

Библиотеки через социальные сети могут распространять цифровые ресурсы, такие как электронные книги, аудиокниги или онлайн-базы данных. Это могут быть как ссылки на ресурсы, так и проведение акций, чтобы пользователи получили бесплатный доступ к цифровым материалам.

³³ Лукьянчикова Е. А. Социальные сети в помощь библиотеке // Молодёжь третьего тысячелетия : сборник научных статей XLII региональной студенческой научно-практической конференции. Омск, 02–27 апреля 2018 года / Омский государственный университет имени Ф. М. Достоевского. — Омск : Омский государственный университет имени Ф. М. Достоевского, 2018. — С. 1507.

Глава 4

ПОДДЕРЖКА И УЛУЧШЕНИЕ ЦИФРОВОЙ СРЕДЫ В РАБОТЕ СПЕЦИАЛИСТОВ БИБЛИОТЕЧНО- ИНФОРМАЦИОННОЙ СФЕРЫ

4.1. Трансформация библиотечно-информационной деятельности в условиях цифровизации

Сегодня в нашем обществе формируется качественно новая информационная среда, и можно говорить о полномасштабном переходе к «обществу знаний» и создании новых культурно-технологических укладов.

Изменение основных информационных продуктов (модернизация) и изменение роли участников информационной индустрии требуют создания принципиально новой информационной инфраструктуры.

Информационная инфраструктура — важнейший элемент цифровой экономики. Библиотеки являются важнейшим источником информации в этом массиве и, как правило, представляют собой информационную инфраструктуру в масштабах страны или региона.

Информационная инфраструктура образования претерпела значительные изменения в начале XXI века с внедрением в образовательную и научную практику электронных информационных систем, в том числе комплекса ЭБС (электронно-библиотечной системы). В нашей стране создана цифровая образовательная среда (ЦОС), включающая в себя системы, обеспечивающие доступ к электронным информационным ресурсам, различным онлайн-курсам, электронным журналам, учебникам и дневникам³⁴.

Мы живём в период трансформации. Ускоряются процессы, появляются взрывные технологии, быстро меняется существующий порядок. И если раньше библиотеки отвечали за реакцию на технологические изменения, то сегодня им приходится опираться на тысячелетнее культурное наследие и бесценный опыт накопления знаний, чтобы существенно влиять на ход развития общества. Поэтому крайне важно понимать, какие тенденции складываются в отрасли сегодня и куда они приведут нас в будущем.

Для определения основных направлений и других видов деятельности современных библиотек в 2014 году был принят Модельный стандарт деятельности общедоступной библиотеки (далее — Модельный стандарт).

Модельный стандарт устанавливает минимальные требования к целям, содержанию, структуре и условиям, в которых общедоступные библиотеки должны предоставлять библиотечно-информационные услуги населению страны.

Современные библиотеки видят своими основными задачами следующее: открытый доступ к информации и первоисточникам; обеспечение доступа к информационным и коммуникационным услугам; сохранение культурного наследия; постоянный диалог с пользователями в различных формах; разработка новых сервисов, направленных на повышение комфорта, целостности и эффективности услуг для пользователей.

³⁴ Гендина Н. И. Цифровизация библиотечно-информационной деятельности и библиотечного образования: технократические и гуманитарные компоненты // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2020. — № 52. — С. 170.

Управление данными также является одним из новых направлений в деятельности библиотек сегодня. Сюда входит:

- грамотность в работе с данными;
- управление качеством данных;
- средства и системы обработки и хранения данных.

И, наконец, перспективное направление, которое уже начинает зарождаться в библиотеках, вырвавшихся из плена пандемии, и влияние которого будет расширяться во все стороны:

- Большие данные и Связанные данные.
- Искусственный интеллект.
- Машинный перевод.
- Рост социальных сетей и, в частности, присутствие в них библиотек.
- Библиотечные издания: новый этап.
- Этика данных или дата-этика.
- Цифровая культура.

В новых условиях библиотекам необходимо не только увеличивать объем цифрового контента, но и создавать электронные информационные ресурсы (ЭИР), которые будут активно востребованы различными категориями пользователей, в том числе и удалёнными.

Хорошо известно, что современные работающие люди и студенты, особенно так называемые «цифровые аборигены», ценят время при работе с информацией и удобство (комфорт) доступа к информационным ресурсам. Поэтому постоянный интерес пользователей к электронному контенту библиотек определяется, прежде всего, качеством этого контента³⁵.

Иными словами, именно от полноты и точности, чёткой организации и наглядности, быстрого и удобного доступа к электронным библиотечным ресурсам зависит, будут ли пользователи из удалённых районов пользоваться электронными библиотечными ресурсами регулярно, а не от случая к случаю, и предпочтут ли они их другим информационным ресурсам глобальной сети «Интернет». В свою очередь, оценка государством успешности или неуспешности работы библиотек будет во многом зависеть от поведения пользователей в удалённых районах и интенсивности их доступа к библиотечным ЭБС.

4.2. Обучение специалистов библиотечно-информационной сферы в условиях цифровизации

5 мая 2023 года Председателем Правительства РФ Михаилом Мишустиным была утверждена концепция информационной безопасности и цифровой грамотности детей. В данном документе предлагается ввести в школах уроки по информационной безопасности и цифровой грамотности. Основная её цель — защита детей от информационных угроз и рисков в современной цифровой среде. Например, детей необходимо научить распознавать мошенников и правильно вести себя, если незнакомец запрашивает персональные данные ребёнка или задаёт вопросы о его семье.

³⁵ Пилко И. С. Развитие цифровых навыков библиотечных специалистов в дистанционном формате // Библиотековедение. — 2021. — № 70 (5). — С. 541.

Помимо этого, планируется регулярно проводить информационно-просветительские мероприятия для родителей, учителей, детских и юношеских библиотекарей и других специалистов, занимающихся воспитанием, образованием и организацией досуга детей. На этих мероприятиях будет представлена информация о правилах безопасного поведения детей в цифровом пространстве и способах защиты детей от доступа к информации, наносящей вред их здоровью, нравственному и интеллектуальному развитию³⁶.

В этой связи ещё более остро стоит вопрос о формировании цифровой культуры специалистов библиотечно-информационной сферы. Один из главных инструментов цифровой среды для профессионального развития библиотекарей — это онлайн-курсы и вебинары. Они предлагаются различными организациями и образовательными учреждениями и позволяют библиотекарям получить знания и навыки в различных областях, таких как электронные ресурсы, информационный поиск, обслуживание пользователей и другие.

В России существует несколько крупных библиотечных курсов и школ, которые предлагают обучение цифровой грамотности.

Одной из таких организаций является Российская государственная библиотека для молодёжи (РГБМ), которая проводит различные обучающие программы и мастер-классы по цифровой грамотности. Они охватывают такие темы, как основы работы с компьютером, интернет-ресурсы, социальные сети и др.

Так, в РГБМ с 2019 года при поддержке Министерства культуры Российской Федерации и Российской библиотечной ассоциации реализуется образовательный проект — библиотечная школа цифровой грамотности. Цель проекта — формирование у библиотечных специалистов навыков работы с современными цифровыми ресурсами и технологиями, расширение их представлений о различных инструментах и методах повышения качества и эффективности обслуживания пользователей. Это представляется особенно актуальным в настоящее время, когда в рамках национального проекта «Культура» проводится модернизация муниципальных библиотек. С 2019 года обучение в этой школе прошли более 1500 библиотечных специалистов.

Обучение в Библиотечной школе цифровой грамотности проводится бесплатно с использованием дистанционных образовательных технологий (без отрыва от основного места работы) по программе повышения квалификации, состоящей из трёх курсов (модулей) по 72 часа каждый.

Ещё одной известной организацией является общественное движение «Открытие библиотек: цифровые возможности», которое направлено на развитие библиотек как центров цифровой грамотности. Они проводят обучающие семинары, курсы и тренинги для библиотекарей и пользователей в области цифровой грамотности.

Стоит также отметить департамент развития информационных технологий и информационной безопасности Москвы, который проводит обучающие семинары и тренинги по цифровой грамотности для разных категорий пользователей.

Это лишь некоторые из множества организаций и учебных центров, предлагающих курсы и школы по цифровой грамотности в России.

³⁶ Багдасарян Р. Х. К вопросу применения современных цифровых технологий в образовательной деятельности // Технические и технологические системы : материалы тринадцатой Международной научной конференции. — Краснодар, 2022. — С. 157–158.

Онлайн-курс по формированию навыков цифровой грамотности для специалистов школьных библиотек. В 2021 году курс стал победителем в спецноминации «Цифровая культура» Международного конкурса открытых онлайн-курсов EdCrunch Award ООС 2021. Курс направлен на формирование практических навыков использования современных цифровых инструментов для решения профессиональных задач в пространстве библиотеки. Онлайн-курс разработан командой автономной некоммерческой организации «Центр развития социальных и образовательных инициатив» при поддержке Фонда президентских грантов.

Программа продолжительностью 72 академических часа реализуется в дистанционном формате на протяжении десяти недель и включает в себя входное тестирование, 26 видеоуроков (общей продолжительностью более 10 часов); 18 промежуточных тестов, 9 упражнений-тренажеров; 16 презентаций; подборку материалов для самостоятельного изучения; задания для групповой и самостоятельной работы.

Материалы подготовлены преподавателями Московского педагогического государственного университета, Информационного центра «Библиотека имени К. Д. Ушинского Российской академии образования», Иркутской областной государственной универсальной научной библиотеки имени И. И. Молчанова-Сибирского, специалистами детских и школьных библиотек.

Один из крупнейших университетов России — Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ) в дистанционном формате проводит курс «Цифровая грамотность». Целью данного курса является формирование компетенций, необходимые для безопасного и эффективного использования цифровых технологий и ресурсов интернета в рамках академической и профессиональной деятельности.

На курсе рассказывают — на какие параметры обращать внимание при выборе компьютера и как предотвратить кражу своих данных в сети; как работает интернет и какие правовые акты регулируют деятельность в интернете. На курсе также формируется база для работы с данными. Учат работать с источниками информации, оформлять таблицы, делать несложную аналитику.

Аналитический центр НАФИ является оператором и разработчиком научной базы для системы «Цифровой гражданин». Данная платформа представляет собой профессиональное тестирование и помогает повысить уровень цифровой грамотности любому вне зависимости от изначального уровня знаний. Система проверяет пять цифровых компетенций цифровой экономики (информационно-коммуникационная грамотность, создание цифрового контента, цифровая безопасность и цифровая компетентность). По результатам диагностики этих компетенций создается индивидуальный подход к обучению. Цель — подготовить каждого гражданина к жизни и работе в цифровой экономике и повысить его конкурентоспособность на рынке труда.

В июне 2023 года в г. Краснодаре начала работать первая в России Школа медиаграмотности для детей и взрослых. Данный проект совместно запустили Национальный центр помощи пропавшим и пострадавшим детям и Лига безопасного Интернета. Главной целью проекта является развитие у юных и взрослых жителей Краснодарского края знаний и навыков цифровой грамотности, а также формирование критического отношения к различным ситуациям, происходящим онлайн. В настоящее время, когда через интернет происходит вербовка граждан в различные диверсионные секты, манипулирование общественным мнением,

публикуется недостоверная информация, такие занятия являются важной составляющей цифровой культуры. Запись на бесплатное занятие в школу происходит через социальные сети. Также министерство образования, науки и молодёжной политики Краснодарского края планирует формировать графики уроков в городах и районах региона.

4.3. Авторский подход к формированию цифровой культуры специалистов библиотечно-информационной сферы

Для формирования цифровой культуры специалистов библиотечно-информационной сферы автором предлагается методический перечень рекомендуемого программного обеспечения и онлайн-сервисов для работы в современной библиотеке. Он был разработан на основе опыта работы библиотекарей Краснодарского края и по результатам анализа сайтов и отчётов крупнейших библиотек страны.

В методический перечень рекомендуемого программного обеспечения и онлайн-сервисов для работы в современной библиотеке входят следующие пункты:

1. Библиотечные системы управления: программное обеспечение для автоматизации библиотечных процессов, включая каталогизацию, инвентаризацию, выдачу и возврат книг, учёт читателей и т. д.
2. Цифровые библиотеки и архивы: онлайн-программы и сервисы для создания и управления цифровыми коллекциями, включая сканирование и хранение электронных копий книг, журналов, фотографий, аудио- и видеозаписей.
3. Электронные библиотечные ресурсы: базы данных, электронные журналы, электронные книги и другие онлайн-ресурсы, предоставляемые библиотекой для чтения и исследований.
4. Информационно-библиографические системы: программное обеспечение для поиска и предоставления информации о книгах, статьях, авторах и других материалах.
5. Системы управления библиотечными мероприятиями: онлайн-программы и сервисы для планирования, организации и регистрации мероприятий, таких как лекции, семинары, встречи с авторами и т. д.
6. Социальные сети и коммуникационные инструменты: онлайн-сервисы для взаимодействия с читателями, включая блоги, форумы, чаты, электронную почту, социальные платформы и т. д.
7. Программное обеспечение для создания и публикации библиографических списков, библиографий и отчётов.
8. Мультимедийные ресурсы: программы и сервисы для создания и редактирования видео, аудио, графики и других мультимедийных материалов, которые могут быть использованы в библиотеке для создания презентаций, обучающих материалов и т. д.

Так, например, письмо Минпросвещения России от 31.01.2022 г. № ДГ-245/06 «О направлении методических рекомендаций» (вместе с «Методическими рекомендациями по реализации дополнительных общеобразовательных программ с применением электронного обучения и дистанционных образовательных технологий») приводит следующий список сервисов, платформ и веб-ресурсов.

Средства видеоконференцсвязи: Discord, Skype, Zoom.

Социальные сети и мессенджеры, в т. ч. путём сопровождения тематических сообществ в социальных сетях «ВКонтакте», «Одноклассники», Google Hangouts.

Цифровые образовательные платформы и веб-ресурсы:

- Национальная электронная библиотека (НЭБ), научная электронная библиотека eLibrary.Ru;
- электронные сервисы организации работы группы обучающихся: Trello, Asana, Planfix, Microsoft To Do, Padlet, Google Jamboard, MindMeister, Mindomo, MindMup, Miro;
- сервисы обучения программированию на основе блочного, визуально-блочного программирования, базирующиеся непосредственно в информационно-телекоммуникационной сети «Интернет»: CodeCombat, Sololearn, Kodu Game Lab, «Скретч»;
- сервисы виртуального моделирования процессов, объектов и устройств: Tinkercad, SketchUp, Редакторы онлайн «МАЛОВАТО»;
- сервисы визуализации информации в формате презентаций и средства их веб-разработки: Canva, Tilda Publishing;
- сервисы сбора обратной связи: Mentimeter, Nearpod, Google Forms, Survio Online Test Pad.

Подводя итог, нужно упомянуть о том, что современные цифровые технологии активно развиваются, экономическая и политическая сфера в стране меняется, что в том числе влияет на цифровые ресурсы. Однако XXI век — это век цифровой. Цифровые технологии окружают нас со всех сторон и стали составной частью нашей жизни.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Первая и главная функция библиотеки — предоставлять качественные информационные услуги, чтобы удовлетворить своих пользователей нужной информацией в нужное время. Цифровая культура библиотечных специалистов способствует эффективному обслуживанию и обучению пользователей находить, оценивать и использовать информацию.

На первом этапе осуществления процесса формирования цифровой культуры специалиста библиотечно-информационной сферы необходимо провести всесторонний и последовательный анализ текущих условий в библиотечном учреждении. Затем следует создать корпоративную модель, способствующую развитию цифровой образовательной среды, и, тем самым, обеспечить переход библиотечных специалистов от обладания информационными навыками к овладению цифровой культурой.

Вот некоторые ключевые аспекты, связанные с формированием цифровой культуры библиотечно-информационных специалистов.

Цифровая грамотность: библиотечно-информационные специалисты должны обладать цифровой грамотностью, что означает наличие навыков и знаний, необходимых для эффективного использования цифровых инструментов и технологий. Она включает в себя не только понимание того, как ориентироваться в онлайн-базах данных, поисковых системах и электронных ресурсах, но и использование социальных сетей и других коммуникационных платформ для расширения информации и сотрудничества.

Непрерывное обучение: цифровая среда постоянно развивается, и библиотечно-информационные специалисты должны постоянно учиться, чтобы идти в ногу с технологическими достижениями. Сюда можно отнести посещение семинаров, конференций и вебинаров, прохождение онлайн-курсов и активное участие в профессиональных сообществах, чтобы быть в курсе последних тенденций и передового опыта.

Цифровое архивирование и сохранение: здесь мы рассматриваем разработку стратегий и внедрение технологий, которые облегчают долгосрочное сохранение и доступ к цифровым ресурсам, таким как электронные книги, онлайн-журналы и мультимедийные материалы.

Ориентация на пользователя: необходимо уделять большое внимание услугам, ориентированным на пользователя. Для этого стоит разрабатывать интуитивно понятные и удобные цифровые интерфейсы, персонализированные рекомендации и специализированные функции поиска, а также предоставлять удалённый доступ к ресурсам для удовлетворения потребностей цифровых пользователей.

Использование новых технологий: цифровая культура открыта для использования и экспериментирования с новыми технологиями, которые могут преобразовать библиотечные и информационные услуги. Сюда могут входить такие технологии, как искусственный интеллект, виртуальная реальность, большие данные и другие, которые открывают новые возможности для обнаружения, организации и доставки информации.

В целом, формирование цифровой культуры специалистов библиотечно-информационной сферы требует проактивного и ориентированного на будущее мышления, стремления к обучению на протяжении всей жизни и готовности адаптироваться к быстро меняющейся цифровой среде. Изучая эту культуру, профессионалы могут эффективно удовлетворять цифровые потребности своих пользователей и способствовать развитию библиотек и информационных услуг в эпоху цифровых технологий.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Gilster P. Digital Literacy.* — N. Y. : Wiley Computer Publishing, 1997. — P. 276.
2. *Michel van der Bel. Digital culture: Your competitive advantage.* — URL: <https://news.microsoft.com/uploads/2018/02/EEE-Insights-Report.pdf> (дата обращения: 22.02.2023).
3. *Анпилогова О. А. Особенности обучения взрослых: обзор литературы / О. А. Анпилогова, Т. Б. Станкевич.* — Текст: электронный // *European Scientific Conference : сборник статей победителей III Международной научно-практической конференции* : в 2 ч. — Пенза : Наука и просвещение. — 2017. — Ч. 1. — С. 210–217. — URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=29049576> (дата обращения: 24.05.2023).
4. *Анферов А. А. Цифровые трансформации HR-процессов в учреждениях культуры / А. А. Анферов // Культура: управление, экономика, право.* — 2021. — № 2. — С. 42–46. — Текст: непосредственный.
5. *Арбатская О. А. Принципы формирования цифровой компетентности в подготовке кадров для сферы культуры и искусства / О. А. Арбатская // Вестник Восточно-Сибирского государственного института культуры.* — 2022. — № 1 (21). — С. 129–136. — Текст: непосредственный.

6. *Бабиева Н. А.* Аксиологические особенности трансформации библиотечной профессии в аспекте профессионального образования / Н. А. Бабиева, Ю. В. Маслова, Г. В. Матвеева. — Текст: электронный // Научные и технические библиотеки. — 2023. — № 1. — С. 120–135. — URL: <https://doi.org/10.33186/1027-3689-2023-1-120-135> (дата обращения: 18.05.2023).
7. *Багдасарян Р. Х.* Государственные и негосударственные программы по поддержке и развитию чтения / Р. Х. Багдасарян, О. В. Павлова, А. С. Пойда. — Текст: электронный // Культура и время перемен. — 2022. — № 2 (37). — [https://s.esrae.ru/timekguki/pdf/2022/2\(37\)/742.pdf](https://s.esrae.ru/timekguki/pdf/2022/2(37)/742.pdf) (дата обращения: 24.11.2022).
8. *Багдасарян Р. Х.* Инновационные формы работы библиотек как способ привлечения читателей / Р. Х. Багдасарян, В. Д. Эберт // Фундаментальные и прикладные научные исследования: актуальные вопросы, достижения и инновации : сборник статей LVI Международной научно-практической конференции. — Пенза, 2022. — С. 300–302. — Текст: непосредственный.
9. *Багдасарян Р. Х.* Информатизация как область развития учреждений культуры / Р. Х. Багдасарян, А. М. Мурашова. — Текст: электронный // Культура и время перемен. — 2022. — № 2 (37). — [https://s.esrae.ru/timekguki/pdf/2022/2\(37\)/737.pdf](https://s.esrae.ru/timekguki/pdf/2022/2(37)/737.pdf) (дата обращения: 24.11.2022).
10. *Багдасарян Р. Х.* Информационная безопасность в сфере библиотечной деятельности / Р. Х. Багдасарян, Е. С. Лосева, А. Е. Сергеев. — Текст: электронный // Культура и время перемен. — 2021. — № 4 (35). — [https://s.esrae.ru/timekguki/pdf/2021/4\(35\)/717.pdf](https://s.esrae.ru/timekguki/pdf/2021/4(35)/717.pdf) (дата обращения: 24.11.2022).
11. *Багдасарян Р. Х.* К вопросу применения современных цифровых технологий в образовательной деятельности / Р. Х. Багдасарян, Я. С. Боровик, Ж. Р. Енгибарян // Технические и технологические системы : материалы тринадцатой Международной научной конференции. — Краснодар, 2022. — С. 157–158. — Текст: непосредственный.
12. *Березкина Н. Ю.* Компетенции библиотекаря в условиях цифровизации / Н. Ю. Березкина // Грани книжной культуры: к 20-летию создания Научного центра исследований истории книжной культуры — Научного и издательского центра «Наука» РАН : материалы Российско-Белорусского круглого стола. Москва, 22 декабря 2021 года / Составители: Л. А. Августуль, Н. В. Вдовина. — Москва : Научный и издательский центр «Наука» Российской академии наук, 2021. — С. 184–189. — Текст: непосредственный.
13. *Бобрышева В. Е.* Библиотеки — центры цифрового кураторства и цифровой грамотности / В. Е. Бобрышева // Культурные тренды современной России: от национальных истоков к культурным инновациям : сборник докладов X Всероссийской научно-практической конференции студентов, магистрантов, аспирантов и молодых учёных : в 6-ти томах. Белгород, 28 апреля 2022 года / Отв. редакторы Н. В. Посохова [и др.]. Том 2. — Белгород : Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2022. — С. 18–24. — Текст: непосредственный.
14. В России выросла доля людей с продвинутым уровнем цифровой грамотности. — Текст : электронный // Аналитический центр НАФИ : официальный сайт. — 2023. — URL: <https://nafu.ru/analytics/v-rossii-vyros-la-dolya-lyudey-s-prodvinutym-urovнем-tsifrovoy-gramotnosti/> (дата обращения: 08.04.2023).
15. *Гаврилова Л. Г.* Цифровая культура, цифровая грамотность, цифровая компетентность как феномены современного образования / Л. Г. Гаврилова, Я. В. Топольник // Информационные технологии и средства обучения. — 2017. — Т. 61. — № 5. — С. 1–14. — Текст: непосредственный.
16. *Гагарина П. А.* Теоретические детерминанты формирования цифровой культуры / П. А. Гагарина // Актуальные проблемы физической и специальной подготовки силовых структур. — 2022. — № 3. — С. 22–25. — Текст: непосредственный.
17. *Галкин Д. В.* Современные исследования цифровой культуры (вместо предисловия к переводу фрагмента книги Чарли Гира «Цифровая культура») / Д. В. Галкин. — Текст: электронный // Гуманитарная информатика. — 2004. — № 1. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennye-issledovaniya-tsifrovoy-kultury-vmesto-predisloviya-k-perevodu-fragmenta-knigi-charli-gira-tsifrovaya-kultura> (дата обращения: 13.07.2023).
18. *Гендина Н. И.* Медийно-информационная грамотность и информационная культура библиотечно-информационных специалистов в условиях цифровой среды : учебное пособие /

- Н. И. Гендина, Е. В. Косолапова, Л. Н. Рябцева. — Москва : Ай Пи Ар Медиа, 2021. — 512 с. — Текст: непосредственный.
19. *Гендина Н. И.* Цифровизация библиотечно-информационной деятельности и библиотечного образования: технократические и гуманитарные компоненты / Н. И. Гендина. — Текст: электронный // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2020. — № 52. — С. 170–181. — URL: <https://doi.org/10.31773/2078-1768-2020-52-170-181>. (дата обращения: 09.02.2023).
 20. *Гнатышина Е. В.* Ценностно-смысловые ориентиры формирования цифровой культуры будущего педагога: специальность 13.00.08 «Теория и методика профессионального образования»: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора педагогических наук / Гнатышина Екатерина Викторовна. — Грозный : ФГБОУ ВО «Чеченский государственный университет», 2019. — 355 с. — Текст: непосредственный.
 21. *Гнатышина Е. В.* Цифровизация и формирование цифровой культуры: социальные и образовательные аспекты / Е. В. Гнатышина, А. А. Саламатов. — Текст: электронный // Вестник ЮУрГГПУ. — 2017. — № 8. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsifrovizatsiya-i-formirovanie-tsifrovooy-kultury-sotsialnye-i-obrazovatelnye-aspekty> (дата обращения: 29.07.2023).
 22. *Голубева Н. Л.* Повышение квалификации библиотечных специалистов в рамках реализации федерального проекта «Творческие люди» / Н. Л. Голубева // Библиотековедение. — 2020. — Т. 69. — № 3. — С. 325–334. — Текст: непосредственный.
 23. *Грибков Д. Н.* Формирование электронного информационного пространства региона: из опыта общедоступных библиотек Орловской области / Д. Н. Грибков, Е. В. Тимошук // Научные и технические библиотеки. — 2011. — № 6. — С. 75–79. — Текст: непосредственный.
 24. *Гулевич А. Д.* Продвижение социально-культурных проектов при помощи информационных технологий в сети Интернет / А. Д. Гулевич, Р. Х. Багдасарян. — Текст: электронный // Культура и время перемен. — 2022. — № 2 (37). — URL: [https://s.esrae.ru/timekguki/pdf/2022/2\(37\)/740.pdf](https://s.esrae.ru/timekguki/pdf/2022/2(37)/740.pdf) (дата обращения: 24.11.2022).
 25. *Дворовенко О. В.* Технологический подход к проектированию системы дополнительного профессионального образования для библиотечных специалистов: первые итоги реализации федерального проекта «Творческие люди» в Кемеровском государственном институте культуры / О. В. Дворовенко, Л. Г. Тараненко. — Текст: электронный // Вестник Кемеровского государственного института культуры и искусств. — 2020. — № 52. — С. 182–190. — URL: <https://doi.org/10.31773/2078-1768-2020-52-182-191> (дата обращения: 20.06.2023).
 26. *Доронина И. Н.* Формирование цифровых компетенций библиотечных специалистов на основе принципа фундаментальности / И. Н. Доронина. — Текст: электронный // Культура: теория и практика. — 2020. — № 2 (35). — URL: <https://sciup.org/144160088> (дата обращения: 11.06.2023).
 27. *Завгородняя П. Т.* Особенности распространения краеведческих знаний в детских библиотеках / П. Т. Завгородняя, Р. Х. Багдасарян, А. С. Матвеева. — Текст: электронный // Культура и время перемен. — 2022. — № 2 (37). — [https://s.esrae.ru/timekguki/pdf/2022/2\(37\)/743.pdf](https://s.esrae.ru/timekguki/pdf/2022/2(37)/743.pdf) (дата обращения: 24.11.2022).
 28. *Кабалина В. И.* Мотивация работников к обучению цифровым навыкам / В. И. Кабалина, А. В. Макарова, К. В. Решетникова. — Текст: электронный // Российский журнал менеджмента. — 2020. — Т. 18. — № 3. — С. 411–432. — URL: <https://doi.org/10.21638/spbu18.2020.306> (дата обращения: 11.06.2023).
 29. *Клюев В. К.* Трансформация формируемых компетенций в системе высшего библиотечно-информационного образования как ответ на цифровизацию общества / В. К. Клюев. — Текст: электронный // Культура : теория и практика. — 2019. — № 4. — URL: <http://theoryofculture.ru/issues/108/1268> (дата обращения: 28.06.2022).
 30. *Косенок С. М.* Создание модели «Формирование цифровой культуры педагогов в условиях цифровизации образования» / С. М. Косенок, Т. Н. Куренкова // Гуманитарный научный вестник. — 2021. — № 2. — С. 56–61. — Текст: непосредственный.

31. *Коханова Л. А.* Новая задача медиаобразования — формирование цифровой культуры / Л. А. Коханова, Ю. Е. Черешнева // Медийно-информационная грамотность современного педагога : материалы Всероссийской научно-практической конференции. Оренбург, Оренбургский государственный педагогический университет, 30–31 октября 2018 года / Оренбургский государственный педагогический университет ; Составитель и научный редактор О. М. Скибина. Часть I. — Оренбург, Оренбургский государственный педагогический университет : ООО «Издательство «Оренбургская книга», 2018. — С. 196–202. — Текст: непосредственный.
32. *Кудрина Е. Л.* Научно-образовательные услуги российской государственной библиотеки в формировании цифрового пространства в сфере культуры / Е. Л. Кудрина // Образование через всю жизнь: непрерывное образование в интересах устойчивого развития : материалы XVII международной конференции. Санкт-Петербург, 26–28 сентября 2019 года / Под редакцией В. П. Галенко, Н. А. Лобанова. — Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский государственный экономический университет, 2019. — С. 83–90. — Текст: непосредственный.
33. *Кузьмина Э. В.* Рынок программного обеспечения для автоматизации библиотек / Э. В. Кузьмина, Л. В. Кухаренко // Сфера услуг: инновации и качество. — 2018. — № 36. — С. 30–39. — Текст: непосредственный.
34. *Курнатов В. С.* Цифровые инструменты и сервисы для библиотекаря: опыт разработки образовательной программы / В. С. Курнатов // Информатизация образования и методика электронного обучения: цифровые технологии в образовании : материалы VI Международной научной конференции : в трёх частях. Красноярск, 20–23 сентября 2022 года. Часть 2. — Красноярск : Красноярский государственный педагогический университет имени В. П. Астафьева, 2022. — С. 58–61. — Текст: непосредственный.
35. *Лукьянчикова Е. А.* Социальные сети в помощь библиотеке / Е. А. Лукьянчикова, Е. Е. Третьякова // Молодёжь третьего тысячелетия : сборник научных статей XLII региональной студенческой научно-практической конференции. Омск, 02–27 апреля 2018 года / Омский государственный университет имени Ф. М. Достоевского. — Омск : Омский государственный университет имени Ф. М. Достоевского, 2018. — С. 1505–1509. — Текст: непосредственный.
36. *Мелентьева Ю. П.* Роль и место традиционной библиотеки в условиях цифровизации общества / Ю. П. Мелентьева // Библиография. — 2019. — № 2. — С. 27–33. — Текст: непосредственный.
37. *Набок О. А.* Цифровая культура. Механизмы формирования цифровой культуры / О. А. Набок. — Текст: электронный // Digital. — 2021. — № 1. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsifrovaya-kultura-mehanizmy-formirovaniya-tsifrovoy-kultury> (дата обращения: 29.07.2023).
38. Национальный проект «Культура». — Текст: электронный // Министерство культуры Российской Федерации : офиц. сайт. — URL: <https://www.mkrf.ru/about/national-project/about-project> (дата обращения: 24.03.2023).
39. *Нещерет М. Ю.* Цифровизация процессов обслуживания в библиотеках — это уже реальность / М. Ю. Нещерет. — Текст: электронный // Библиосфера. — 2019. — № 2. — С. 19–25. — URL: <https://doi.org/10.20913/1815-3186-2019-2-19-25> (дата обращения: 27.10.2023).
40. О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года: указ Президента Российской Федерации от 7 мая 2018 года № 204. — Текст: электронный // Официальный интернет-портал правовой информации. — URL: <http://actual.pravo.gov.ru/text.html#pnum=0001201805070038> (дата обращения: 24.06.2023).
41. Об утверждении Стратегии развития библиотечного дела в Российской Федерации на период до 2030 года: распоряжение Правительства РФ от 13 марта 2021 г. № 608-р. — Текст: электронный // Электронный фонд правовой и нормативно-технической информации. — URL: <https://docs.cntd.ru/document/573910950> (дата обращения: 24.11.2022).
42. Обучение цифровым навыкам: глобальные вызовы и передовые практики : аналитический отчет к III Международной конференции «Больше чем обучение: как развивать цифровые навыки». — Текст: электронный. — Москва : Корпоративный университет Сбербанка. — 2018. — 122 с. — URL: https://sberuniversity.ru/upload/iblock/2f8/Analytical_report_digital_skills_web_demo.pdf (дата обращения: 24.08.2022).

43. Онлайнный сервис современных библиотек : методическое пособие / Национальная библиотека Республики Адыгея; научно-методический отдел; [сост. Н. М. Ципинова]. — Майкоп, 2021. — 25 с. — (Серия: «В папку методиста»). — Текст: непосредственный.
44. *Перезовова О. В.* Использование социальных сетей как фактора формирования цифровой культуры общества / О. В. Перезовова. — Текст: электронный // Вестник ЮУрГУ. — 2021. — № 2. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ispolzovanie-sotsialnyh-setey-kak-faktora-formirovaniya-tsifrovoy-kultury-obschestva> (дата обращения: 29.07.2023).
45. *Пилко И. С.* Развитие цифровых навыков библиотечных специалистов в дистанционном формате / И. С. Пилко // Библиотековедение. — 2021. — № 70 (5). — С. 539–550. — Текст: непосредственный.
46. *Редькина Н. С.* «Надпрофессиональные» навыки и профессиональные знания библиотечного специалиста: требования времени / Н. С. Редькина // Библиотековедение. — 2019. — Т. 68. — № 6. — С. 647–658. — Текст: непосредственный.
47. *Розин В. М.* Области употребления и природа виртуальных реальностей / В. М. Розин // Технологии виртуальной реальности. Состояние и тенденции развития : Прил. 3 к вестнику «Аномалия». — Москва : ИТАР-ТАСС — Ассоциация «Экология непознанного». — 1996. — С. 57–69. — Текст: непосредственный.
48. *Романова Ж. Л.* Развитие цифровых компетенций специалистов библиотечно-информационной сферы в условиях цифровизации / Ж. Л. Романова // Библиотечно-информационное образование сквозь призму профессионального стандарта «Специалист библиотечно-информационной деятельности» : тезисы докладов XVIII Всероссийской с международным участием научно-методической конференции памяти В. А. Минкиной. Санкт-Петербург, 23–24 марта 2023 года / Сост. В. В. Брежнева, А. С. Крымская. — Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский государственный институт культуры, 2023. — С. 31–32. — Текст: непосредственный.
49. *Сабар Д. Л.* Развитие цифровой культуры / Д. Л. Сабар // Экономика и управление глазами юных исследователей : материалы национальной научно-практической конференции. Краснодар, 18 апреля 2022 года. — Краснодар : ФГБУ «Российское энергетическое агентство» Минэнерго России, Краснодарский ЦНТИ — филиал ФГБУ «РЭА» Минэнерго России, 2022. — С. 252–256. — Текст: непосредственный.
50. *Скипор И. Л.* Формирование готовности библиотечно-информационных кадров к решению задач цифровизации общества / И. Л. Скипор, В. В. Мишова. — Текст: электронный // МНКО. — 2020. — № 1 (80). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-gotovnosti-bibliotechno-informatsionnyh-kadrov-k-resheniyu-zadach-tsifrovizatsii-obschestva> (дата обращения: 10.06.2023).
51. *Соболева Ж. С.* Теоретические предпосылки формирования понятий «цифровая грамотность» и «цифровая компетенция» / Ж. С. Соболева. // Актуальные проблемы филологии и методики преподавания иностранных языков. — 2019. — № 13. — С. 110–114. — Текст: непосредственный.
52. Федеральный проект «Творческие люди». — Текст: электронный // Министерство культуры Российской Федерации : офиц. сайт. — URL: <https://culture.gov.ru/about/national-project/creative-people> (дата обращения: 24.06.2023).
53. Цифровая компетентность подростков и родителей. Результаты всероссийского исследования / Г. У. Солдатова, Т. А. Нестик, Е. И. Рассказова, Е. Ю. Зотова. — М. : Фонд Развития Интернет, 2013. — 144 с.
54. Цифровизация и формирование цифровой культуры: социальный и образовательный аспекты : Международная электронная научно-практическая конференция, 30 октября 2019 / Под науч. ред. И. В. Кучерук. — Текст: электронный. — Астрахань : Изд-во ООО ПКФ «Триада», 2019. — 256 с. — URL: <https://imef.ru/upload/d0cd3873-d17b-405f-a10c-248bf2bd09dd.pdf> (дата обращения: 27.10.2023).
55. Цифровое пространство библиотеки как среда интеллектуального развития личности : материалы межрегиональной науч.-практ. конф. 22–23 мая 2019 года / М-во культуры и архивного дела Сахалин. обл., Сахалин. обл. универс. науч. б-ка ; ред.-сост. Д. А. Ускова. — Южно-Сахалинск, 2019. — 97 с. — Текст: непосредственный.

56. Шаповалова Г. М. «Цифровая культура» в концепции глобального информационного общества: теоретико-правовой аспект / Г. М. Шаповалова. — Владивосток : Владивостокский государственный университет экономики и сервиса, 2020. — 176 с. — Текст: непосредственный.
57. Шаповалова Г. М. Современная парадигма «цифровой культуры» — доктринально-правовые основы и «цифровые» нравственно-этические стандарты о человеке и его творчестве / Г. М. Шаповалова. — Текст: электронный // Территория новых возможностей : Вестник Владивостокского государственного университета экономики и сервиса. — 2020. — Т. 12. — № 2. — С. 127–134. — Текст: непосредственный.
58. Шарипбек Н. Е. История формирования цифровой культуры и ее воздействие на современную архитектуру / Н. Е. Шарипбек. — Текст: электронный // Вестник науки и образования. — 2021. — № 17-1 (120). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriya-formirovaniya-tsifrovoy-kultury-i-ee-vozdeystvie-na-sovremennuyu-arhitekturu> (дата обращения: 13.06.2023).
59. Шрайберг Я. Л. Библиотечно-информационная сфера в современных условиях нарастающей цифровизации, постпандемийной обстановки и новых социально-политических реалий: главные результаты : Пленарный доклад председателя Оргкомитета Двадцать шестой Международной конференции и выставки «LIBCOM-2022» / Я. Л. Шрайберг. — Москва : Государственная публичная научно-техническая библиотека России, 2022. — 28 с. — Текст: непосредственный.
60. Шрайберг Я. Л. Информационно-документное пространство образования, науки и культуры в современных условиях цифровизации общества : (Ежегодный доклад Пятого Международного профессионального форума «Крым-2019»). — Текст: электронный // Научные и технические библиотеки. — 2019. — № 9. — С. 3–55. — URL: <https://doi.org/10.33186/1027-3689-2019-9-3-55> (дата обращения: 27.10.2023).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Приложение 1

Тест «Цифровая культура специалистов библиотечно-информационной сферы»

Для оценки уровня своей цифровой культуры ответьте на несколько вопросов

*Обязательный вопрос

1. Умеете ли Вы работать с цифровыми продуктами — например, с текстовым редактором?* 1 балл
 - Да
 - Нет
2. Выберите то, что является поисковой системой* 1 балл
 - AliExpress
 - Google
 - ВКонтакте
 - Instagram
3. Информационная культура предполагает* 1 балл
 - Умение работать в команде
 - Умение программировать на различных языках программирования
 - Знание нескольких иностранных языков
 - Знание и умение работать с информацией
4. Каким законом регулируются вопросы ответственности за содержание интернет-сайтов?* 1 балл
 - Об образовании
 - Об информации, информационных технологиях и о защите информации
 - Об электронно-цифровой подписи
 - О персональных данных
5. Легко ли Вам даётся работа с цифровыми устройствами: телефоном, принтером или элементами умного дома?* 1 балл
 - Да
 - Нет
6. Кто впервые предложил использовать понятие «информационная грамотность»?* 1 балл
 - Международная организация ЮНЕСКО
 - Организация Объединённых Наций
 - Международная ассоциация университетов
 - Международная ассоциация школьных библиотек

7. Какие ключевые элементы входят в понятие цифровой грамотности?* 1 балл
- Цифровое потребление, цифровая компетентность и цифровая безопасность
 - Цифровое потребление, цифровая среда и цифровая подпись
 - Цифровой гражданин, язык программирования и информационная безопасность
 - Цифровая подпись, цифровая зрелость, компьютерная безопасность
8. Что такое электронный каталог?* 1 балл
- Совокупность программных и аппаратных средств по обеспечению деятельности библиотеки по заказу, каталогизации, поиску, выдаче книг, решения различных задач по отчётности и книгообеспеченности читателей и др. как в локальной вычислительной сети, так и через интернет
 - Совокупность программ для обработки информации
 - Сеть серверов, на которой библиотека размещает свою IT-инфраструктуру
 - Информационная единица в интернете, ресурс
9. Что такое блог?* 1 балл
- Интернет-дневник, онлайн-дневник, веб-сайт
 - Веб-сайт с мультимедиа
 - Часть сайта в рамке с неизменным содержанием
10. Что такое чат?* 1 балл
- Средство для совместной работы с документами, программным и аппаратным обеспечением
 - Средство обмена сообщениями по компьютерной сети в режиме реального времени, а также программное обеспечение, позволяющее организовывать такое общение
 - Начальный этап установки модемного соединения
11. Колонтитул — это* 1 балл
- Область, которая находится в верхнем и нижнем поле и предназначена для помещения названия работы над текстом каждой страницы
 - Внешний вид печатных знаков, который пользователь видит в окне текстового редактора
 - Верхняя строка окна редактора Word, которая содержит в себе панель команд (например, «Вставка», «Конструктор», «Макет» и т. д.)
12. Сможете Вы защитить свои персональные данные, сохранённые логины и пароли от взлома, воровства и фишинга?* 1 балл
- Да
 - Нет

Первая премия

НОВОСТНОЕ ИНФОРМИРОВАНИЕ ПО ОТКРЫТОЙ НАУКЕ КАК СТРАТЕГИЧЕСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ РАЗВИТИЯ НАУЧНОЙ БИБЛИОТЕКИ

РЯБОВА Ирина Игоревна

Государственная публичная научно-техническая библиотека
Сибирского отделения Российской академии наук

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы. Современный исследователь, обладающий профессиональными компетенциями, остро и на постоянной основе нуждается в информации о последних разработках в его предметной области, международном опыте и поиске актуальных событий. Удовлетворение этих информационных потребностей происходит по разным каналам, одним из которых является новостное информирование. По данным ВЦИОМ, на август 2023 года новостные сообщества являются самыми популярными подписками среди российских пользователей¹. В мировом контексте ситуация аналогичная: самой популярной причиной использования социальных медиа респонденты назвали «быть в курсе новостей и последних событий»².

Новости как наиболее доступная и оперативно представленная информация влияет на многие сферы общественной жизни и отражает их текущее состояние. Новости в сфере науки — не исключение, они оказывают влияние на научно-технологический прогресс и являются его маркером. Опираясь на исследование, проведённое в феврале 2022 г., в рамках которого был проанализирован 431 сайт различных НИИ, среди форм продвижения научного знания в российских НИИ наиболее популярными оказались новости (90 % организаций используют их)³. Благодаря научным новостям учёные могут определить перспективы для собственных исследований и узнать, что уже было внедрено их коллегами, а какие вопросы остаются нерешёнными, требующими дальнейшего изучения. Кроме того, новости науки освещают вопросы государственной политики в области открытий и разработок, оценку результатов деятельности научных организаций,

¹ Социальные сети и мессенджеры: вовлеченность и предпочтения // ВЦИОМ [Электронный ресурс]. — URL: <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/socialnye-seti-i-messendzhery-vovlechennost-i-predpochtenija> (дата обращения: 14.08.2023).

² Digital 2021: The latest insights into the 'State of digital' [Электронный ресурс]. — URL: <https://wearesocial.com/uk/blog/2021/01/digital-2021-the-latest-insights-into-the-state-of-digital/> (дата обращения: 14.08.2023).

³ Рыхторова А. Е. Роль библиотек в популяризации знаний: как сделать науку действительно открытой? // Научные и технические библиотеки. — 2022. — № 9. — С. 15–32.

а также информацию об актуальных событиях в профессиональном сообществе: конференциях, мероприятиях, конкурсах и грантах, что является одним из ключевых факторов для карьеры исследователя. Поэтому определение и выстраивание стратегического направления новостного информирования является значимой частью информационного сопровождения исследователей.

Научные библиотеки как важные социальные институты, специализирующиеся на предоставлении доступа к информации, могут способствовать поиску и предоставлению такого рода информации. Новостное информирование как одно из перспективных форм библиотечно-информационного обслуживания в соответствии с действующими запросами пользователей в получении актуальных и оперативных сообщений о событиях, произошедших недавно или происходящих в данный момент, при комбинации с другими видами представления научного знания, позволит сформировать наиболее эффективные способы информационной поддержки научной деятельности.

Актуальность темы исследования также обусловлена тем, что в последние десятилетия в мире активно развиваются идеи и концепции открытой науки — практики организации научной деятельности, при которой каждый может принимать участие и вносить свой вклад, когда научные данные, описания экспериментов и научных процессов доступны на условиях, позволяющих их повторно использовать, распространять и воспроизводить, включая процессы, данные и применяемые методы⁴. Стремительное развитие этого феномена подтверждается большим количеством международных инициатив в области открытой науки, выражающихся в рекомендациях издательств научных журналов по предоставлению доступа к первичным данным, по открытости рецензирования и в требованиях научных фондов по открытости данных как обязательном условии для получения международных и национальных грантов⁵. Существуют научные фонды, правительственные организации, продвигающие инициативы открытой науки, к примеру: European Commission, Center for Open Science, FORCE11, The Wellcome Trust и т. д. Исследователи стали ощущать научные и социальные преимущества представления результатов своих трудов в открытом доступе, выражаемые в увеличении цитируемости, повышении качества исследований за счёт прозрачных и воспроизводимых исследовательских практик⁶.

В связи с бурным развитием движений за открытую науку, в течение последних 20 лет наблюдается существенное увеличение публикаций в открытом доступе, а вместе с ними и рост потоков новостной информации по развитию открытой науки, в которых становится всё сложнее ориентироваться даже научному сообществу.

Степень изученности темы исследования. Исследования, посвящённые открытой науке в мире, в том числе открытым данным, отражены в статьях Н. Дубовой, И. И. Засурского и Н. Д. Трищенко, А. Фабиано, Б. Фэчера и С. Фризике,

⁴ First draft of the UNESCO Recommendation on Open Science. — URL: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000374837> (дата обращения: 31.05.2022).

⁵ Редькина Н. С. Библиотека в информационной инфраструктуре открытой науки: монография // Н. С. Редькина. — Сиб. отд-ние Рос. акад. наук, Гос. публич. науч.-техн. б-ка. — Новосибирск, 2022. — 228 с.

⁶ Там же.

Д. Гезельтер, Д. Мак и др. учёных. Анализ преимуществ открытого доступа, а также трансформация системы научной коммуникации под влиянием открытого доступа представлены в трудах Н. Д. Трищенко.

Изучением роли российских библиотек в открытой науке занимались такие исследователи, как А. И. Земсков, Д. А. Семячкин, М. А. Сергеев и Е. В. Кисляк, Н. С. Редькина, Я. Л. Шрайберг, И. Г. Юдина и др.

Информационную функцию библиотеки в теории и практике библиотечного дела исследовала И. Г. Юдина. О. Л. Лаврик и Т. А. Калюжная рассматривали теоретическое обобщение, анализировали содержание понятий «информационное сопровождение», «поддержка научных исследований». Они же писали о поддержке научных исследований как одном из направлений деятельности научной библиотеки. О системе информационной поддержки научных исследований писал А. И. Черный. Роль библиотек в обеспечении доступа к информации и знаниям обозначали Я. Л. Шрайберг, С. Ю. Сергеев.

Перспективные направления поддержки исследований были описаны в статьях Н. С. Редькиной. А. С. Павлова анализировала зарубежный опыт по информационному сопровождению научных исследований.

История генезиса новостей, их распространение и общие исторические вопросы рассмотрены в публикациях Э. Петтигри. Аспекты, связанные с поиском информации, а также журналистской работой с новостями отражены в трудах О. Самарцева. Новостному контенту в онлайн-медиа среде посвящены работы Е. Лазуткиной. В трудах А. В. Колесниченко изучена востребованность жанров журналистских текстов в онлайн-средствах массовой информации (СМИ).

Целью данной работы является разработка комплекса новостных информационных продуктов, предназначенных для достижения информационной поддержки пользователей научной библиотеки, с учётом актуальной тематики (на примере открытой науки).

В соответствии с обозначенной целью были определены следующие **задачи**:

1. Определить исторические предпосылки возникновения новостного информирования.
2. Изучить зарубежный опыт библиотек по новостному информированию об открытой науке.
3. Исследовать отечественные практики библиотек по новостному информированию пользователей.
4. Разработать технологию определения каналов новостной информации по открытой науке как основу для создания новостных информационных продуктов.

Научная значимость. Выявлены исторические предпосылки возникновения новостного информирования, в том числе в библиотеках. Проведено эмпирическое исследование работы европейских и российских библиотек по новостному информированию в условиях открытой науки. Впервые разработана технология определения источников по открытой науке, послужившая базой для создания комплекса информационных продуктов, предназначенных для достижения информационной поддержки пользователей научной библиотеки.

Практическая значимость. Разработана и практически реализована актуальная технология определения каналов новостной информации новостного информирования исследователей в библиотечной веб-среде. Технология внедрена

на сайте «Библиотека для открытой науки» (lib-os.ru) в полном объёме с января 2023 г. На её основе (на август 2023 г.) подготовлен комплекс новостных информационных продуктов, состоящий из:

- 136 новостей;
- 2 ежеквартальных дайджеста «Новости открытой науки»: <http://lib-os.ru/bibliotekaryam/informirovanie/dajdzhest-novosti-otkrytoj-nauki/>;
- 7 выпусков «Живых новостей открытой науки» в видеоформате: <http://lib-os.ru/bibliotekaryam/informirovanie/zhivye-novosti/>.

Исторические предпосылки

Новости в их типологическом многообразии интересовали людей не только в настоящее время: проявление интереса к ним наблюдалось задолго до этого. Профессор Сент-Эндрюского университета Э. Петтигри в своей работе «Изобретение новостей. Как мир узнал о самом себе»⁷, охватывая средневековый период в Европе, исследует и подробно описывает инстинкт людей к поиску новостей и стремление быть информированными. Одним из подтверждений этого факта является то, что еще в 59 г. до н. э. Юлий Цезарь понял необходимость государственного информационного органа⁸. В связи с этим было принято решение о создании *Acta diurna senatus ac populi*, или «Ежедневных протоколов сената и римского народа» — прообраза периодического «издания», учреждённого для популяризации своих политических программ, а также информирования населения о деятельности властей и течении городской жизни⁹. Известно также, что ещё до появления первых печатных газет в средневековой Европе были люди, зарабатывающие написанием и продажей желаящим разнообразной информации. В Венеции даже возник цех *scrittori d'awiso* — писателей новостей¹⁰.

Во все времена людям, следящим за новостями, приходилось придумывать свои способы, как разобраться в потоке слухов, фантазий и преувеличений, чтобы получить максимально объективную информацию о произошедших событиях. Так, в XI веке монастыри Уэльса, располагающиеся на расстоянии ста миль друг от друга, раз в три года обменивались посланниками, которые проживали там в течение недели и делились новостями¹¹. Этот факт свидетельствует о том, что в то время людей так же, как и сегодня, интересовала именно достоверная, проверенная новостная информация, при этом критерии верификации источников несколько отличались от современных: люди неохотно доверяли письменной информации и предпочитали получать информацию, донесенную «из уст».

⁷ Петтигри Э. Изобретение новостей: как мир узнал о самом себе / Перевод с английского А. Громченко, Е. Ивановой. — Москва : Времена : АСТ, 2021. — 494 с.

⁸ Ахмадулин Е. В. Краткий курс теории журналистики : учебное пособие. — Ростов-на-Дону : Изд-во «Март», 2005. — 314 с.

⁹ Иванов А. А. Римское право: основные понятия, законы и иски, персоналии и сентенции : Словарь-справочник. — М. : Флинта, 2015. — 317 с.

¹⁰ Вихрева Г. М. Фонд периодики в библиотеке: комплектование и обслуживание : конспект лекций // Гос. публич. науч.-техн. б-ка Сиб. отд-ния Рос. акад. наук. — Новосибирск : ГПНТБ СО РАН, 2012. — 136 с.

¹¹ The historie of Cambria, now called Wales, 1584. — 401, [13] p.

Новостям доверяли ровно настолько, насколько доверяли репутации человека, который их доставил¹².

Исторические вопросы, связанные с возникновением новостного информирования в библиотеках, остаются не до конца изученными. Тем не менее библиотеки с древних времён занимались информационной деятельностью, реализовывая информационную функцию¹³. С точки зрения автора работы, началом деятельности библиотек по новостному информированию читателей следует считать тот момент, когда в библиотеках стали появляться первые периодические издания, доступные массовому читателю. С течением времени происходило постепенное развитие информационных технологий, в связи с чем стали внедряться новые формы информационного обслуживания читателей. В результате появились дифференцированное обслуживание руководителей, а в некоторых источниках дифференцированное обеспечение руководства (ДОР), оперативное сигнальное информирование (ОСИ), или Current Contents (CC) за рубежом, а также избирательное распространение информации (ИРИ), получившие наибольшее распространение в России в 1960–1990-е гг. Отечественные библиотековеды определяют ДОР как «систематическое обеспечение индивидуальных потребителей аналитической информацией в соответствии с постоянно действующими запросами»¹⁴. Р. С. Гиляревский даёт определение понятию ОСИ следующим образом: «вид информационного обслуживания, выполняющий функцию предварительного оповещения о документах путём предоставления библиографических сведений о них»¹⁵. К важнейшим из традиционных форм ОСИ, характерных для 1960–80-х гг., относятся: текущие библиографические указатели; списки изданий, поступивших в библиотеку; библиографические карточки на новые книги и статьи; выставки и картотеки новых поступлений; систематизированные библиографические указатели; указатели содержания журналов¹⁶. Что касается ИРИ, то в справочнике библиотекаря оно определяется так: «способ индивидуального информирования заключается в постоянном оповещении специалистов о новой литературе по их профилю...»¹⁷. Исходя из определений, можно констатировать, что данные формы обслуживания читателей являются актуальными и на сегодняшний день (при условии их использования в несколько модернизированном виде, с применением современных

¹² Петтигри Э. Изобретение новостей: как мир узнал о самом себе / Перевод с английского А. Громченко, Е. Ивановой. — Москва : Времена : АСТ, 2021. — 494 с.

¹³ Юдина И. Г. Информационная функция библиотеки в теории и практике библиотечного дела // Библиосфера. — 2010. — № 3. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/informatsionnaya-funktsiya-biblioteki-v-teorii-i-praktike-bibliotchnogo-dela> (дата обращения: 18.07.2022).

¹⁴ Брежнева В. В., Минкина В. А. Информационное обслуживание: продукты и услуги, предоставляемые библиотеками и службами информации предприятий. — СПб. : Профессия, 2004. — 304 с.

¹⁵ Гиляревский Р. С. Информатика // Большая советская энциклопедия. — Москва : Советская энциклопедия, 1976. — 348 с.

¹⁶ Юдина И. Г. Сигнальное информирование как вид оперативного удовлетворения информационных потребностей ученых и специалистов // Пятые Макушинские чтения (25–26 мая 2000 г., г. Томск) : тез. докл. // ГПНТБ СО РАН ; ред. А. Л. Посадсков. — Новосибирск, 2000. — 393 с.

¹⁷ Справочник библиотекаря / Науч. ред. А. Н. Ванеев. 4-е изд., перераб. и доп. — Санкт-Петербург : Профессия, 2011. — 640 с.

информационных технологий), поскольку в XXI веке остро стоит проблема информационного перенасыщения, когда отслеживание необходимых данных превращается в поиск «иголки в стоге сена».

Направления библиотек по новостному информированию об открытой науке

В условиях постоянно меняющихся запросов пользователей, требований государственной политики в сфере научно-технологического развития и стремительно растущих потоков новостной информации научные библиотеки адаптируются к вызовам, развивая новые формы информационно-аналитического обслуживания читателей, учитывая это при выстраивании своего стратегического направления по новостному информированию.

Основополагающими принципами построения стратегии новостного информирования в современных библиотеках выступают соответствие тематики новостей виду библиотеки и её актуальность для целевой аудитории с учётом применения современных информационных технологий. В научной библиотеке для стратегического направления по новостному информированию может быть использована тематика по открытой науке — практике организации научной деятельности, при которой каждый может принимать участие и вносить свой вклад, когда научные данные, описания экспериментов и научных процессов доступны на условиях, позволяющих их повторно использовать, распространять и воспроизводить¹⁸, поскольку она соответствует современным тенденциям и является ответом на многие социальные проблемы, с которыми сталкиваются в профессиональной деятельности учёные, а также популяризирует науку в целом, что является одной из основных задач Российской академии наук¹⁹.

Боле того, концепция открытой науки тесно связана с ФЗ «О библиотечном деле», который устанавливает принципы деятельности библиотек, гарантирующие права человека, общественных объединений, народов и этнических общностей на свободный доступ к информации²⁰. Некоторые исследователи также делают вывод о том, что среди стратегических тенденций научных библиотек и учебных заведений, которые остаются важным компонентом информационной инфраструктуры своих учреждений, больший акцент делается на поддержку открытой науки и исследовательских данных²¹.

¹⁸ First draft of the UNESCO Recommendation on Open Science. — URL: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000374837> (дата обращения: 31.05.2022).

¹⁹ Предмет, цели и виды деятельности, основные задачи и функции Российской академии наук [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.ras.ru/about/rascharter/tasks.aspx> (дата обращения: 15.08.2023).

²⁰ Федеральный закон от 14.04.2023 г. № 129-ФЗ «О библиотечном деле» // Консорциум Кодекс // <https://docs.cntd.ru/document/9010022> (дата обращения: 27.10.2023).

²¹ Редькина Н. С. Стратегические векторы развития библиотек // Библиотековедение. — 2021. 70 (3). С. 231–244. — <https://doi.org/10.25281/0869-608X-2021-70-3-231-244> (дата обращения: 27.10.2023); Земсков А. И. Открытый доступ: роль библиотек // Научные и технические библиотеки. — 2016 (6). С. 41–61. — <https://doi.org/10.33186/1027-3689-2016-6-41-61> (дата обращения: 27.10.2023).

Согласно исследованию Л. Б. Шевченко, учёные положительно относятся к открытой науке как системе открытого доступа, открытых данных и программного обеспечения, открытой кооперации между учёными, открытого процесса рецензирования и др. компонентам данной концепции²². Они хотят делиться результатами своих исследований, однако отмечают, что им необходима помощь в использовании практик открытой науки.

Я. Л. Шрайберг справедливо отмечает, что открытый доступ к информации стал иметь большое значение для формирования пространства знаний, в построении которого главная роль принадлежит издательствам, библиотекам, образовательным учреждениям²³. Развитие направления, связанного с предоставлением новостной информации о формируемой в России инфраструктуре открытой науки, открывает для научных библиотек новый спектр возможностей и может способствовать не только увеличению трафика посетителей, но и формированию благоприятного имиджа и положительной репутации библиотек в виртуальном мире, повышению их востребованности среди учёных и специалистов. Вместе с тем появление нового функционала предъявляет новые требования к знаниям и навыкам библиотечных специалистов в области технологий и методик подачи новостной информации на сайте, специфики новостных научных медиатекстов, а также создания информационно-аналитических услуг библиотек на базе новостей открытой науки.

В мире уже накоплен определённый опыт по новостному информированию пользователей в области открытой науки. Поскольку информация по данной теме за рубежом в основном локализуется на сайтах вузовских библиотек, нами был проведен анализ 100 сайтов библиотек европейских университетов, вошедших в ТОП-100 Лейденского рейтинга открытости университетов 2023²⁴. По результатам анализа было выявлено, что у многих университетских библиотек Европы на их официальных сайтах присутствуют разделы, посвящённые открытым исследованиям, где отражена справочная информация о том, что такое открытые научные данные, открытое рецензирование, какие виды доступов, лицензий существуют, а также примеры инструментов и ресурсов открытого доступа, которыми могут пользоваться преподаватели, студенты и учёные для своих исследований.

Что касается регулярного, периодического информирования по открытой науке, то здесь круг библиотек сужается. В результате мониторинга зарубежных сайтов вузовских библиотек, нами определены 5 примеров лучших практик по новостному информированию (табл. 1). В ходе анализа были выявлены средства, с помощью которых они осуществляют информирование пользователей.

²² Шевченко Л. Б. Открытая наука: учёные — «за», а библиотекари? // Научные и технические библиотеки. 2023 (2). С. 113–131. — <https://doi.org/10.33186/1027-3689-2023-2-113-131> (дата обращения: 27.10.2023).

²³ Шрайберг Я. Л. Формирование единого пространства знаний на базе сетевой информационной инфраструктуры в условиях становления и развития современной цифровой экономики: Ежегодный доклад Четвёртого международного профессионального форума «Крым-2018» // Научные и технические библиотеки. 2018 (9). С. 3–75. — <https://doi.org/10.33186/1027-3689-2018-9-3-75> (дата обращения: 27.10.2023).

²⁴ CWTS Leiden Ranking 2023 [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.leidenranking.com/ranking/2023/list> (дата обращения: 22.08.2023).

Таблица 1

**Практики новостного информирования пользователей
об открытой науке в библиотеках Европы**

Библиотека	Адрес в сети	Описание
Библиотека Утрехтского университета	https://www.uu.nl/universiteitsbibliotheek	В данном направлении с 2017 года активно работает библиотека Утрехтского университета, на сайте которой есть раздел Open Science. Библиотека предлагает стратегический план развития открытой науки и ставит перед собой амбициозные задачи сделать 100 % открытый доступ ко всем результатам исследований, финансируемых государством. На сайте библиотеки университета имеется раздел с новостями, среди них встречаются новости об открытой науке, анонсы будущих мероприятий. То есть информирование читателей происходит за счёт новостной ленты.
Библиотека Делфтского технологического университета	https://www.tudelft.nl/en/library	Библиотека Делфтского технологического университета занимается информированием исследователей об открытой науке посредством соответствующего раздела на сайте с календарем мероприятий по открытой науке.
Библиотека Манчестерского университета	https://www.library.manchester.ac.uk/	Университет состоит в сообществе открытых исследований, занимающихся продвижением открытых и воспроизводимых исследовательских практик. Их главной особенностью является то, что библиотека делает ежемесячные e-mail-рассылки с дайджестом новостей, посвящённых открытой науке
Библиотека университета Лейдена	https://www.bibliotheek.universiteit leiden.nl/	Библиотека университета Лейдена создаёт календарь мероприятий, посвящённый событиям по открытому доступу, принципам FAIR, мастер-классам по открытым лицензиям, данным и т. д.
Библиотека Стокгольмского университета	https://www.su.se/stockholms-universitetsbibliotek/	В Библиотеке Стокгольмского университета ведётся справочный раздел по открытой науке, представлены новости университета, в потоке которых встречаются новостные заметки по открытой науке (в фильтре есть возможность выбора соответствующей категории)

Таким образом, изучив зарубежный опыт университетских библиотек, можно сделать вывод о том, что новостное информирование учёных, специалистов и др. заинтересованных сторон об открытой науке — новое и перспективно развивающееся стратегическое направление в мире. За рубежом ощущают необходимость информировать студентов, преподавателей, исследователей об этой научной концепции, понимают важность распространения открытых знаний, поскольку осознают социальную значимость открытой науки.

На сегодняшний день в условиях санкционных ограничений ко многим зарубежным научным и академическим исследованиям, российским учёным, преподавателям, студентам и библиотекарям как никогда требуется информация об открытых ресурсах, лицензиях, репозиториях, БД и т. д. в связи с тем, что ресурсы открытого доступа становятся одним из основных источников информации. Несмотря на это, в отечественной практике не было выявлено аналогичного опыта по регулярному новостному информированию в области открытой науки.

Подтверждением этого тезиса стали результаты анализа сайтов 15 крупнейших библиотек России:

1. Российской государственной библиотеки.
2. Российской национальной библиотеки.
3. Библиотеки Академии наук.
4. Института научной информации по общественным наукам.
5. Государственной публичной научно-технической библиотеки России.
6. Государственной публичной научно-технической библиотеки СО РАН.
7. Научной библиотеки МГУ имени М. В. Ломоносова.
8. Библиотеки по естественным наукам.
9. Государственной публичной исторической библиотеки.
10. Научной библиотеки СПбГУ.
11. Донской государственной публичной библиотеки.
12. Всероссийской государственной библиотеки иностранной литературы имени М. И. Рудомино.
13. Научной библиотеки КФУ.
14. Дальневосточной государственной научной библиотеки.
15. Кировской областной научной библиотеки имени А. И. Герцена.

По итогам анализа было выявлено, что новостные блоки сайтов содержат общую информацию преимущественно об услугах, продуктах, ресурсах и событиях внутри конкретной библиотеки, а новости, посвящённые открытому доступу и т. д., носят эпизодический характер. К примеру, опубликованная на сайте Российской государственной библиотеки новость: «До 31 августа 2020 года открыт свободный доступ к журналам EDP Sciences»²⁵. Вместе с тем библиотеки имеют возможности развивать методы информационной поддержки и предоставлять в веб-среде не только информацию о своей деятельности, подготавливаемых ресурсах и услугах, но и взаимодействовать с пользователями, отвечая на их современные потребности в направлениях развития открытой науки: предоставлять информацию о видах открытых лицензий, грантах, соглашениях, сервисах, открытых образовательных ресурсах и др.

Технология определения каналов новостной информации по открытой науке

С учётом представленного ранее опыта библиотечного информирования об открытой науке было принято решение о разработке стратегии создания новостных информационных продуктов (дайджестов, подкастов, ленты новостей и т. д.), представляющей собой интегрированную модель действий по новостному информированию, предназначенных для достижения целей информационной поддержки учёных и специалистов. Прежде всего, в стратегию по новостному информированию входит определение целей, а затем и политики, или совокупности конкретных правил организационных действий, направленных на достижение поставленных целей, включая определение каналов получения информации, позволяющих системно подойти к созданию информационных продуктов для

²⁵ До 31 августа 2020 года открыт свободный доступ к журналам EDP Sciences // РГБ [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.rsl.ru/ru/all-news/edp-sciences> (дата обращения: 25.08.2023).

разных сегментов пользователей, чему мы уделяем особое место (рис. 1). И завершающим этапом стратегии является планирование — выстраивание действий по реализации политики открытой науки: создания информационных продуктов, предоставления ресурсов в удобных для пользователя форматах и каналах.

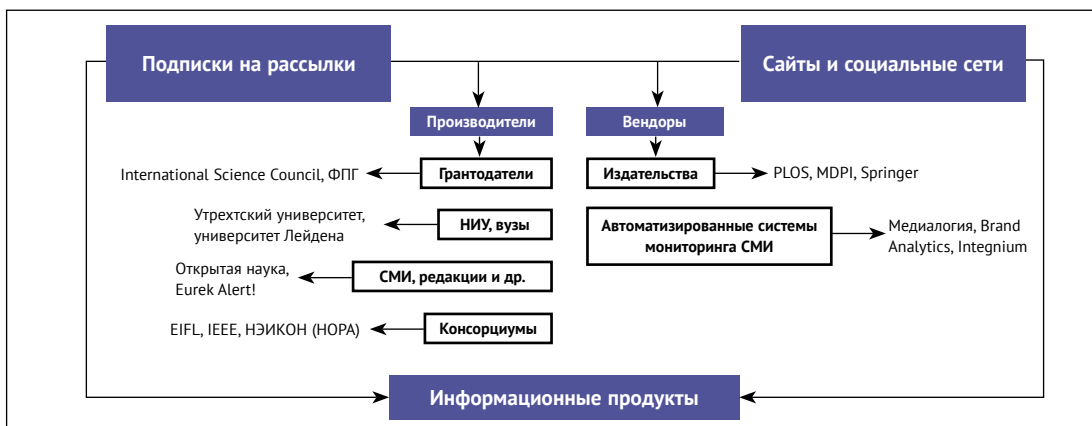


Рис. 1. Каналы новостной информации для создания информационных продуктов по открытой науке

Схема каналов новостной информации состоит из определённых источников получения информации об открытой науке (или другой выбранной теме). В свою очередь, их можно разделить на информацию, собранную из онлайн-рассылок, и данные, взятые из сайтов, а также социальных сетей. Сбор информации осуществляется как у производителей информации, так и у вендоров (поставщиков). Производители делятся на грантодателей, НИУ, вузы, СМИ, редакции и различные консорциумы. Вендоры же можно разделить на издательства (PLOS, MDPI и т. п.) и автоматизированные системы мониторинга СМИ («Медиалогия», Brand Analytics и т. п.). В итоге с помощью информации, взятой из установленных каналов, а также методов аналитико-синтетической переработки информации (АСПИ) создаются информационные новостные продукты, являющиеся важной частью стратегии по новостному информированию пользователей об открытой науке.

Разработанная технология выявления каналов получения новостной информации позволила определить источниковую базу для создания комплекса информационных продуктов на многофункциональной веб-платформе «Библиотека для открытой науки» ГПНТБ СО РАН²⁶, состоящего из:

- Новостной ленты — формата данных, который применяется для доставки пользователям оперативно обновляемой информации²⁷ (рис. 2).
- 2-х ежеквартальных дайджестов «Новости открытой науки» (рис. 3) — структурированного информационного продукта в онлайн-формате, содержащего в себе краткие выжимки наиболее популярных/актуальных новостей²⁸ (рис. 4).

²⁶ Библиотека для открытой науки [Электронный ресурс]. — URL: <http://lib-os.ru/> (дата обращения: 18.08.2023).

²⁷ Новости // Библиотека для открытой науки [Электронный ресурс]. — URL: <http://lib-os.ru/category/novosti/> (дата обращения: 20.08.2023).

²⁸ Дайджест «Новости открытой науки» // Библиотека для открытой науки [Электронный ресурс]. — URL: <http://lib-os.ru/bibliotekaryam/informirovanie/dajdzhest-novosti-otkrytoj-nauki-2/> (дата обращения: 20.08.2022).

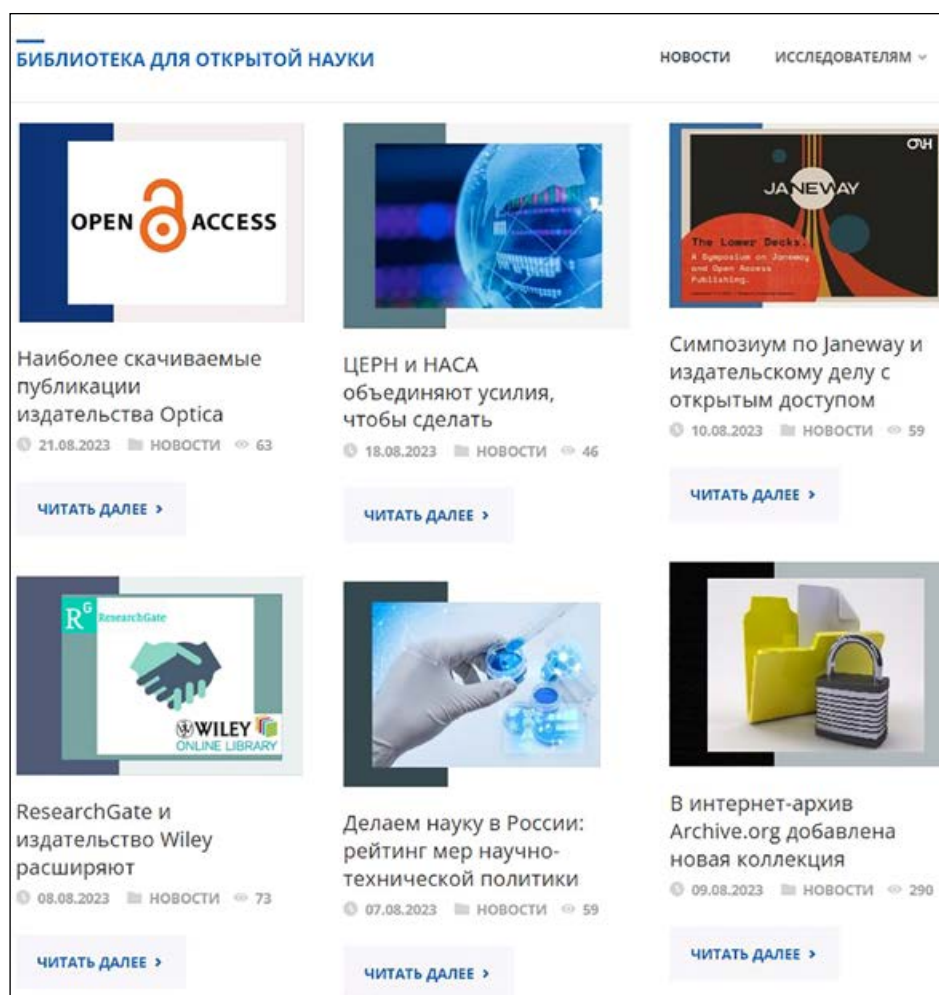


Рис. 2. Новостная лента на сайте «Библиотека для открытой науки»



Рис. 3. Ежеквартальный дайджест «Новости открытой науки» № 1



Рис. 4. Ежеквартальный дайджест «Новости открытой науки» № 2

- 6 выпусков «Живых новостей открытой науки» — ежемесячного дайджеста в видеоформате, публикуемого на Youtube-канале ГПНТБ СО РАН²⁹ (рис. 5).

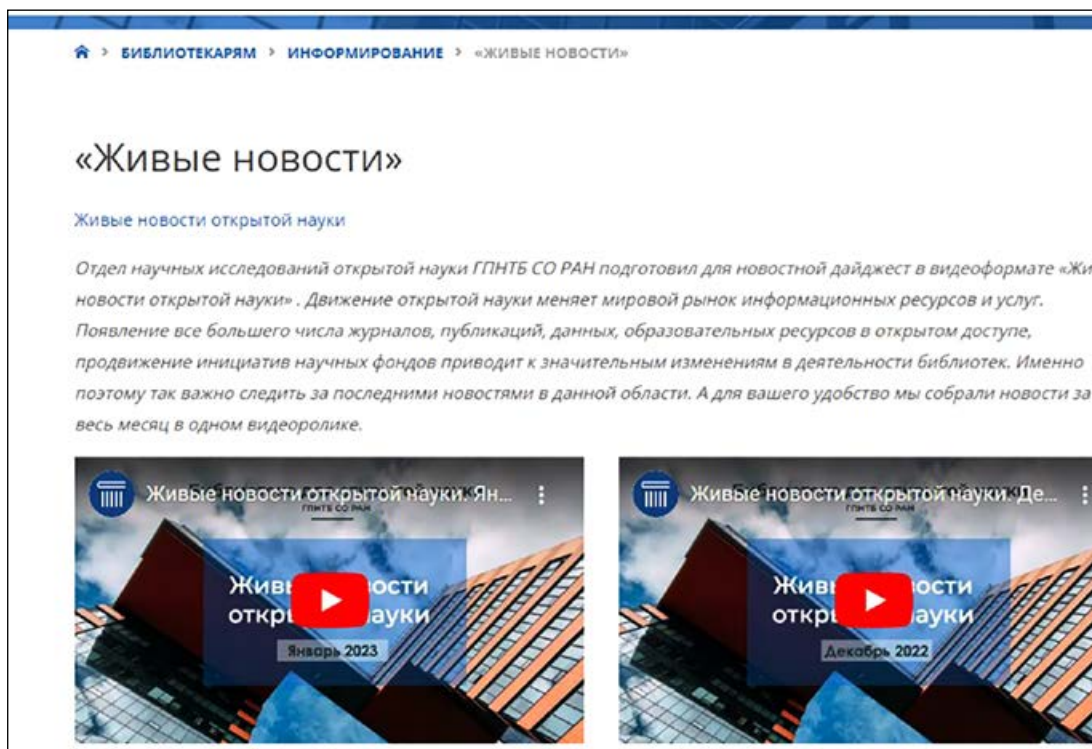


Рис. 5. «Живые новости открытой науки»

²⁹ Живые новости открытой науки // Библиотека для открытой науки [Электронный ресурс]. — URL: <http://lib-os.ru/bibliotekaryam/informirovanie/zhivye-novosti/> (дата обращения: 20.08.2022).

Созданный комплекс информационных продуктов демонстрирует заинтересованность со стороны пользователей, о чём говорят просмотры: так, по данным Яндекс. Метрики, с января по август 2023 г. лента новостей на сайте «Библиотека для открытой науки» набрала более 6 тысяч просмотров и на сегодняшний день продолжает расти.

Предложенная технология является универсальной, поэтому может быть применена по тематике, соответствующей информационным потребностям пользователей конкретной библиотеки. Она позволяет создавать информационные продукты, учитывать разные потребности пользователей в формах и способах получения новостной информации, позволяет накапливать информацию для дальнейшего поиска, использования и анализа информации.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исторические сведения показывают, что новостное информирование было востребовано задолго до возникновения современных технологий. Тем не менее, судя по последним исследованиям, оно и по сей день не теряет своей актуальности. Создаваемые библиотеками новостные информационные ресурсы имеют перспективы быть востребованными, если соответствуют потребностям пользователей, актуальным проблемам научных исследований и создаются системно, в соответствии с определенной стратегией. Ещё одной причиной для этого является то, что библиотечные специалисты имеют опыт поиска, верификации, аналитико-синтетической переработки и другим видам работы с информацией, что является особенно актуальным для работы с новостями.

Новостное информирование как часть информационной поддержки может стать эффективным элементом стратегического направления развития библиотеки, а такие формы информационного обслуживания, как ОСИ, ИРИ, ДОР, могут лечь в основу современного, направления новостного информирования учёных и специалистов в несколько трансформированном виде. Анализ библиотечных практик по информированию пользователей об открытой науке показал, что это современное и активно развивающееся стратегическое направление деятельности для научных и университетских библиотек, поскольку соответствует основополагающим принципам построения стратегии новостного информирования.

На основе результатов анализа сайтов европейских университетских библиотек разработана важная часть стратегии информирования — технология получения каналов информации и подготовленный на её основе комплекс информационных продуктов, опубликованный на сайте «Библиотека для открытой науки»: новостная лента, ежеквартальный дайджест «Новости открытой науки» и «Живые новости открытой науки» в видеоформате. Предложенная автором технология определения каналов получения новостной информации в комбинации с методами АСПИ может быть применена на практике для успешной организации стратегии информационной поддержки учёных и специалистов библиотеки по интересующей их тематике.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ахмадулин Е. В.* Краткий курс теории журналистики : учебное пособие. — Ростов-на-Дону : Изд-во «Март», 2005. — 314 с.
2. Библиотека для открытой науки [Электронный ресурс]. — URL: <http://lib-os.ru/> (дата обращения: 18.08.2023).
3. *Брежнева В. В., Минкина В. А.* Информационное обслуживание: продукты и услуги, предоставляемые библиотеками и службами информации предприятий. — СПб. : Профессия, 2004. — 304 с.
4. *Вихрева Г. М.* Фонд периодики в библиотеке: комплектование и обслуживание : конспект лекций // Гос. публич. науч.-техн. б-ка Сиб. отд-ния Рос. акад. наук. — Новосибирск : ГПНТБ СО РАН, 2012. — 136 с.
5. *Гиляревский Р. С.* Информатика // Большая советская энциклопедия. — Москва : Советская энциклопедия, 1976. — 348 с.
6. Дайджест «Новости открытой науки» // Библиотека для открытой науки [Электронный ресурс]. — URL: <http://lib-os.ru/bibliotekaryam/informirovanie/dajdzhest-novosti-otkrytoj-nauki-2/> (дата обращения: 20.08.2022).
7. До 31 августа 2020 года открыт свободный доступ к журналам EDP Sciences // РГБ [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.rsl.ru/ru/all-news/edp-sciences> (дата обращения: 25.08.2023).
8. Живые новости открытой науки // Библиотека для открытой науки [Электронный ресурс]. — URL: <http://lib-os.ru/bibliotekaryam/informirovanie/zhivye-novosti/> (дата обращения: 20.08.2022).
9. *Засурский И. И., Трищенко Н. Д.* Открытый доступ и открытая наука: на пороге неизбежной эволюции // Университетская книга. — 2017. — № 10. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/otkrytyy-dostup-i-otkrytaya-nauka-na-poroge-neizbezhnoy-evolyutsii> (дата обращения: 12.08.2022); Социальные сети и мессенджеры: вовлеченность и предпочтения // ВЦИОМ [Электронный ресурс]. — URL: <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/socialnye-seti-i-messenzhery-vovlechenost-i-predpochtenija> (дата обращения: 14.08.2023).
10. *Земсков А. И.* Открытый доступ: роль библиотек. Научные и технические библиотеки. — 2016 (6). С. 41–61. — <https://doi.org/10.33186/1027-3689-2016-6-41-61> (дата обращения: 27.10.2023).
11. *Иванов А. А.* Римское право: основные понятия, законы и иски, персоналии и сентенции : Словарь-справочник. — Москва : Флинта, 2015. — 317 с.
12. *Колесниченко А. В.* Техника и технология СМИ. Подготовка текстов. — М. : Юрайт, 2019. — 292 с.
13. *Лаврик О. Л., Калюжная Т. А.* Поддержка научных исследований как одно из направлений деятельности научной библиотеки // Библиосфера. — 2022. — № 1. — С. 68–79. — <https://doi.org/10.20913/1815-3186-2022-1-68-79> (дата обращения: 27.10.2023).
14. *Лаврик О. Л., Калюжная Т. А.* Содержание понятий «информационное обеспечение», «информационное сопровождение», «поддержка научных исследований» как этапы информационного обслуживания ученых // Вестник Томского государственного университета: Культурология и искусствоведение. — 2020. — № 40. — С. 305–319.
15. *Лазуткина Е. В.* Подготовка и публикация новостного контента в онлайн-медиа среде : учеб. пособие. — Астрахань. — 2019. — 82 с.
16. Новости // Библиотека для открытой науки [Электронный ресурс]. — URL: <http://lib-os.ru/category/novosti/> (дата обращения: 20.08.2022).
17. *Петтигри Э.* Изобретение новостей: как мир узнал о самом себе / Перевод с английского А. Громченко, Е. Ивановой. — Москва : Времена : АСТ, 2021. — 494 с.
18. Предмет, цели и виды деятельности, основные задачи и функции Российской академии наук [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.ras.ru/about/rascharter/tasks.aspx> (дата обращения: 15.08.2023).

19. Редькина Н. С. Стратегические векторы развития библиотек. Библиотекосведение. — 2021. 70 (3). С. 231–244. — <https://doi.org/10.25281/0869-608X-2021-70-3-231-244> (дата обращения: 27.10.2023).
20. Редькина Н. С. Библиотека в информационной инфраструктуре открытой науки : монография // Н. С. Редькина ; Сиб. отд-ние Рос. акад. наук, Гос. публич. науч.-техн. б-ка. — Новосибирск. — 2022. — 228 с.
21. Редькина Н. С. Библиотека и открытая наука: векторы взаимодействия // Научные и технические библиотеки. — 2022. — № 3. — С. 105–126. — <https://doi.org/10.33186/1027-3689-2022-3-105-126> (дата обращения: 27.10.2023).
22. Редькина Н. С. Библиотека в условиях информационной экосистемы открытой науки // Организация информационной работы. — 2021. — № 10. — С. 9–18.
23. Рыхторова А. Е. Роль библиотек в популяризации знаний: как сделать науку действительно открытой? // Научные и технические библиотеки. — 2022. — № 9. — С. 15–32.
24. Самарцев О. Р. В поисках информации. Работа журналиста с новостями : учебное пособие. — Екатеринбург, 2020. — 52 с.
25. Семячкин Д. А., Кисляк Е. В., Сергеев М. А. Научные электронные библиотеки: актуальные задачи и современные пути их решения // Научная периодика: проблемы и решения. — 2013. — № 2 (14). — С. 20–28. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nauchnye-elektronnye-biblioteki-aktualnye-zadachi-i-sovremennye-puti-ih-resheniya> (дата обращения: 29.08.2022).
26. Сергеев С. Ю. Роль библиотек в эффективном использовании научной информации в электронной коммуникации // Педагогическое образование в России. — 2013. — № 5. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-bibliotek-v-effektivnom-ispolzovanii-nauchnoy-informatsii-v-elektronnoy-kommunikatsii> (дата обращения: 09.11.2022).
27. Справочник библиотекаря / Науч. ред. А. Н. Ванеев. 4-е изд., перераб. и доп. — Санкт-Петербург : Профессия, — 2011. — 640 с.
28. Трищенко Н. Д. Трансформация системы научных журналов по массовой коммуникации под влиянием открытого доступа : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. пед. наук: 10.01.10. — Москва, 2019. — 31 с.
29. Федеральный закон от 14.04.2023 г. № 129-ФЗ «О библиотечном деле» // Консорциум Кодекс. — <https://docs.cntd.ru/document/9010022> (дата обращения: 27.10.2023).
30. Черный А. И. Информационная поддержка научных исследований: система компании Elsevier // Международный форум по информации. — 2008. — Т. 33. — № 1. — С. 3–14.
31. Шевченко Л. Б. Открытая наука: учёные — «за», а библиотекари? // Научные и технические библиотеки. — 2023 (2). С. 113–131. — <https://doi.org/10.33186/1027-3689-2023-2-113-131> (дата обращения: 27.10.2023).
32. Шрайберг Я. Л. Роль библиотек в обеспечении доступа к информации и знаниям в информационном веке : ежегод. докл. конф. «Крым-2007» / Я. Л. Шрайберг. — Судак ; М. : ГПНТБ России. — 47 с.
33. Шрайберг Я. Л. Формирование единого пространства знаний на базе сетевой информационной инфраструктуры в условиях становления и развития современной цифровой экономики : Ежегодный доклад Четвёртого международного профессионального форума «Крым-2018» // Научные и технические библиотеки. — 2018 (9). С. 3–75. — <https://doi.org/10.33186/1027-3689-2018-9-3-75> (дата обращения: 27.10.2023).
34. Юдина И. Г. Информационно-аналитические услуги академической библиотеки на базе новой научной информации / И. Г. Юдина, Е. А. Базылева // Библиотекосведение. — 2019. — Т. 68. — № 5. — С. 475–483.
35. Юдина И. Г. Информационная функция библиотеки в теории и практике библиотечного дела // Библиосфера. — 2010. — № 3. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/informatsionnaya-funktsiya-biblioteki-v-teorii-i-praktike-bibliotechnogo-dela> (дата обращения: 18.07.2022).
36. Юдина И. Г. Сигнальное информирование как вид оперативного удовлетворения информационных потребностей ученых и специалистов // Пятые Макушинские чтения (25–26 мая

- 2000 г., г. Томск) : тез. докл. // ГПНТБ СО РАН ; ред. А. Л. Посадсков. — Новосибирск, 2000. — 393 с.
37. CWTS Leiden Ranking 2023 [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.leidenranking.com/ranking/2023/list> (дата обращения: 22.08.2023).
38. *Fecher B., Friesike S.* Open science: one term, five schools of thought // *Opening Science: The Evolving Guide on How the Internet is Changing Research, Collaboration and Scholarly Publishing.* — Heidelberg, Springer, 2014. — Pp. 17–45.
39. First draft of the UNESCO Recommendation on Open Science. — URL: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000374837> (дата обращения: 31.05.2022).
40. *Gezelter D.* What, exactly, is Open Science? Posted on July 28, 2009 by Dan Gezelter. — URL: <http://www.openscience.org/blog/?p=269> (дата обращения: 10.06.2022).
41. *Mack D. C.* Open access in the academy: Developing a library program for campus engagement // *Grey Journal.* — 2020. — Vol. 16. — № 3. — P. 181–185.
42. The historie of Cambria, now called Wales, 1584. — 401, [13] p.

Вторая премия

ФЕНОМЕН ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ВЫГОРАНИЯ СОТРУДНИКОВ СИСТЕМЫ ДПО БИБЛИОТЕЧНОЙ СФЕРЫ

ШАТСКАЯ Алла Аркадьевна
Российская государственная библиотека

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Проблема психологического здоровья личности, живущей в постоянно изменчивом социуме, в сложных, экстремальных социальных и экономических условиях, стала особенно значимой и научно-интересной в начале XXI века, который футурологи не без оснований называют «веком наук о человеке», среди которых консолидирующее место, безусловно, принадлежит психологии.

В последние годы в России и во многих других странах много говорят и пишут о тенденции снижения качества профессиональной деятельности квалифицированных сотрудников, который получил название синдрома «профессионального выгорания» или (по-английски) burn-out. Данная тема привлекает пристальное внимание, поскольку отрицательные последствия этого явления отражаются не только на здоровье и профессиональной деятельности отдельного работника, но и результатах работы организации в целом. Библиотеки в этом смысле исключением не являются.

Длительный процесс сопротивления негативным обстоятельствам на работе у ответственных и высококвалифицированных сотрудников очень часто сопряжён с большим количеством негативных настроений, что приводит к истощению психики и профессиональной деградации. В дальнейшем у человека могут возникнуть проблемы невротического и психологического характера¹. Специалисты отмечают, что «запущенный», некомпенсированный синдром профессионального выгорания провоцирует нарушения трудовой дисциплины и повышение уровня заболеваемости профессионалов², а желание самого человека как-то выйти из

¹ *Понамарёва О. П.* Научное обоснование системы профилактики профессионального выгорания работников образовательных организаций: дис. ... канд. мед. наук: 14.02.04 / НИИ медицины труда им. акад. Н. Ф. Измерова. — Москва, 2019. — 217 с.; *Ракицкая А. В.* Особенности эмоционального интеллекта педагогов с синдромом эмоционального выгорания в фазе истощения // *Материалы III межд. научно-практ. конф. (Брест, 7 апреля 2010 г.) / БрГУ им. А. С. Пушкина.* — Брест : БрГУ, 2010. — С. 224–228; *Сечко А. В.* Профессиональное выгорание летного состава ВВС Российской Федерации : дис. ... канд. психол. наук: 19.00.03 / Военный ун-т. — Москва, 2006. — 201 с.

² *Орёл В. Е.* Структурно-функциональная организация и генезис психического выгорания : дис. ... д-ра психол. наук: 19.00.03 / Ярославский государственный университет им. П. Г. Демидова. — Ярославль, 2005. — 499 с.

этого состояния могут приводить к злоупотреблению лекарствами, алкоголем, запрещёнными веществами, а в предельном случае этот синдром может привести и к суициду³.

Исследование феномена профессионального выгорания в деятельности библиотечных работников — явление относительно недавнее, хотя и ранее было сделано несколько попыток проанализировать отношения в библиотечных коллективах, о чём будет сказано далее. Несформировавшийся интерес к этому вопросу как со стороны библиотечников, так и со стороны психологов и социологов можно объяснить тем, что условия труда в библиотечно-информационной сфере «традиционно» считались комфортными и спокойными. Данный феномен исследовался в других группах профессий, относимых к категории «субъект-субъектных» и «помогающих»: прежде всего, педагогов-учителей, врачей, психологов, юристов и пр.⁴

Изучение характеристик проявления выгорания личности библиотечного работника особенно актуально в условиях прогрессирующей цифровизации общества, трансформации деятельности современных библиотек и постоянной модернизации системы профессионального образования, которые приводят не только к интенсификации профессиональной деятельности, но и к требованию постоянного повышения уровня профессиональной компетентности⁵.

Заявленная для исследования тема актуальна в связи с большой эмоциональной напряженностью профессиональной деятельности сотрудников современных библиотек, нестандартностью постоянно возникающих профессиональных ситуаций, ответственностью и сложностью его профессионального труда. При этом в среде как библиотечников, так и психологов мало обращается внимания на действующие эффективные психологические и медицинские технологии⁶, направленные на сохранение здоровья библиотечных сотрудников, которые снижают риск формирования синдрома «профессионального выгорания» и проявления кризиса профессии в целом.

³ Сечко А. В. Выгорание, суициды, экстремизм: психологический анализ. — Saarbrücken : LAP LAMBERT, 2015. — 98 с.; Орёл В. Е. Структурно-функциональная организация и генезис психического выгорания : дис. ... д-ра психол. наук: 19.00.03 / Ярославский государственный университет им. П. Г. Демидова. — Ярославль, 2005. — 499 с.; Водопьянова Н. Е. Ресурсное обеспечение противодействия профессиональному выгоранию субъектов труда: на примере специалистов «субъект-субъектных» профессий : автореф. дис. ... д-ра психол. наук: 19.00.03 / С.-Петербург. гос. ун-т. — СПб., 2014. — 48 с.

⁴ Шатская А. А. Профилактика профессионального выгорания сотрудников библиотечно-информационного образовательного центра // Материалы I Международного молодежного научного форума; под ред. А. В. Кокурина, В. И. Екимовой, В. Е. Петрова, В. М. Позднякова. — М. : Московский государственный психолого-педагогический университет, 2019. — С. 338–343.

⁵ Шатская А. А. Профилактика профессионального выгорания работников библиотечно-информационной сферы // Информационные технологии, компьютерные системы и издательская продукция для библиотек : материалы 22-й Межд. конф. «LIBCOM–2018» (Владимирская обл., г. Суздаль, 26–30 ноября 2018 г.); ГПНТБ России. 2018. — URL: <http://www.gpntb.ru/libcom2018/docs/shatskaya.pdf>. (дата обращения: 28.10.2023).

⁶ Современные тенденции развития психологии труда и организационной психологии / РАН, Ин-т психологии; отв. ред. Л. Г. Дикая, А. Л. Журавлев, А. Н. Занковский. — Москва : Ин-т психологии РАН, 2015. — 711 с.; Безносков С. П. Профессиональная деформация личности. — СПб. : Речь, 2004. — 272 с.

Проблематику профессионального выгорания исследовали многие зарубежные психологи, наиболее известны из них К. Маслач⁷, С. Джексон⁸, Г. Селье⁹, которые стали в какой-то мере родоначальниками исследований в данном направлении.

Анализ современной российской литературы даёт основание сделать вывод, что вопросы диагностики и профилактики синдрома профессионального выгорания у представителей различных профессиональных групп изучали многие специалисты разных стран, преимущественно европейских и США¹⁰, но до настоящего времени обобщающей теории не создано.

⁷ Понамарёва О. П. Научное обоснование системы профилактики профессионального выгорания работников образовательных организаций: дис. ... канд. мед. наук: 14.02.04 / НИИ медицины труда им. акад. Н. Ф. Измерова. — М., 2019. — 217 с.; Пайнс Э., Маслач К. Практикум по социальной психологии / Пер. с англ. — СПб. : Питер, 2000. — 528 с.; Маслач К. Профессиональное выгорание: как люди справляются. — СПб. : Питер, 2014. — 514 с.

⁸ Jackson S. E., Maslach C. After-effects of job-related stress: Families as victims // Journal of Occupational Behaviour. Vol. 3. 1982.; Орёл В. Е. Исследование феномена психического выгорания в отечественной и зарубежной психологии // Проблемы общей и организационной психологии. — Ярославль, 1999. — С. 76–99.

⁹ Селье Г. Стресс без дистресса / Общ. ред. Е. М. Крепса; [пер. с англ.]. — М. : Прогресс, 1982. — 124 с.

¹⁰ Акулинина Ю. Н. Профилактика профессионального «выгорания» специалистов социальной сферы // Социальная педагогика. — 2013. — № 5. — С. 94–102; Банников В. В. Влияние социально-психологических компонентов стрессоустойчивости на эффективность деятельности персонала организации. — М. : ОГРО, 2013. — 156 с.; Бухтияров И. В., Рубцов М. Ю. Профессиональное выгорание, его проявления и критерии оценки : Аналитический обзор // Вестник Национального медико-хирургического Центра им. Н. И. Пирогова. — 2014. — № 2. — С. 106–111; Евсеев В. Диалектика взаимосвязи характеристик карьерных предпочтений и характеристик профессионального выгорания специалистов социальной сферы // Социальная политика и социальное партнерство. — 2012. — № 8. — С. 39–45; Крупник Е. П. Психологическая устойчивость личности как методологическая категория // Научные труды МПГУ. — М., 2011. — С. 254–255; Понамарева О. П. Научное обоснование системы профилактики профессионального выгорания работников образовательных организаций : автореф. дис. ... канд. мед. наук: 14.02.04 / НИИ медицины труда им. акад. Н. Ф. Измерова. — М., 2019. — 24 с.; Психологические подходы к изучению профессионального выгорания // Психологический мониторинг в профилактике профессионального выгорания сотрудников уголовно-исполнительной системы России : монография. — Вологда, 2021. — С. 6–46; Пичужкина Д. Ю., Смекалова Е. С., Шкунова А. А. Проблема профессионального выгорания в разных странах // Инновационная экономика: перспективы развития и совершенствования. — 2019. — № 7 (41). — С. 157–161; Черкасова М. А., Поздняков В. М. Психологический мониторинг в профилактике профессионального выгорания сотрудников уголовно-исполнительной системы России : Монография. — Вологда, 2021. — С. 6–46.

Бузовкина Н. Ю. Личностные диспозиции синдрома эмоционального выгорания у психологов, оказывающих экстренную и продолжительную психологическую помощь : автореф. дис. ... канд. психол. наук: 19.00.04. — Томск, 2013. — 20 с.; Бухтияров И. В., Рубцов М. Ю. Профессиональное выгорание, его проявления и критерии оценки : Аналитический обзор // Вестник Национального медико-хирургического центра им. Н. И. Пирогова. — 2014. — № 2. — С. 106–111; Калашникова С. А. Адекватность профессионального самоопределения и ее проявление в развитии синдрома «профессиональное выгорание» в особых условиях деятельности : дис. ... канд. психол. наук: 19.00.01 / Барнаул. гос. пед. ун-т. — Барнаул, 2004. — 206 с.; Фомина Н. А., Лева А. Н. Эмоциональное выгорание учителей-логопедов в процессе профессиональной деятельности // Психолого-педагогический поиск. — 2012. — № 22. — С. 170–177; Мальцева А. П. Влияние эмоционального стресса на состояние здоровья медицинских работников // Бюллетень научного

Что касается сотрудников библиотек, то работы, посвящённые психологическим особенностям библиотечно-информационной деятельности, нечасто входят в круг научных интересов исследователей-библиотековедов, а в круг исследований психологов до настоящего времени не входили. В своё время достаточно много внимания вопросам психологии управления библиотекой и библиотекарей посвятили такие известные в библиотечной сфере авторы, как С. А. Езова¹¹, Л. Ф. Дыченко¹², А. В. Соколов¹³, Э. Р. Сукиасян¹⁴. В последние годы рассмотрение этой проблемы нельзя назвать удовлетворительным, хотя отдельные исследования имели место, однако в исследованиях делался акцент,

совета «Медико-экологические проблемы работающих». — 2006. — № 4. — С. 54–56; *Матюшкина Е. Я.* Факторы профессионального выгорания специалистов (на примере работников контактного центра) // *Консультативная психология и психотерапия*. — 2017. — Том 25. — № 4. — С. 42–58; *Михалец И. В., Рогашова И. Ю., Артемьев А. В.* Профессиональное выгорание в социальных профессиях : учеб.-метод. пос. — Пенза : ПГТА, 2010. — 80 с.; *Понамарёва О. П.* Научное обоснование системы профилактики профессионального выгорания работников образовательных организаций : дис. ... канд. мед. наук : 14.02.04 / НИИ медицины труда им. акад. Н. Ф. Измерова. — М., 2019. — 217 с.; *Райкова Е. Ю.* Терапия и профилактика профессионального выгорания у представителей помогающих профессий // *Молодой ученый*. — 2011. — № 5. — Т. 2. — С. 92–97; *Сечко А. В.* Профессиональное выгорание летного состава ВВС Российской Федерации : дис. ... канд. психол. наук : 19.00.03. — М., 2006. — 201 с.; *Сидоров П. И., Соловьев А. Г., Новикова И. А.* Синдром «эмоционального выгорания» у лиц коммуникативных профессий // *Гигиена и санитария*. — 2008. — № 23. — С. 29–33; *Современные проблемы исследования синдрома выгорания у специалистов коммуникативных профессий : колл. монография / Под ред. В. В. Лукьянова, Н. Е. Водопьяновой, В. Е. Орла, С. А. Подсадного, Л. Н. Юрьевой, С. А. Игумнова ; Курск. гос. ун-т. — Курск, 2008. — 336 с.; Лозгачева О. В.* Формирование стрессоустойчивости на этапе профессионализации: На примере юридического вуза : дис. ... канд. психол. наук : 19.00.03. — Екатеринбург, 2004. — 222 с.; *Проблемы сохранения и укрепления здоровья педагогов в современных условиях / Е. Г. Степанов, Т. К. Ларионова, А. Ш. Галикеева [и др.] // Медицина труда и экология человека. — 2016. — № 21 (5). — С. 33–39; Психологические подходы к изучению профессионального выгорания // Психологический мониторинг в профилактике профессионального выгорания сотрудников уголовно-исполнительной системы России : монография. — Вологда, 2021. — С. 6–46.*

¹¹ *Езова С. А.* Библиотечное общение / Вост-Сиб. гос. ин-т культуры. — Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1990. — 69 с.; *Езова С. А.* Профессиональное поведение библиотекаря в ракурсе психологии // *Научные и технические библиотеки*. — 1994. — № 1. — С. 58–63.

¹² *Дыченко Л. Ф.* Психология и библиотекарь : учебно-практ. пос. — М. : Либерея-Библинформ, 2006. — 143 с.

¹³ *Соколов А. В., Афанасова Л. Н.* Сколько и каких библиотекарей нужно России? // *Научные и технические библиотеки СССР*. — 1991. — № 11. — С. 3–11.

¹⁴ *Сукиасян Э. Р.* Основы кадровой политики РГБ (итоги разработки документа) // *Румянцевские чтения — 1997 : материалы Междунар. научной конф.* — М., 1997. — С. 32–34.; *Сукиасян Э. Р.* Актуальные проблемы воспитания профессионального сознания и повышения престижа библиотечной профессии // *Управление и кадры*. — М. : Пашков дом, 2002. — С. 264–271; *Сукиасян Э. Р.* Библиотечная профессия. Кадры. Непрерывное образование : сб. ст. и докл. — М. : Гранд : Фаир-Пресс, 2004. — 446 с.; *Сукиасян Э. Р.* Библиотечная профессия и кадровый менеджмент : (избр. ст.). — СПб. : Профессия, 2011. — 430 с.; *Сукиасян Э. Р.* Библиотечное профессиональное сознание. От классики к современности // *Восьмые Денисьевские чтения : материалы межрегион. (с междунар. участием) науч.-практ. конф.* — Орел, 2011. — С. 93–101; *Сукиасян Э. Р.* Социолог и психолог в штате современной библиотеки // *Социолог и психолог в библиотеке : сб. ст. и материалов*. Вып. 8. — М. : РГБМ, 2012. — С. 152–157; *Сукиасян Э. Р.* Какими документами регламентируется работа библиотечного психолога // *Социолог и психолог в библиотеке : сб. ст. и материалов*. Вып. IX. — М. : РГБМ, 2014. — С. 180–186.

по большей части, на компетенциях и квалификационных характеристиках сотрудников библиотек¹⁵.

Работ, касающихся изучения синдрома профессионального выгорания применительно к конкретной группе сотрудников библиотек, — в нашем случае это представители системы дополнительного профессионального образования — выявлено не было.

Цель исследования: на основе теоретического анализа научных подходов к пониманию сущности, структуры и особенностей профессионального выгорания и определенных профессий провести эксперимент по выявлению наличия и особенностей синдрома профессионального выгорания сотрудников библиотек, работающих в системе дополнительного профессионального образования библиотекарей (ДПО).

Объект исследования: профессиональное выгорание представителей отдельной профессиональной группы.

Предмет исследования: особенности профессионального выгорания сотрудников крупных библиотек, работающих в системе ДПО.

Гипотеза исследования: синдром профессионального выгорания развивается в процессе длительной профессиональной деятельности сотрудника, при этом, чем больше стаж профессиональной деятельности, тем более выражены симптомы выгорания.

Методика и эмпирическая база исследования

При проведении исследования был использован комплекс теоретических и практических исследовательских методов, в том числе анализ публикаций и исследований.

Достоверность, полноту и необходимый объём информации эмпирической части исследования обеспечивало параллельное применение нескольких методик выявления и оценки профессионального выгорания, обработка которых производилась на IBM PC с использованием программ статистической обработки данных SPSS-10¹⁶ и MS Excel.

Методы исследования

- 1) Теоретические: систематизация, теоретический анализ литературы, составление библиографии, цитирование.
- 2) Эмпирические: диагностика выраженности синдрома профессионального выгорания по пяти наиболее распространённым методикам.

Эмпирическая база: исследование проводилось на базе двух крупнейших в Российской Федерации библиотек, имеющих статус федеральных и лицензии на реализацию образовательной деятельности.

¹⁵ Артемьева Е. Б., Домбровская И. В. Творческие компетенции библиотечных специалистов как условие реализации инноваций в профессиональной деятельности / ГПНТБ СО РАН. — Новосибирск, 2016. — 206 с.; Бруй Е. В. Коммуникативно-деонтологическая культура библиотечно-информационного специалиста: сущность, теоретический базис, развитие : автореф. дис. ... д-ра пед. наук: 05.25.03 / МГИК. — М., 2019. — 52 с.; Колачев Н. И., Осин Е. Н., Шауфели В., Дезарт Ш. Личностные ресурсы и выгорание у сотрудников библиотек Московской области // Организационная психология. — 2019. — № 2. — С. 129–147.

¹⁶ Наследов А. Д. SPSS: Компьютерный анализ данных в психологии и социальных науках. — М. : Питер, 2005. — 416 с.; Нуркаева И. М., Коморина К. А. Информационная система диагностики профессионального выгорания педагогов // Моделирование и анализ данных. — 2017. — № 1. — С. 95–103; Сечко А. В. Профессиональное выгорание летного состава ВВС Российской Федерации : автореф. дис. ... канд. психол. наук: 19.00.03 / Военный университет. — Москва, 2006. — 23 с.

1. ФГБУ «Российская государственная библиотека» (РГБ, Москва).
2. ФГБУ «Государственная публичная научно-техническая библиотека России» (ГПНТБ России, Москва).

Выборку исследования составили 32 специалиста образовательной сферы: 22 женщины и 10 мужчин в возрасте от 31 до 84 лет, со стажем педагогической деятельности от 2 до 59 лет.

Научная новизна исследования состоит в полученных результатах диагностики синдрома профессионального выгорания у специфической группы сотрудников библиотек, ведущих образовательно-педагогическую деятельность в рамках системы дополнительного профессионального образования (ДПО) библиотечно-информационной сферы.

Практическая значимость результатов исследования заключается в возможности использования результатов, полученных в исследовании, для управления профессиональным выгоранием библиотечных сотрудников и подготовке программ предупреждения и направлений профилактики выгорания указанной профессиональной группы.

Глава 1

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ПОНИМАНИЮ СИНДРОМА ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ВЫГОРАНИЯ

1.1. История исследования проблемы профессионального выгорания

Профессиональное выгорание определяется специалистами как синдром эмоционального и психологического истощения человека, обусловленный его профессиональной деятельностью. Специалисты считают, что это явление является следствием современной интенсификации профессиональной деятельности, роста информационных, эмоциональных нагрузок в сочетании со снижением двигательной активности, нарушением коммуникативных отношений и гармоничного образа жизни¹⁷.

Профессиональное выгорание является психологическим процессом, который можно оценить с точки зрения риска в осуществлении профессиональной деятельности. Это состояние имеет свою симптоматику, этиологию, признаки, типологию и последствия — социальные и экономические¹⁸.

¹⁷ Понамарёва О. П. Научное обоснование системы профилактики профессионального выгорания работников образовательных организаций : дис. ... канд. мед. наук: 14.02.04 / НИИ медицины труда им. акад. Н. Ф. Измерова. — М., 2019. — С. 23.

¹⁸ Водопьянова Н. Е., Старченкова Е. С. Синдром выгорания. Диагностика и профилактика. 2-е изд. — СПб. : Питер, 2008. — 336 с.; Бойко В. В. Синдром эмоционального выгорания в профессиональном общении. — СПб., 2009. — 278 с.; Волканевский С. В. Рефлексивность как детерминанта синдрома «психического выгорания» личности : дис. ... канд. психол. наук: 19.00.03. — Ярославль, 2010. — 193 с.; Курапова И. А. Система отношений в профессиональной деятельности и эмоциональное выгорание педагогов // Психологический журнал. — 2009. — Т. 30. — № 3. — С. 84–95; Малкина-Пых И. Г. Экстремальные ситуации : справочник практического психолога. — М. : ЭКСМО, 2005. — 958 с.; Орёл В. Е. Структурно-функциональная организация и генезис психического выгорания : дис. ... д-ра психол. наук: 19.00.03 / Ярославский государственный университет им. П. Г. Демидова. — Ярославль, 2005. — 499 с.; Ракицкая А. В. Особенности эмоционального интеллекта педагогов с синдромом эмоционального выгорания в фазе истощения // Материалы III межд. научно-практ. конф. (Брест, 7 апреля 2010 г.) / БрГУ им. А. С. Пушкина. — Брест : БрГУ, 2010. — С. 224–228.

Интерес к профессиональному выгоранию в среде психологов обусловлен тем негативным влиянием, которое оно оказывает на профессиональную деятельность и особенности поведения работников. Наиболее ярко его последствия проявляются в профессиях типа «человек-человек», которые основаны на взаимодействии с людьми, оказании им определённых услуг и, в некоторых случаях, помощи в решении их проблем¹⁹.

§ 1. Исследование синдрома профессионального выгорания (burnout) зарубежными психологами

В 70-е годы XX века западные исследователи заметили, что среди активно работающих профессионалов достаточно широко распространено состояние некоего эмоционального истощения. Особенно часто это состояние наблюдалось у людей, так или иначе связанных с коммуникацией и взаимодействием с другими людьми: учителей, докторов, работников социальных служб, психологов, менеджеров. Однако выявленный симптом этим кругом профессий не исчерпывался.

Было выяснено, что многие, как правило, высококлассные специалисты на каком-то этапе карьеры неожиданно теряли интерес к работе, начинали выполнять свои обязанности формально, становились склонными к конфликтам с сослуживцами по непринципиальным вопросам. Впоследствии всё это приводило к развитию соматических заболеваний и появлению невротических расстройств²⁰.

Профессиональное выгорание, по мнению исследователей данного феномена, развивается у человека постепенно в ходе выполнения им своих профессиональных обязанностей, обычно проявляется в виде эмоционального и физического истощения, а нередко и физического отстранения от коллег и близких, с которыми этот человек контактирует, в отказе от планов на будущее.

Американский психиатр немецкого происхождения Х. Дж. Фрейденбергер (Herbert Freudenberger, 1926–1999), исследуя проблемы отрицательного влияния профессиональной деятельности на личность, в 1974 году в своей работе²¹ предложил термин «burnout» (выгорание).

¹⁹ Орёл В. Е. Структурно-функциональная организация и генезис психического выгорания : дис. ... д-ра психол. наук: 19.00.03 / Ярославский государственный университет им. П. Г. Демидова. — Ярославль, 2005. — 499 с.; Шатская А. А. Профилактика профессионального выгорания работников библиотечно-информационной сферы // Информационные технологии, компьютерные системы и издательская продукция для библиотек : материалы 22-й Межд. конф. «LIBCOM–2018»; ГПНТБ России. 2018. — URL: <http://www.gpntb.ru/libcom2018/docs/shatskaya.pdf>. (дата обращения: 28.10.2023).

²⁰ Безносков С. П. Профессиональная деформация личности. — СПб. : Речь. 2004. — 272 с.; Современные тенденции развития психологии труда и организационной психологии / РАН, Ин-т психологии ; отв. ред. Л. Г. Дикая, А. Л. Журавлев, А. Н. Занковский. — Москва : Ин-т психологии РАН, 2015. — 711 с.; Иванова Н. Л. Проблема профессиональных деформаций личности в современных исследованиях // Психология обучения. — 2012. — № 3. — С. 4–15; Психотерапевтическая энциклопедия / Под ред. Б. Д. Карвасарского. 2-е доп. и перераб. изд. — СПб. : Питер, 2000. — 1019 с.; Фанталова Е. Б. Диагностика и психотерапия внутреннего конфликта. — Самара : БАХРАХ-М, 2001. — 128 с.

²¹ Herbert J. Freudenberger, Geraldine Richelson. Burnout: The High Cost of High Achievement. — Bantam Books, 1981. — 212 p.; Современные проблемы исследования синдрома выгорания у специалистов коммуникативных профессий : [монография] / [Борисова М. В. и др. ; под ред. В. В. Лукьянова и др.]; Курский гос. ун-т. — Курск, 2008. — 334 с.

Он и другие специалисты вслед за ним считали, что это понятие и состояние включает в себя синдром, состоящий из ярко выраженных симптомов общей физической утомляемости и разочарования в профессии, что напрямую связано²². Преимущественно такой синдром встречался у представителей так называемых профессий «альтруистического содержания»²³.

Значимость вклада Фрейденабергера в исследование этой проблемы состоит в том, что он описывал специфические личностные расстройства здоровых людей, которые возникают у них в их обычной работе, когда они вынуждены находиться постоянно во включённом общении с людьми²⁴. Этот исследователь собрал фактическую информацию, свидетельствующую, что врачи, учителя, работники полиции часто бывают циничными, грубыми, но при этом они же часто болеют, страдают разного рода расстройствами, носящими психосоматический характер²⁵.

По современным представлениям, синдром профессионального выгорания влечёт за собой эмоциональную истощённость, деперсонализацию и снижение (редуцирование) профессиональных достижений²⁶.

Эмоциональное истощение схоже по ощущениям с эмоциональным перенапряжением, характеризуется исчерпанностью собственных эмоциональных ресурсов, опустошённостью. Работник уже не может отдаваться профессии как прежде, отмечает неполноту собственных эмоций, что часто приводит к нервным срывам.

²² *Понамарёв О. П.* Научное обоснование системы профилактики профессионального выгорания работников образовательных организаций : дис. ... канд. мед. наук: 14.02.04 / НИИ медицины труда им. акад. Н. Ф. Измерова. — М., 2019. — 217 с.; *Schaufeli W. B.* Burnout: 35 years of research and practice / W. B. Schaufeli, M. P. Leiter, C. Maslach // *Career Development International*. 2009. Vol. 14. — P. 204–220.

²³ *Психология : учебник / Под общ. ред. В. Н. Дружинина.* — СПб. : Питер, 2001. — С. 425; *Форманюк Т. В.* Синдром «эмоционального сгорания» как показатель профессиональной дезадаптации учителя // *Вопросы психологии.* — 1994. — № 6. — С. 57–63.

²⁴ *Понамарёва О. П.* Научное обоснование системы профилактики профессионального выгорания работников образовательных организаций : дис. ... канд. мед. наук: 14.02.04 / НИИ медицины труда им. акад. Н. Ф. Измерова. — М., 2019. — С. 24.

²⁵ *Райкова Е. Ю.* Терапия и профилактика профессионального выгорания у представителей помогающих профессий // *Молодой ученый.* — 2011. — № 5. — Т. 2. — С. 92–97; *Сечко А. В.* Профессиональное выгорание летного состава ВВС Российской Федерации : дисс... — М., 2006. — 201 с.; *Орёл В. Е.* Синдром психического выгорания личности. — М. : Изд-во «Институт психологии РАН», 2005. — 363 с. и др.

²⁶ *Ронгинская Т. И.* Синдром выгорания в социальных профессиях // *Психологический журнал.* — 2002. — Т. 23. — № 3. — С. 85–95; *Водопьянова Н. Е., Старченкова Е. С.* Синдром выгорания. Диагностика и профилактика. 2-е изд. — СПб. : Питер, 2008. — 336 с.; *Климов Е. А.* Психология профессионального самоопределения : учеб. пос. — Ростов-на-Дону : Феникс, 1996. — 509 с.; *Неруш Т. Г., Поваренков Ю. П.* Профессиональное выгорание как деструктивная тенденция профессионального развития личности : [монография] / Мин-во образования и науки Российской Федерации ; ГБОУ ВПО «Саратовский государственный социально-экономический университет». — Саратов, 2012. — 222 с.; *Поваренков Ю. П.* Периодизация профессионального становления личности: анализ отечественных и зарубежных подходов // *Ярославский педагогический вестник : Психолого-педагогические науки.* — 2014. — № 3. — Том II. — С. 200–205; *Российские педагоги в зеркале международного сравнительного исследования педагогического корпуса (TALIS 2013) / Под ред. Е. Ленской, М. Пинской ; НИУ ВШЭ, Ин-т образования.* — М. : Изд. дом ВШЭ, 2015. — 36 с.

Деперсонализация — это развитие отрицательного, бездушного отношения к раздражающим факторам, когда возрастает обезличенность, контакты специалиста становятся более формальными. При этом скрытые негативные установки могут найти выход во внутреннем сдерживаемом раздражении, которое со временем перейдёт в конфликтные ситуации.

Редукция личных достижений понимается как понижение чувства профессиональной состоятельности, недовольство собой, принижение ценности своего труда. Часто такое состояние сопровождается чувством вины за собственные эмоции, что только усугубляет депрессивное состояние, способствующее снижению профессионального и личного самовосприятия.

Исследователи К. Маслач и С. Джексон (С. Maslach и S. E. Jackson), а затем и их коллеги²⁷ начали разрабатывать «модель» выгорания ещё в 1976 году²⁸. К 1981 году они разработали первый и до сих пор широко используемый инструмент для оценки выгорания — показатель выгорания «Maslach Burnout Inventory — МВИ»²⁹.

Они рассматривали выгорание и как синдром, проявляющийся в эмоциональном истощении, деперсонализации, редукции личных достижений. При этом они описывали *эмоциональное истощение* как целый комплекс симптомов «эмоциональной усталости» от постоянных переживаний и стресса. *Деперсонализация* описывалась ими как тенденция видеть в людях только плохое, а *редукция личных достижений* определялась как утрата собственной значимости в профессии, отсутствие перспектив³⁰. Синдром выгорания, по их мнению, — это совокупность

²⁷ Maslach C. Burned-out // Human Behavior. 1976. Vol. 9 (5). — P. 16–22; Maslach C. Burnout: A Social Psychological Analysis // The Burnout Syndrome: Current Reach, Theory, Interventions / L.W. Jones. — London, 1992. — P. 30–53; Maslach C., Schaufeli W.B., Leiter M.P. Job Burnout // Annual Review of Psychology. 2001. Vol. 52. — P. 399–422; Maslach C., Leiter M.P., Jackson S.E. Making a significant difference with burnout interventions: Researcher and practitioner collaboration // Journal of Organizational Behavior. 2012. Vol. 33. — P. 296–300; Maslach C., Jackson S.E. Patterns of burnout among a national sample of public contact workers // Journal of Health and Human Resources Administration. 1994. Vol. 7. — P. 189–212; Maslach C., Pines A. The burn-out syndrome in the day care setting // Child Care Quarterly. 1977. Vol. 6. — P. 100–113; Maslach C., Jackson S.E. The Maslach-Burnout-Inventory. — Palo Alto, CA : Consulting Psychologists Press, 1998. — P. 338–367; Maslach C., Jackson S.E. Patterns of burnout among a national sample of public contact workers. Journal of Health & Human Resources Administration, 1984. 7. — Pp. 189–212; Maslach C., Leiter M.P. Understanding the burnout experience: recent research and its implications for psychiatry // World Psychiatry. 2016. Vol. 15. — P. 103–111; Jackson S.E., Maslach C. After-effects of job-related stress: Families as victims // Journal of Occupational Behaviour. Vol. 3, 1982; Пайнс Э., Маслач К. Практикум по социальной психологии / Пер. с англ. — СПб. : Питер, 2000. — 528 с.; Понамарёва О. П. Научное обоснование системы профилактики профессионального выгорания работников образовательных организаций : дис. ... канд. мед. наук: 14.02.04 / НИИ медицины труда им. акад. Н. Ф. Измерова. — М., 2019. — 217 с.

²⁸ Maslach C. Burned-out // Human Behavior. 1976. Vol. 9 (5). — P. 16–22.

²⁹ Понамарёва О. П. Научное обоснование системы профилактики профессионального выгорания работников образовательных организаций : дис. ... канд. мед. наук: 14.02.04 / НИИ медицины труда им. акад. Н. Ф. Измерова. — М., 2019. — 217 с.; Современные тенденции развития психологии труда и организационной психологии / РАН, Ин-т психологии ; отв. ред. Л. Г. Дикая, А. Л. Журавлев, А. Н. Занковский. — М. : Ин-т психологии РАН, 2015. — 711 с.

³⁰ Комаревцева И. В. Психологические особенности профилактики синдрома эмоционального выгорания у педагогов системы специального образования : дис. ... канд. психол. наук: 19.00.07 / Юж. федер. ун-т. — Ставрополь, 2014. — 172 с.

всех трёх проявлений, при этом специально оговаривалось, что наблюдение только одного или двух симптомов не позволяет делать однозначный вывод о наличии синдрома профессионального выгорания у конкретного человека.

Впервые о стрессе, в том числе и профессиональном, писал Ганс Селье, который разработал стадии стресса и обосновал учение о стрессе и дистрессе³¹. По его мнению, избежать стрессовых ситуаций невозможно, стресс — это жизнь, а его отсутствие означает смерть. Он также ввёл понятие «дистресс». В его концепции стресс — это напряжение, давление, нажим, а дистресс — это горе, несчастье, поэтому человеку необходимо бороться именно с дистрессовыми ситуациями — стремиться быстрее выходить из них, но вреден и постоянно действующий стресс.

Ещё одним аспектом исследований психологов стало выявление связи выгорания с депрессией. Общее мнение специалистов состоит в том, что проявления этих состояний схожи, но депрессия проникает во все сферы жизни человека, выгорание — особенно в самом начале своего появления — касается только работы, не затрагивая семью и другие стороны жизни. Запущенное состояние выгорания начинает сильно влиять и на личную сферу. Кроме того, при исследовании выгорания речь идёт о здоровых с точки зрения психики людях, а депрессия давно уже рассматривается как заболевание³².

Выгорание в современной психологической науке в целом понимается как профессиональный кризис, напрямую связанный с работой, а не только с взаимоотношениями между людьми в процессе её³³. Такой подход несколько видоизменил и подходы к определению его основных составляющих: эмоциональное истощение, цинизм, профессиональная эффективность. Отметим, что при этом подходе понятие «деперсонализация» получает более широкое значение и предполагает под собой отрицательное отношение к клиентам, к труду и к предмету труда. То есть представители этого подхода рассматривают профессиональное выгорание как *состояние умственного, эмоционального, психического истощения, связанного с профессиональной деятельностью и возникающее у психически здоровых людей, ранее успешно функционировавших на определённом уровне профессионального мастерства*³⁴.

Современный интерес к этой теме со стороны теоретиков, психологов, психиатров, а также менеджеров и сотрудников сферы подбора персонала обусловлен тем, что в реальной жизни эта тема действительно стала достаточно

³¹ Селье Г. Стресс без дистресса / Общ. ред. Е. М. Крепса; [пер. с англ.]. — М. : Прогресс, 1982. — 124 с.

³² Ракицкая А. В. Особенности синдрома эмоционального выгорания у педагогов : обзор отечественных исследований // Психологические проблемы личности и социального взаимодействия : сб. науч. ст. / Гродненский гос. ун-т им. Я. Купалы ; редкол.: А. М. Кольшко, Е. В. Костюченко, К. В. Вербова. — Гродно : ГрГУ, 2012. — С. 75–83; Савич Л. Е. Библиотечно-информационная деятельность в контексте формирования социального здоровья: теоретико-методологические основы : дис. / СПбГУКИ. — Казань, 2013. — 420 с.; Скугаревская М. М. Синдром эмоционального выгорания // Медицинские новости. — 2002. — № 7. — С. 3–9.

³³ Аминов Н. А. Психофизиологические и психологические предпосылки педагогических способностей // Вопросы психологии. — 1988. — № 5. — С. 71–77.

³⁴ Орёл В. Е. Структурно-функциональная организация и генезис психического выгорания : дис. ... докт. психол. наук. — Ярославль, 2005. — С. 35; Понамарёва О. П. Научное обоснование системы профилактики профессионального выгорания работников образовательных организаций : дис. ... канд. мед. наук: 14.02.04 / НИИ медицины труда им. акад. Н. Ф. Измерова. — М., 2019. — 217 с.

острой. В большей мере этот вопрос интересен для тех, кто работает с людьми, то есть в социальной сфере и сфере образования³⁵, так как выгоревший человек продолжает контактировать с учениками, пациентами, клиентами, коллегами, морально травмируя их и себя³⁶.

§ 2. Изучение феномена профессионального выгорания в отечественной психологии

В последнее время эта тема профессионального выгорания постоянно обсуждается на страницах российской профильной периодики, не сходит с повестки обсуждения работников и руководителей образовательной сферы, порождая достаточно большое количество исследований не очень высокого уровня и формируя поверхностное понимание данной проблемы³⁷.

Феномен выгорания (*англ.* burnout), активно изучавшийся начиная с 1960-х годов зарубежными психологами и управленцами, заинтересовал советских и российских учёных несколько позже. В источниках отмечается, что феномен эмоционального истощения фиксировался в работах, начиная с конца 60-х годов, однако достаточного теоретического осмысления в тот период не получил. Считается, что в СССР исследования синдрома эмоционального выгорания были начаты в конце 1980-х годов Н. А. Аминовым³⁸, который считал, что в основе синдрома выгорания лежат неоправданные ожидания, которые сформировались ещё во время обучения, что может проявляться в язвительных высказываниях в сторону своей работы, в усталости, переросшей в хроническую, в отсутствии стремления к повышению квалификации, что в дальнейшем может привести к неврозу³⁹.

Научно обоснованные упоминания синдрома выгорания в отечественной психологии можно найти в работах Б. Г. Ананьева, который употреблял термин «эмоциональное выгорание», обозначая им отрицательно окрашенное состояние, возникающее у людей профессий, связанных с межличностными отношениями⁴⁰. Отметим, что термин «эмоциональное выгорание» в дальнейшем широко использовался в трудах ведущих российских психологов⁴¹.

³⁵ Выгорание и профессионализация : Научное издание / Лукьянов В. В., Леонова А. Б., Обознов А. А., Чернышев А. С., Водопьянова Н. Е., Милорадова И. Н. ; Курский государственный университет, Институт психологии РАН. — Курск, 2013. — 440 с.

³⁶ *Россошанская Н. С. Жуков О. Ф.* Профессиональное здоровье учителя // Ученые записки университета им. П. Ф. Лесгафта. — 2011. — № 3 (73). — С. 75–78; *Ракицкая А. В.* Синдром эмоционального выгорания у педагогов с различными видами агрессии : автореф. дис. ... канд. психол. наук: 19.00.01 / Белорусский гос. ун-т. — Минск, 2016. — 28 с.

³⁷ *Бухтияров И. В., Рубцов М. Ю.* Профессиональное выгорание, его проявления и критерии оценки : Аналитический обзор // Вестник Национального медико-хирургического центра им. Н. И. Пирогова. — 2014. — № 2. — С. 106–111.

³⁸ *Сюртукова Е. Ю.* Организационные и личностные детерминанты психического выгорания в деятельности педагогов дошкольных образовательных учреждений : дис. ... канд. психол. наук: 19.00.03 / Ярослав. гос. ун-т им. П. Г. Демидова. — Ярославль, 2014. — 234 с. : ил.

³⁹ *Аминов Н. А.* Психофизиологические и психологические предпосылки педагогических способностей // Вопросы психологии. — 1988. — № 5. — С. 71–77.

⁴⁰ *Ананьев Б. Г.* Человек как предмет познания. — СПб., 2001. — 288 с.

⁴¹ *Орёл В. Е.* Структурно-функциональная организация и генезис психического выгорания : дис. ... д-ра психол. наук: 19.00.03 / Ярославский государственный университет им. П. Г. Демидова. — Ярославль, 2005. — 499 с.

Российский психолог В. В. Бойко также занимался исследованием этого синдрома и характеризовал выгорание с позиций основных стадий стресса, в соответствии с концепцией стресса Г. Селье (Н. Selye, 1907–1982), который считал, что эмоциональное выгорание — это выработанный личностью механизм психологической защиты в форме полного или частичного исключения эмоций (понижения их энергетики) в ответ на избранные психотравмирующие воздействия⁴².

В соответствии с таким подходом выгорание — это некий стереотип поведения в трудовой деятельности, выработанный профессионалом и позволяющий ему избежать эмоционального и энергетического истощения. В таком состоянии выгорания качество выполнения профессиональных обязанностей и отношений с коллегами приобретает негативную «окраску». Фактически это форма деформации личности — процесс, возникающий поэтапно, в соответствии с механизмом развития стресса и согласно концепции, разработанной Г. Селье.

Некоторые отечественные учёные полагают, что выгорание — это форма проявления профессиональной личностной деформации в ситуации, когда человек переносит своё профессиональное восприятие мира и людей в свою частную жизнь, что позволяет говорить о возникшей профессиональной деформации⁴³.

Отметим, что существует дискуссия по вопросу соотношения понятий «стресс» и «выгорание», отсутствует их чёткое разделение, иногда феномены, стоящие за этими понятиями, отождествляются. Часто выгорание рассматривается как длительная стрессовая реакция, или синдром, который возник как результат постоянных профессиональных стрессов⁴⁴.

Значительная часть исследователей считает, что выгорание является отдельной стороной стресса как такового, именно потому оно определяется и изучается чаще всего как некая модель ответных реакций на хронические рабочие стрессовые факторы. Человек реагирует выгоранием в значительной

⁴² Селье Г. Стресс без дистресса. — М. : Прогресс, 1979. — 124 с.; Понамарёва О. П. Научное обоснование системы профилактики профессионального выгорания работников образовательных организаций : дис. ... канд. мед. наук: 14.02.04 / НИИ медицины труда им. акад. Н. Ф. Измерова. — М., 2019. — 217 с.

⁴³ Асмолов А. Г. Личность как предмет психологического исследования. — М., Изд-во МГУ, 1984. — 104 с.; Безносков С. П. Профессиональная деформация личности. — СПб. : Речь, 2004. — 272 с.; Иванова Н. Л. Проблема профессиональных деформаций личности в современных исследованиях // Психология обучения. — 2012. — № 3. — С. 4–15; Бодров В. А. Психологический стресс: развитие и преодоление. — М. : ПЕР СЭ, 2009. — 352 с.; Бойко В. В. Синдром эмоционального выгорания в профессиональном общении. — СПб., 2009. — 278 с.; Бойко В. В. Энергия эмоций в общении: взгляд на себя и других. — М. : Наука, 1997. — С. 115–154; Митина Л. М. Психология труда и профессионального развития учителя. — М. : Академия, 2004. — 320 с.; Петрова А. Г. Психологическая защита личности и кризисы профессионального становления в процессе профессионализации // Ярославский педагогический вестник : Психолого-педагогические науки. — 2011. — № 4. — Т. II. — С. 282–286; Психология : учебник / Под ред. В. Н. Дружинина. — СПб. : Питер, 2001. — 656 с.; Неруш Т. Г., Поваренков Ю. П. Профессиональное выгорание как деструктивная тенденция профессионального развития личности : [монография] / Мин-во образования и науки Российской Федерации ; ГБОУ ВПО «Саратовский гос. соц.-экон. ун-т». — Саратов, 2012. — 222 с.

⁴⁴ Водопьянова Н. Е. Психодиагностика стресса. — СПб. : Питер, 2009. — 336 с.

степени на требования, включающие стрессовые факторы межличностного характера. Выгорание, таким образом, выступает как следствие профессионального стресса, а модель эмоционального истощения и деперсонализация индивидуальных достижений — результат воздействия различных рабочих моментов, особенно межличностных. Выгорание как следствие стрессов на работе возникает в тех случаях, когда адаптационные ресурсы человека по его преодолению исчерпаны⁴⁵.

По мнению В. Е. Орла, ставшая уже общепринятой схема определения проявлений выгорания существенно упорядочивает представление о его содержании, но имеет ряд недостатков⁴⁶:

- не выявляет специфики выгорания как профессионального феномена;
- описанные симптомы могут проявляться при воздействии факторов профессиональной среды, но могут быть вызваны и просто жизненными стрессами;
- симптомы могут проявляться на разных по своему содержанию фазах выгорания;
- противоположные по своему содержанию симптомы могут иметь индивидуальное своеобразие в условиях действия одного и того же стрессора;
- конкретная симптоматика выгорания не соотносится с его структурой;
- отсутствует чёткое представление о том, какие конкретно симптомы включаются в каждую из его подструктур и как они взаимодействуют.

По мнению современных российских психологов, профессиональное выгорание — синдром или ряд симптомов, которые появляются вместе, но не проявляются одновременно, а сам синдром специфичен для каждого из его «носителей».

⁴⁵ Стресс, выгорание, совладание в современном контексте : монография / Ред.: Журавлев А. Л., Сергиенко Е. А. — М. : Институт психологии РАН, 2011. — 512 стр.; *Видула Бал, Майкл Кэмпбелл. Усиливаем стрессоустойчивость. Как успешно нейтрализовать негативный стресс.* — М. : Иванов и Фербер, 2012. — 112 с.; *Водопьянова Н. Е. Психодиагностика стресса.* — СПб. : Питер, 2009. — 336 с.; *Водопьянова Н. Е., Старченкова Е. С. Синдром выгорания. Диагностика и профилактика. 2-е изд.* — СПб. : Питер, 2008. — 336 с.; *Катунин А. П. Стрессоустойчивость как психологический феномен // Молодой ученый.* — 2012. — № 9. — С. 243–246; *Лозгачева О. В. Формирование стрессоустойчивости на этапе профессионализации.* — Екатеринбург : Профи, 2010. — 254 с.; *Субботин С. В. Устойчивость к психическому стрессу как характеристики метаиндивидуальности учителя : дис. ... канд. психол. наук: 19.00.01.* — Пермь, 1992. — 152 с.; *Понамарёва О. П. Научное обоснование системы профилактики профессионального выгорания работников образовательных организаций : дис. ... канд. мед. наук: 14.02.04 / НИИ медицины труда им. акад. Н. Ф. Измерова.* — М., 2019. — 217 с.; *Россошанская Н. С., Жуков О. Ф. Профессиональное здоровье учителя // Ученые записки университета им. П. Ф. Лесгафта.* — 2011. — № 3 (73). — С. 75–78.

⁴⁶ *Орёл В. Е. Исследование феномена психического выгорания в отечественной и зарубежной психологии // Проблемы общей и организационной психологии.* — Ярославль, 1999. — С. 76–99; *Орел В. Е. Феномен «выгорания» в зарубежной психологии: эмпирические исследования и перспективы // Психологический журнал.* — 2001. — № 1. — С. 90–101; *Орёл В. Е. Синдром психического выгорания личности.* — М. : Изд-во «Институт психологии РАН», 2005. — 363 с.; *Орёл В. Е. Структурно-функциональная организация и генезис психического выгорания : дис. ... д-ра психол. наук: 19.00.03.* — Ярославль, 2005. — 499 с. *Орёл В. Е., Картавая Е. С. Синдром психического выгорания в континууме психических состояний: сравнительный анализ // Психология психических состояний.* — Казань, 2006. — С. 331–336.

1.2. Исследования психологии профессиональной деятельности специалистов, связанных с образовательной деятельностью

§ 1. Исследование синдрома профессионального выгорания у педагогов

Педагогическая деятельность — это особый вид социальной (профессиональной) деятельности, которая направлена на реализацию целей образования. Согласно Федеральному закону «Об образовании в Российской Федерации», «педагогический работник — физическое лицо, которое состоит в трудовых, служебных отношениях с организацией, осуществляющей образовательную деятельность, и выполняет обязанности по обучению, воспитанию обучающихся и (или) организации образовательной деятельности»⁴⁷.

Понятие «педагогическая деятельность» является основной категорией для науки «педагогике» и образовательной деятельности, но не имеет определения на уровне базового нормативного правового акта — закона об образовании⁴⁸. В последние годы имеется тенденция относить к педагогической деятельности любую активность, связанную с воспитанием и обучением⁴⁹, понятие «обучение» достаточно давно имеет законодательно оформленное определение, а именно: «целенаправленный процесс организации деятельности обучающихся по овладению знаниями, умениями, навыками и компетенцией, приобретению опыта деятельности, развитию способностей, приобретению опыта применения знаний в повседневной жизни и формированию у обучающихся мотивации получения образования в течение всей жизни»⁵⁰; а понятие «воспитание» только с 2020 года получило законодательно утверждённое определение: «деятельность, направленная на развитие личности, создание условий для самоопределения и социализации обучающихся на основе социокультурных, духовно-нравственных ценностей и принятых в российском обществе правил и норм поведения в интересах человека, семьи, общества и государства, формирование у обучающихся чувства патриотизма, гражданственности, уважения к памяти защитников Отечества и подвигам Героев Отечества, закону и правопорядку, человеку труда и старшему поколению, взаимного уважения, бережного отношения к культурному наследию и традициям многонационального народа Российской Федерации, природе и окружающей среде»⁵¹.

⁴⁷ Пункт 21 статьи 2 Федерального закона от 29.12.2012 г. № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации». — URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/. (дата обращения: 28.10.2023).

⁴⁸ Статья 2 Федерального закона от 29.12.2012 г. № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации». — URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/. (дата обращения: 28.10.2023).

⁴⁹ Верстукова Е. Н. К вопросу об анализе понятия «педагогическая деятельность» // Проблемы современного педагогического образования. — 2020. — № 68–2. — С. 55–58.

⁵⁰ Пункт 3 статьи 2 Федерального закона от 29.12.2012 г. № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации». — URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/. (дата обращения: 28.10.2023).

⁵¹ Пункт 2 статьи 2 Федерального закона от 29.12.2012 г. № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации», в ред. Федерального закона от 31.07.2020 г. № 304-ФЗ. — URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/b819c620a8c698de35861ad4c9d9696ee0c3ee7a/. (дата обращения: 28.10.2023).

Педагогическая деятельность, по мнению многих специалистов, требует проявления таких качеств личности, как⁵²:

- уверенность в положительных качествах, возможностях и потенциале подопечных;
- заинтересованность в ознакомлении с внутренним миром воспитанников;
- толерантность и готовность к принятию других позиций, точек зрения;
- общая культура;
- эмоциональная устойчивость;
- позитивная установка в своей профессионально-педагогической деятельности;
- уверенность в своих силах и возможностях.

Деятельность педагога характеризуется постоянным присутствием существенной эмоциональной нагрузки, способствующей формированию психосоматических заболеваний, истощению адаптационных механизмов и проявлениям профессиональной дезадаптации⁵³, при этом успешность педагога сегодня связывают не только с высокими результатами его учеников, но и с благополучным эмоциональным фоном его самого⁵⁴, что связано, во-первых, с пониманием того, что он вынужден действовать в самых разных социальных ситуациях и обязан реагировать на них своевременно и результативно, а во-вторых, с тем, что на педагога в профессиональном круге влияет огромное число факторов: коллеги, родители, администрация, обучающиеся, социум в целом⁵⁵.

⁵² Бабич О. И., Терехова Т. А. Личностные ресурсы преодоления синдрома профессионального выгорания педагогов // Сибирский психологический журнал. — 2009. — № 31. — С. 48–52; Богданова О. А. Деформация социального статуса учителя как фактор его профессионального выгорания : дисс. / Рос. ун-т дружбы народов. — М., 2013. — 208 с.; Борисова М. В. Психологические детерминанты психического выгорания у педагогов : автореф. дис. ... канд. психол. наук: 19.00.07 / Ярославский гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского. — Ярославль, 2003. — 18 с.; Выготский Л. С. Педагогическая психология. — М. : Педагогика, 1991. — 476 с.; Кочерга И. В. Социально-педагогическая поддержка педагогов среднего профессионального образования с синдромом эмоционального выгорания : автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08 / Адыгейский гос. ун-т. — Майкоп, 2007. — 25 с.; Черных А. А., Санжаева Р. Д. Особенности проявлений синдрома эмоционального профессионального выгорания педагогов // Учёные записки Забайкальского гос. ун-та. — 2017. — Т. 12. — № 2. — С. 75–79.

⁵³ Понамарёва О. П. Научное обоснование системы профилактики профессионального выгорания работников образовательных организаций : автореф. дис. ... канд. мед. наук: 14.02.04 / НИИ медицины труда им. акад. Н. Ф. Измерова. — М., 2019. — 24 с.; Тарасова А. А., Соркина Н. С. Современные формы профессиональных заболеваний // Медицина труда и промышленная экология. — 2003. — № 5. — С. 9–33; Глушкова Н. И., Боев И. В. Современная социальная среда и личностная изменчивость учителя: (психодиагностика и психологическая помощь). — М. : Илекса ; Ставрополь : Сервисшкола, 2003. — 103 с.

⁵⁴ Гумирова Г. Ф. Психологические особенности профессиональной деятельности в образовательной среде // Научно-методический электронный журнал «Концепт». — 2015. — Т. 26. — С. 6–10; Черных А. А., Санжаева Р. Д. Особенности проявлений синдрома эмоционального профессионального выгорания педагогов // Учёные записки Забайкальского гос. ун-та. — 2017. — Т. 12. — № 2. — С. 75–79.

⁵⁵ Баева И. А. Психологическая безопасность образовательной среды (Теоретические основы и технологии создания) : дис. ... д-ра психол. наук: 19.00.07 / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. — СПб., 2002. — 386 с.; Густелева А. Н. Позитивное самоотношение учителей как фактор устойчивости к «выгоранию» // Психология обучения. — 2011. — № 3. — С. 90–98; Гумирова Г. Ф. Психологические особенности профессиональной деятельности в образовательной среде // Научно-методический электронный журнал «Концепт». — 2015. — Т. 26. — С. 6–10.

Стресс в работе педагога проявляется по-разному, однако многие исследователи считают, что:

1. *На первом месте* стоят фрустрация и эмоциональное истощение. Здесь важно обладать такими качествами, как толерантность, доброжелательность и т. д. При этом завышенные требования к педагогам и неадекватность уровня оплаты их труда снижают значимость профессии в обществе и формируют у самих педагогов негативное отношение к своему труду⁵⁶.
2. *На втором месте* находится тревожность (ситуативная или реактивная), которая имеет следующие эмоциональные проявления: напряжение, беспокойство, нервозность. Считается, что это реакция на стресс, она бывает разной по динамике, интенсивности и продолжительности⁵⁷.

Ещё один негативно влияющий фактор, который получил серьёзное развитие в последнее время — усиление интенсивности труда в педагогическом коллективе, произошедшее и усугубляющееся изменение системы общечеловеческих, профессиональных, этических, культурных ценностей, слом личностных и профессиональных стереотипов и т. п., что отражается и на руководителях, и на сотрудниках образовательной организации.

Основными профессиональными деформациями личности современных педагогов являются⁵⁸:

- авторитарность,
- педагогическая агрессия,
- социальное лицемерие,
- педагогическое равнодушие,
- «выученная беспомощность»,
- педагогический догматизм,
- монологизм,
- формализм,
- некомпетентность.

Все эти проявления относятся и к состоянию профессионального выгорания. Кроме того, при этих изменениях профессиональной личности педагога проявляется важная специфическая особенность образовательных учреждений: любые напряжения в отношениях учителей и руководителей обязательно сказываются на учащих.

⁵⁶ Федунина Н. Ю. Психологический климат в школе: к вопросу о структуре понятия // Современная зарубежная психология. — 2014. — Том 3. — № 1. — С. 117–124; Зинченко Ю. П. Психология безопасности как социально-системное явление // Вестник МГУ. Серия 14: Психология. — 2011. — № 4. — С. 4–11; Пономарёва О. П. Научное обоснование системы профилактики профессионального выгорания работников образовательных организаций : дис. ... канд. мед. наук: 14.02.04 / НИИ медицины труда им. акад. Н. Ф. Измерова. — М., 2019. — С. 33.

⁵⁷ Ильин Е. П. Дифференциальная психология профессиональной деятельности. — М. [и др.] : Питер, 2008. — 428 с.; Густелева А. Н. Позитивное самоотношение учителей как фактор устойчивости к «выгоранию» // Психология обучения. — 2011. — № 3. — С. 90–98.

⁵⁸ Пономарёва О. П. Научное обоснование системы профилактики профессионального выгорания работников образовательных организаций : дис. ... канд. мед. наук: 14.02.04 / НИИ медицины труда им. акад. Н. Ф. Измерова. — М., 2019. — С. 33; Гафнер В. В. Профессиональная деформация и профессиональная компетентность педагога // ОБЖ. Основы безопасности жизни. — 2004. — № 10. — С. 22–24; Орёл В. Е. Синдром психического выгорания личности. — М. : Изд-во «Институт психологии РАН», 2005. — 363 с.

§ 2. Подходы к исследованию проблемы профессионального выгорания работников библиотечно-информационной сферы

Научный и практический интерес к изучению синдрома профессионального выгорания в других, не только педагогической, сферах обусловлен тем, что этот синдром — непосредственное проявление проблем, связанных с самочувствием работников, эффективностью их труда и стабильностью деловой жизни организации⁵⁹.

В настоящее время этой проблеме посвящено достаточно большое количество исследований, при этом в качестве объектов исследований выбирались различные профессиональные группы⁶⁰, в том числе и близкие к исследуемой нами группе:

- педагоги высших, средних, дошкольных и коррекционных образовательных учреждений⁶¹, а также преподаватели системы дополнительного образования детей⁶²;

⁵⁹ Шатская А. А. Профилактика профессионального выгорания работников библиотечно-информационной сферы // Румянцевские чтения — 2019 : материалы Межд. научно-практ. конф. (23–24 апреля 2019 г.) : в 3 ч. / Мин. культуры Российской Федерации, Рос. гос. б-ка, Библиотечная ассамблея Евразии. — М. : Пашков дом, 2019. — Ч. 3. — С. 266–271.

⁶⁰ Клевцова Н. А. Синдром эмоционального выгорания в профессиональной деятельности специалиста // Территория науки. — 2015. — № 5; Крапивина О. В., Косырев В. Н. Синдром эмоционального сгорания у пенитенциарных служащих // Вестник ТГУ. Серия: Гуманитарные науки. — Тамбов. — 2003. — № 1 (29). — С. 36–47; Куимова М. В., Фёдоров К. В. Синдром эмоционального выгорания в профессиональной деятельности педагога высшей школы // В мире научных открытий. — 2013. — № 14. — С. 202–210; Понамарева О. П. Научное обоснование системы профилактики профессионального выгорания работников образовательных организаций : дис. ... канд. мед. наук: 14.02.04 / НИИ медицины труда им. акад. Н. Ф. Измерова. — М., 2019. — 217 с.; Темиров Т. В. Динамика психологического профессионального выгорания педагога высшей школы в современных социальных условиях : автореф. дис. ... доктора психол. наук: 19.00.07 / Нижегород. гос. архитектур.-строит. ун-т. — Нижний Новгород, 2011. — 45 с.; Современные аспекты профессионального риска у лиц умственного труда (Обзор литературы) / С. А. Ибраев, Ж. Ж. Жарылкасын, Е. Ж. Отаров, Ч. У. Исмаилов // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. — 2017. — № 3 (1). — С. 62–65; Черкасова Н. Г. Анализ зависимости профессиональной надежности летчиков от психофизиологических и социальных факторов // Решетневские чтения : Материалы XXIII Межд. научно-практ. конф. ; под общ. ред. Ю. Ю. Логинова. 2019. — Красноярск : Сибирский государственный университет науки и технологий им. академика М. Ф. Решетнева, 2019. В 2-х ч. Том 2. — С. 74–75; Черкасова М. А., Поздняков В. М. Психологические подходы к изучению профессионального выгорания // Психологический мониторинг в профилактике профессионального выгорания сотрудников уголовно-исполнительной системы России : монография. — Вологда, 2021. — С. 6–46.

⁶¹ Кочерга И. В. Социально-педагогическая поддержка педагогов среднего профессионального образования с синдромом эмоционального выгорания : автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08 / Адыгейский гос. ун-т. — Майкоп, 2007. — 25 с.; Комарева И. В. Проявления синдрома эмоционального выгорания у педагогов системы специального (коррекционного) образования // Профессиональный и организационный стресс: диагностика, профилактика и коррекция : материалы Всерос. научно-практ. конф. / Под ред. Б. В. Кайгородова, Н. В. Майсак. — Астрахань : Астраханский гос. ун-т, 2011. — С. 121–124.; Кочерга И. В. Социально-педагогическая поддержка педагогов среднего профессионального образования с синдромом эмоционального выгорания : автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08 / Адыгейский гос. ун-т. — Майкоп, 2007. — 25 с.; Непрокшина И. В., Степанова И. А. Профессиональная мобильность педагогов как необходимое условие модернизации современного дошкольного образования // Молодой ученый. — 2015. — № 23. — С. 993–995; Сурженко Л. В. Организационные факторы психического выгорания преподавателей высшей школы // Психология. Экономика. Право. — 2014. — № 3. — С. 22–29.

⁶² Ширяева В. В. Профессиональное выгорание как компонент профессиональной деформации педагогов дополнительного образования детей // Инновационные проекты и программы в образовании. — 2017. — № 5. — С. 22–25.

- представители социальной сферы⁶³;
- психологи и логопеды⁶⁴;
- медицинские работники⁶⁵;
- специалисты центров услуг⁶⁶;
- военнослужащие⁶⁷;
- специалисты сферы коммуникаций⁶⁸;
- юристы⁶⁹ и др.

Синдром профессионального выгорания, как уже было обозначено выше, представляет собой состояние эмоционального, психического, физиче-

⁶³ Акулинина Ю. Н. Профилактика профессионального «выгорания» специалистов социальной сферы // Социальная педагогика. — 2013. — № 5. — С. 94–102.; Банников В. В. Влияние социально-психологических компонентов стрессоустойчивости на эффективность деятельности персонала организации. — М. : ОГРО, 2013. — 156 с.; Евсеев В. Диалектика взаимосвязи характеристик карьерных предпочтений и характеристик профессионального выгорания специалистов социальной сферы // Социальная политика и социальное партнерство. — 2012. — № 8. — С. 39–45; Ронгинская Т. И. Синдром выгорания в социальных профессиях // Психологический журнал. — 2002. — Т. 23. — № 3. — С. 85–95.

⁶⁴ Бузовкина Н. Ю. Личностные диспозиции синдрома эмоционального выгорания у психологов, оказывающих экстренную и продолжительную психологическую помощь : автореф. дис. ... канд. психол. наук: 19.00.04. — Томск, 2013. — 20 с.; Калашикова С. А. Адекватность профессионального самоопределения и ее проявление в развитии синдрома «профессиональное выгорание» в особых условиях деятельности : дис. / Барнаул. гос. пед. ун-т. — Барнаул, 2004. — 206 с.; Фомина Н. А., Лева А. Н. Эмоциональное выгорание учителей-логопедов в процессе профессиональной деятельности // Психолого-педагогический поиск. — 2012. — № 22. — С. 170–177; Темиров Т. В. Современное состояние проблемы психического выгорания учителей // Вестник Ярославского гос. ун-та. — 2009. — № 2. — С. 45–49.

⁶⁵ Мальцева А. П. Влияние эмоционального стресса на состояние здоровья медицинских работников // Бюллетень научного совета «Медико-экологические проблемы работающих». — 2006. — № 4. — С. 54–56; Оценка профессионального выгорания у медицинских работников : метод. рекомендации / В. И. Евдокимов, И. Э. Есауленко, А. И. Губин, В. И. Попов ; Воронеж. гос. мед. акад. им. Н. Н. Бурденко Росздрава, Всерос. центр экстрен. и радиац. медицины им. А. М. Никифорова МЧС России. — Воронеж ; СПб. : Политехника-сервис, 2009. — 82 с.

⁶⁶ Матюшкина Е. Я. Факторы профессионального выгорания специалистов (на примере работников контактного центра) // Консультативная психология и психотерапия. — 2017. — Том 25. — № 4. — С. 42–58; Михалец И. В. Рогашова И. Ю., Артемьев А. В. Профессиональное выгорание в социальных профессиях : учеб.-метод. пос. Пенза : ПГТА, 2010. — 80 с.; Райкова Е. Ю. Терапия и профилактика профессионального выгорания у представителей помогающих профессий // Молодой ученый. — 2011. — № 5. — Т. 2. — С. 92–97.

⁶⁷ Сечко А. В. Профессиональное выгорание летного состава ВВС Российской Федерации : дис. ... канд. психол. наук: 19.00.03 / Военный ун-т. — М., 2006. — 201 с.; Сечко А. В. Профессиональное выгорание летного состава ВВС Российской Федерации : автореф. дис. ... канд. психол. наук: 19.00.03 / Военный ун-т. — М., 2006. — 23 с.

⁶⁸ Сидоров П. И., Соловьев А. Г., Новикова И. А. Синдром «эмоционального выгорания» у лиц коммуникативных профессий // Гигиена и санитария. — 2008. — № 23. — С. 29–33; Современные проблемы исследования синдрома выгорания у специалистов коммуникативных профессий : колл. монография / Под ред. В. В. Лукьянова, Н. Е. Водопьяновой, В. Е. Орла, С. А. Подсадного, Л. Н. Юрьевой, С. А. Игумнова ; Курск. гос. ун-т. — Курск, 2008. — 336 с.

⁶⁹ Лозгачева О. В. Формирование стрессоустойчивости на этапе профессионализации: На примере юридического вуза : дис. ... канд. психол. наук: 19.00.03 / Казан. гос. техн. ун-т им. А. Н. Туполева. — Екатеринбург, 2004. — 222 с.

ского истощения и развивается как следствие длительного и неразрешённого стресса⁷⁰.

Необходимость исследования данной проблемы, по нашему мнению, обусловлена следующими обстоятельствами⁷¹.

Во-первых, нарастание синдрома выгорания среди специалистов по библиотечной работе, что становится заметным в профессиональном сообществе, особенно в сетевой активности представителей библиотечной профессии.

Во-вторых, это явление отрицательно влияет и на профессиональную деятельность и самочувствие специалистов библиотек, но также и на самочувствие и психологическую устойчивость пользователей библиотек⁷².

В-третьих, распространение в коллективе библиотеки данного синдрома создает условия для «текучки» квалифицированных кадров.

Необходимость изучения и поиска решений данной проблемы связана также с тем, что современная профессиональная библиотечная деятельность претерпевает постоянные изменения, и это обязывает сотрудников библиотечно-информационной сферы постоянно учиться, повышать свою квалификацию, расширять круг своих профессиональных компетенций, работать в условиях постоянных изменений и неопределённости, постоянно повышая своё профессиональное соответствие и мастерство.

Именно поэтому сотрудникам библиотек, по роду своей деятельности вовлечённым в длительное общение с другими людьми, свойственен, как и другим специалистам системы «человек-человек», синдром «профессионального выгорания»⁷³.

В библиотековедении термин «выгорание» применялся как синоним психологической перегрузки, сопровождающей профессиональную деятельность библиотекаря по обслуживанию читателей, при этом особое внимание уделялось организационным факторам, провоцирующим эту перегрузку и их нивелированию⁷⁴. У специалистов, изучавших эмоциональное выгорание работников

⁷⁰ Понамарёва О. П. Научное обоснование системы профилактики профессионального выгорания работников образовательных организаций : автореф. дис. ... канд. мед. наук: 14.02.04 / НИИ медицины труда им. акад. Н. Ф. Измерова. — М., 2019. — 24 с.; Райкова Е. Ю. Терапия и профилактика профессионального выгорания у представителей помогающих профессий // Молодой ученый. — 2011. — № 5. — Т. 2. — С. 92–97.

⁷¹ Шатская А. А. Профилактика профессионального выгорания сотрудников библиотечно-информационного образовательного центра // Материалы I Межд. молодежного научного форума ; под ред. А. В. Кокурина, В. И. Екимовой, В. Е. Петрова, В. М. Позднякова. — М. : Московский государственный психолого-педагогический университет, 2019. — С. 338–343; Шатская А. А. Профилактика профессионального выгорания работников библиотечно-информационной сферы // Румянцевские чтения — 2019 : материалы Межд. научно-практ. конф. (23–24 апреля 2019 г.) : в 3 ч. / Мин-во культуры Российской Федерации, Рос. гос. б-ка, Библиотечная ассамблея Евразии. — М. : Пашков дом, 2019. Ч. 3. — С. 266–271.

⁷² Азарова В. А. «Вес с достоинством» как индикатор эмоционального состояния библиотекаря и читателя в их взаимодействии // Профессиональные ценности библиотекаря как основа его профессиональной этики : тез. докл. семинара (14–16 мая 1996 г.) / РБА. — М., 1997. — С. 1–3.

⁷³ Дыченко Л. Ф. Психология и библиотекарь : учебно-практ. пос. — М. : Либерея-Бибинформ, 2006. — 143 с.

⁷⁴ Сукиасян Э. Р. Библиотечное профессиональное сознание. От классики к современности // Восьмые Денисьевские чтения : материалы межрегион. (с междунар. участием) науч.-практ. конф. — Орел, 2011. — С. 93–101; Сукиасян Э. Р. Социолог и психолог в штате современной библиотеки // Социолог и психолог в библиотеке : сб. статей и материалов. Вып. 8. — М. : РГБМ, 2012. — С. 152–157.

библиотечной сферы, это явление также получило название «мягкая западня», так как спокойная обстановка библиотеки, неявно выраженные стрессы, переживаемые библиотекарями при обслуживании пользователей, часто являются незаметными как для самих сотрудников, так и для их руководителей, что, как следствие, исключает возможность своевременного профилактического воздействия или купирования таких ситуаций⁷⁵.

Началом осмысления проблемы уровня квалификации сотрудников библиотек и необходимости подготовки персонала библиотек к деятельности на должном уровне можно определить начало 20-х годов прошлого столетия, когда были подготовлены некоторые «рекомендации» по психологической подготовке персонала, а на страницах журнала «Красный библиотекарь» в 1924 году прошли первые обсуждения этого вопроса⁷⁶.

Исторически значимым примером развития системы подготовки кадров является функционирование самой крупной библиотеки страны — Российской государственной библиотеки (РГБ, бывшей Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина, ГБЛ)⁷⁷. Опыт РГБ советского периода обозначил тот факт, что построение системы мотивации кадров, в том числе повышения квалификации в отдельной библиотеке, не может разрешить общих проблем, которые свойственны библиотечной отрасли в целом.

К концу прошлого столетия, после длительного перерыва, возобновились попытки исследовать модели квалификации библиотекаря. В числе работ, которые появились в конце 70-х годов, следует отметить статью Л. Ефимовой «Модель квалификации библиотекаря»⁷⁸, в которой были применены математические способы моделирования и оценки профессиональных качеств сотрудника библиотеки. Для построения модели был изучен статистический материал по итогам анкетирования библиотечных сотрудников сети академических библиотек.

Следует отметить, что и в настоящее время РГБ является лидером в разработке и реализации системы подготовки и мотивации персонала, включая его психологическое здоровье⁷⁹, что в том числе и повлияло на решение провести

⁷⁵ Артемьева Е. Б., Домбровская И. В. Творческие компетенции библиотечных специалистов как условие реализации инноваций в профессиональной деятельности / ГПНТБ СО РАН. — Новосибирск, 2016. — 206 с.; Езова С. А. Профессиональное поведение библиотекаря в ракурсе психологии // Научные и технические библиотеки. — 1994. — № 1. — С. 58–63; Сукиасян Э. Р. Библиотечная профессия и кадровый менеджмент : (избр. ст.). — СПб. : Профессия, 2011. — 430 с.

⁷⁶ Невский В. А. Новейшая психология и библиотечная работа. — М. : Г. Ф. Мириманов, 1924. — 32 с.; Сукиасян Э. Р. Актуальные проблемы воспитания профессионального сознания и повышения престижа библиотечной профессии // Управление и кадры. — М. : Пашков дом, 2002. — С. 264–271.

⁷⁷ Сукиасян Э. Р. Основы кадровой политики РГБ (итоги разработки документа) // Румянцевские чтения — 1997 : материалы Междунар. научной конф. — М., 1997. — С. 32–34; Психологический климат в коллективе библиотеки : практ. пос. / Рос. гос. библиотека. Отд. исслед. чтения, пропаганды кн. и рек. библиогр. ; сост. Е. В. Губина и др. — М., 1998. — 152 с.

⁷⁸ Ефимова Л. Г. Модель квалификации библиотекаря // Советское библиотековедение. — 1975. — № 4. — С. 78–86.

⁷⁹ Шатская А. А. Повышение квалификации как метод профилактики профессионального выгорания сотрудников библиотек // Румянцевские чтения — 2020 : материалы Международной научно-практической конференции : в 3 ч. / Мин-во культуры Российской Федерации, Рос. гос. б-ка, Библиотечная ассамблея Евразии. — М. : Пашков дом, 2020. Ч. 3. — С. 502–508.

эмпирическое исследование, результаты которого приведены в главе 2 именно на базе данной библиотеки.

Выводы к главе 1

Теоретический и практический интерес к изучению синдрома профессионального выгорания в настоящее время обусловлен тем, что этот синдром — непосредственное проявление проблем, связанных с самочувствием работников, эффективностью их труда и стабильностью деловой жизни организации.

Профессиональное выгорание — это синдром эмоционального истощения, связанный с профессиональной деятельностью человека, в том числе с его длительностью. Профессиональное выгорание является психологическим процессом, и его можно оценить с точки зрения психологического риска и риска неэффективности в профессиональной деятельности⁸⁰.

Профессиональное выгорание имеет свои выраженные симптомы и признаки, генезис, типологию и прогнозируемые последствия, которые были подвергнуты исследованиям и осмыслению в различных аспектах⁸¹.

Методы и приёмы профилактики профессионального выгорания обычно сгруппируют по их действию на трёх уровнях:

- физиологический уровень — воздействие на организм человека;
- эмоционально-волевой уровень — воздействие на его эмоциональное состояние;
- ценностно-смысловой уровень — воздействие на мысли, изменение мировоззрения.

Универсальным способом профилактики выгорания, независимо от специфики профессиональной деятельности, считается рекомендация:

- отделять профессиональные проблемы от личных,
- уметь понижать уровень стресса;
- иметь навыки восстановления психологического равновесия.

По нашему мнению, одним из потенциально-значимых методов профилактики профессионального выгорания, который осуществляется на ценностно-смысловом уровне личности библиотекаря, можно считать работу по повышению его профессиональной компетенции и интеллектуальной культуры, что и выражается в образовательной деятельности системы ДПО для библиотекарей⁸². Однако те, кто осуществляет подобную деятельность, также находятся в «зоне риска», что связано с тем, что:

- во-первых, эти специалисты подвержены тем же стрессовым факторам, что присутствуют в деятельности других педагогов;

⁸⁰ Степанов Е. Г., Ишимухаметов И. Б. Оценка индивидуального профессионального риска учителя // Медицина труда и промышленная экология. — 2012. — № 1. — С. 38–41.

⁸¹ Смирнова И. Е. Оценка и критерии профессионального выгорания // Научное обеспечение системы повышения квалификации кадров. — 2014. — № 3 (20). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/otsenka-i-kriterii-professionalnogo-vygoraniya> (дата обращения: 28.10.2023).

⁸² Шатская А. А. Повышение квалификации как метод профилактики профессионального выгорания сотрудников библиотек // Румянцевские чтения — 2020 : материалы Международной научно-практ. конф. / Мин-во культуры Российской Федерации, Рос. гос. б-ка, Библ. Ассамблея Евразии. — М. : Пашков дом, 2020. Ч. 3. — С. 502–508.

- во-вторых, они являются сотрудниками библиотек, то есть ощущают на себе многие негативные факторы, которые присутствуют в работе библиотекарей.

Именно это соображение обусловило выбор данной группы для исследования выраженности синдрома профессионального выгорания.

Глава 2

ЭМПИРИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ СПЕЦИФИКИ СИНДРОМА ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ВЫГОРАНИЯ У СПЕЦИАЛИСТОВ БИБЛИОТЕК, ЗАНИМАЮЩИХСЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬЮ

Способы борьбы с профессиональным выгоранием условно можно разделить на «негативные» и «позитивные»⁸³. Основным «негативным» способом считается сначала эмоциональное, а затем и физическое отчуждение сотрудника, что выражается в его стремлении держаться от всех «на расстоянии»⁸⁴. Ещё один «негативный» способ борьбы с профессиональным выгоранием — ритуализация, когда специалист в общении с людьми начинает придерживаться некоего, часто придуманного ритуала, заведённого порядка, требует беспрекословного ему следования.

К конструктивным способам борьбы с профессиональным выгоранием специалисты, в первую очередь, относят психотерапию, психотренинги и игротехнику, которые, являясь по существу «играми для взрослых», обостряют внимание, повышают работоспособность, способствуют коммуникации и сближению⁸⁵.

Самосовершенствование остаётся одним из самых эффективных средств борьбы с синдромом профессионального выгорания, так как давно уже выяснено, что часто стимулом в работе и мощным мотивационным мотивом выступает не

⁸³ Сечко А. В. Психологическая модель профессионального выгорания педагогического состава // Психология обучения. — № 6. — 2017. — С. 86–96; Сечко А. В. Профессиональное выгорание летного состава ВВС Российской Федерации : дис. / Военный ун-т. — Москва, 2006. — 201 с.; Шатская А. А. Профилактика профессионального выгорания работников библиотечно-информационной сферы // Румянцевские чтения — 2019 : материалы Межд. научно-практ. конф. (23–24 апреля 2019 г.) : в 3 ч. / Мин-во культуры Российской Федерации, Рос. гос. б-ка, Библиотечная ассамблея Евразии. — М. : Пашков дом, 2019. Ч. 3. — С. 266–271.

⁸⁴ Чаплинская Я. И. Профессиональное выгорание как современная форма отчуждения: опыт культурфилософского осмысления : дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01 Нац. исслед. Томский гос. ун-т. — Томск, 2018. — 120 с.

⁸⁵ Бабич О. И. Профилактика синдрома профессионального выгорания педагогов: диагностика, тренинги, упражнения. — Волгоград : Учитель, 2009. — 22 с.; Вачков И. В. Основы технологии группового тренинга. Психотехники : учеб. пос. 2-е изд., перераб. и доп. — М. : Ось-89, 2000. — 256 с.; Рукавишников А. А., Соколова М. В. Опросник психического выгорания для учителей : Руководство. — Ярославль : НПЦ «Психодиагностика», 2001. — С. 357–360; Щербатых Ю. В. Психология стресса и методы коррекции. — СПб. : Питер, 2012. — 256 с.; Пономарёва О. П. Научное обоснование системы профилактики профессионального выгорания работников образовательных организаций : автореф. дис. ... канд. мед. наук: 14.02.04 / НИИ медицины труда им. акад. Н. Ф. Измерова. — М., 2019. — 24 с.; Черкасова М. А. Психологический мониторинг профессионального выгорания сотрудников уголовно-исполнительной системы России : автореф. дис. ... канд. психол. наук: 19.00.06 / Акад. ФСИН. — Рязань, 2014. — 28 с.

только приобретение новых знаний и обретение навыков, но и некое «преодоление себя»⁸⁶. Ещё один способ избежать выгорания — новизна, понимаемая как смена деятельности, введение технических новшеств⁸⁷.

Основные подходы к работе с профессиональным выгоранием состоят из целой системы действий, среди которых наиболее действенными признаются:

1. Забота о себе и уменьшение последствий стресса, что включает как стремление к равновесию и здоровому образу жизни, гармоничному и приятному общению, так и получение удовольствий, а также умение отвлекаться от переживаний, связанных с работой.
2. Трансформация негативных убеждений, чувств в позитивные, куда входят стремление находить смысл во всём — как в значительных событиях жизни, так и в привычных, повседневных заботах; стремление бороться со своими негативными установками.
3. Повышение профессионального уровня.
4. Саморегуляция, что можно определить, как управление своим психоэмоциональным состоянием путём воздействия на самого себя с помощью слов, мысленных образов, управления мышечным тонусом и дыханием и пр.

Если говорить о последствиях протекания синдрома профессионального выгорания, то необходимо указать, что они проявляются как минимум на четырёх уровнях⁸⁸.

Таблица 1

Уровни проявления синдрома профессионального выгорания

1. Когнитивный уровень	— нарушение процессов мышления	— принятие решений, особенно в сложных ситуациях, затруднено как следствие
	— расстройства памяти, забывчивость	— «уход» в мир фантазий и грёз
	— пониженная концентрация, рассеянность	— межличностные контакты снижают своё качество
	— агрессивно-критическое поведение в коллективе	— отрицательное мнение о коллегах и руководстве
		— излишне критичное отношение к окружающим
2. Физический уровень	— жалобы на дистресс	— головные боли, головокружения
		— мышечные и суставные боли
		— нарушение сна
		— сексуальные расстройства
		— общая усталость

⁸⁶ Маслоу А. Мотивация и личность / [пер. с англ. Т. Гутман, Н. Мухина]. 3-е изд. — М. : Питер, 2011. — 351 с.; Дикая Л. Г., Наличаева С. А. Самоактуализационный личностный потенциал и профессиональное выгорание педагогов // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. — 2012. — № 2 (34). — С. 62–71; Шатская А. А. Профилактика профессионального выгорания работников библиотечно-информационной сферы // Румянцевские чтения — 2019 : материалы Межд. научно-практ. конф. (23–24 апреля 2019 г.) : в 3 ч. / Мин-во культуры Российской Федерации, Рос. гос. б-ка, Библиотечная ассамблея Евразии. — М. : Пашков дом, 2019. Ч. 3. — С. 266–271.

⁸⁷ Артемьева Е. Б., Домбровская И. В. Творческие компетенции библиотечных специалистов как условие реализации инноваций в профессиональной деятельности / ГПНТБ СО РАН. — Новосибирск, 2016. — 206 с.

⁸⁸ Водопьянова Н. Е., Старченкова Е. С. Психология управления персоналом. Психическое выгорание : учеб. пос., 3-е изд., испр. и доп. — М. : Изд-во Юрайт, 2023. — 299 с.

Окончание табл. 1

	— психосоматические заболевания	— расстройства желудочно-кишечного тракта — проблемы с весом — сердечно-сосудистые заболевания и т. д.
	— отдельные физиологические реакции	— повышение давления — высокий уровень холестерина и пр.
3. Поведенческий уровень	— индивидуально-психологические симптомы	— неусидчивость, гиперактивностью, неспособность сконцентрироваться — импульсивность, утрированная прямолинейность — склонность откладывать дела («прокрастинация»)
	— межличностные симптомы	— агрессивное поведение по отношению к окружающим как следствие — конфликты на работе и в семейной жизни — тенденция к социальной изоляции, избеганию контактов с людьми
	— рабочее поведение	— уменьшение продуктивности профессиональной деятельности — нарушения трудовой дисциплины — отсутствие творческой инициативы — нежелание менять что-либо в своей работе — безразличие к выполнению своих профессиональных обязанностей
4. Мотивационный уровень	— межперсональный симптом	— потеря смысла выполняемой работы, её значимости — потеря интереса к клиентам — появление меркантильных интересов, связанных с использованием их в своих целях
	— организационный симптом	— отсутствие желания работать — снижение роли духовных ценностей в профессии — низкий уровень морали — нежелание брать на себя инициативу и ответственность в работе

Значимость комплексной оценки выраженности профессионального выгорания обусловлена влиянием, которое оно может оказать как на деятельность конкретного сотрудника, так и на деятельность организации в целом.

2.1. Организация эмпирического исследования

Целью проведённого исследования было выявление выраженности симптомов и специфику синдрома профессионального выгорания у сотрудников отделов библиотек, занимающихся образовательной деятельностью, как *специфической группы преподавателей системы дополнительного профессионального образования*.

Базой исследования стали две крупнейшие библиотеки Российской Федерации, имеющие статус федеральных библиотек и лицензии на реализацию образовательной деятельности.

1. ФГБУ «Российская государственная библиотека», РГБ (г. Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5), ведение Министерства культуры Российской Федера-

ции; лицензия Федеральной службы по надзору в сфере образования и науки от 29.05.2012 г. № 00110⁸⁹.

2. ФГБУ «Государственная публичная научно-техническая библиотека России» ГПНТБ России (г. Москва, ул. 3-я Хорошевская, д. 17), ведение Министерства науки и высшего образования Российской Федерации, лицензия Департамента образования города Москвы от 23.08.2016 г. № 37788⁹⁰.

В исследовании приняли участие 32 специалиста образовательной сферы в возрасте от 31 до 84 лет, со стажем педагогической деятельности от 2 до 59 лет. Среди них 22 женщины и 10 мужчин.

Таблица 2

Состав выборки по гендерному признаку, стажу и научному уровню:

	РГБ, Научно-образовательный отдел, 18 чел.		ГПНТБ России, Учебный центр, 14 чел.	
доктора наук	4		2	
кандидаты наук	7		11	
без степени	7		1	
ср. возраст		49,5		55,4
ср. стаж		17,9		24,3

Стаж педагогической деятельности у участников исследования распределен следующим образом:

- от 2 до 10 лет: 9 сотрудников;
- от 11 до 30 лет: 14 сотрудников;
- от 31 и более лет: 9 сотрудника.

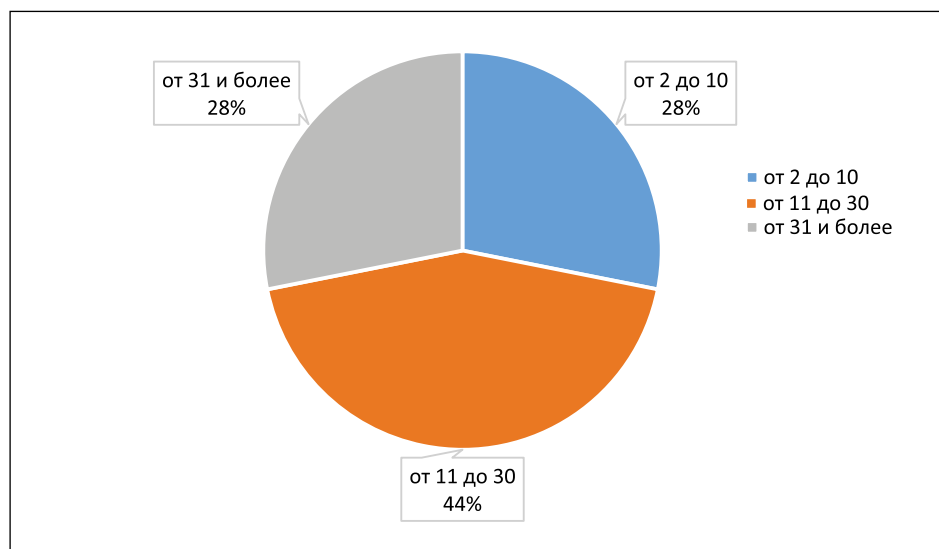


Рис. 1. Стаж сотрудников — участников исследования

В качестве методик исследования были использованы:

⁸⁹ URL: <https://www.rsl.ru/ru/2professionals/education/#6> (дата обращения: 13.11.2023).

⁹⁰ URL: <http://education.gpntb.ru/> (дата обращения: 13.11.2023).

1. *Методика определения психического выгорания А. А. Рукавишников*⁹¹. Данная методика направлена на интегральную диагностику психического выгорания, включающую различные личностные подструктуры.
2. *Диагностика профессионального выгорания К. Маслач, С. Джексон*⁹². Опросник выгорания К. Маслач (Maslach Burnout Inventory, МВІ) — наиболее известная тестовая методика, предназначенная для диагностики профессионального выгорания.
3. *Методика «Определение индекса групповой сплоченности К. Э. Сишора»*⁹³ по определению внутриколлективного климата в уже сформировавшихся коллективах, которые на протяжении длительного времени не могут наладить межличностные отношения. Данная методика не только позволяет оценить сплоченность коллектива, но и выявить не включённых во взаимодействие членов, что, как результат, может повысить эффективность его работы.
4. *Методика «Оценка фазы выгорания» В. В. Бойко*⁹⁴, которая позволяет оценить фазу эмоционального выгорания и выраженность тех или иных симптомов в каждой фазе.
5. *Методика «Экспресс-оценка выгорания» В. Каппони, Т. Новак*⁹⁵, предназначенная для диагностики первых симптомов профессионального (эмоционального) выгорания.

Гипотезы исследования:

1. Существуют различия в результатах при применении наиболее распространённых методик, позволяющие оценить выраженность симптомов профессионального выгорания в специфической группе специалистов образовательной сферы.
2. Профессиональное выгорание сотрудников системы ДПО библиотек имеет слабое соотношение с возрастом, однако взаимосвязь с педагогическим стажем достаточно выражена.

⁹¹ Рукавишников А. А., Соколова М. В. Опросник психического выгорания для учителей : Руководство. — Ярославль : НПЦ «Психодиагностика», 2001. — С. 357–360; Рукавишников А. А. Личностные детерминанты и организационные факторы генезиса психического выгорания у педагогов : дис. ... канд. психол. наук: 19.00.03, 19.00.05 / Ярославский гос. ун-т. — Ярославль, 2001. — 174 с.; Определение психического выгорания (А. А. Рукавишников) / Фетискин Н. П., Козлов В. В., Мануйлов Г. М. Социально-психологическая диагностика развития личности и малых групп : учебное пособие. — М. : Изд-во Института психотерапии, 2002. — С. 357–360.

⁹² Водопьянова Н. Е., Старченкова Е. С. Синдром выгорания. Диагностика и профилактика. 2-е изд. — СПб. : Питер, 2008. — 336 с.; Maslach C., Jackson S. E. Patterns of burnout among a national sample of public contact workers // Journal of Health and Human Resources Administration. 1994. Vol. 7. — P. 189–212; Maslach C., Jackson S. E. The Maslach-Burnout-Inventory. — Palo Alto, CA : Consulting Psychologists Press, 1998. — P. 338–367; Maslach C., Jackson S. E. Patterns of burnout among a national sample of public contact workers // Journal of Health & Human Resources Administration, 1984, 7. — Pp. 189–212.

⁹³ Фетискин Н. П., Козлов В. В., Мануйлов Г. М. Социально-психологическая диагностика развития личности и малых групп. — М. : Изд-во Института психотерапии. 2005. — С. 179–180.

⁹⁴ Бойко В. В. Синдром эмоционального выгорания в профессиональном общении. — СПб., 2009. — 278 с.

⁹⁵ Водопьянова Н. Е., Старченкова Е. С. Синдром выгорания. Диагностика и профилактика. 2-е изд. — СПб. : Питер, 2008. — 336 с.

2.2. Результаты исследования

Для того чтобы оценить уровень профессионального выгорания в коллективе, мы провели диагностику всех 32 участников по методике А. А. Рукавишникова и сравнили соотношение шкал. Были получены следующие результаты:

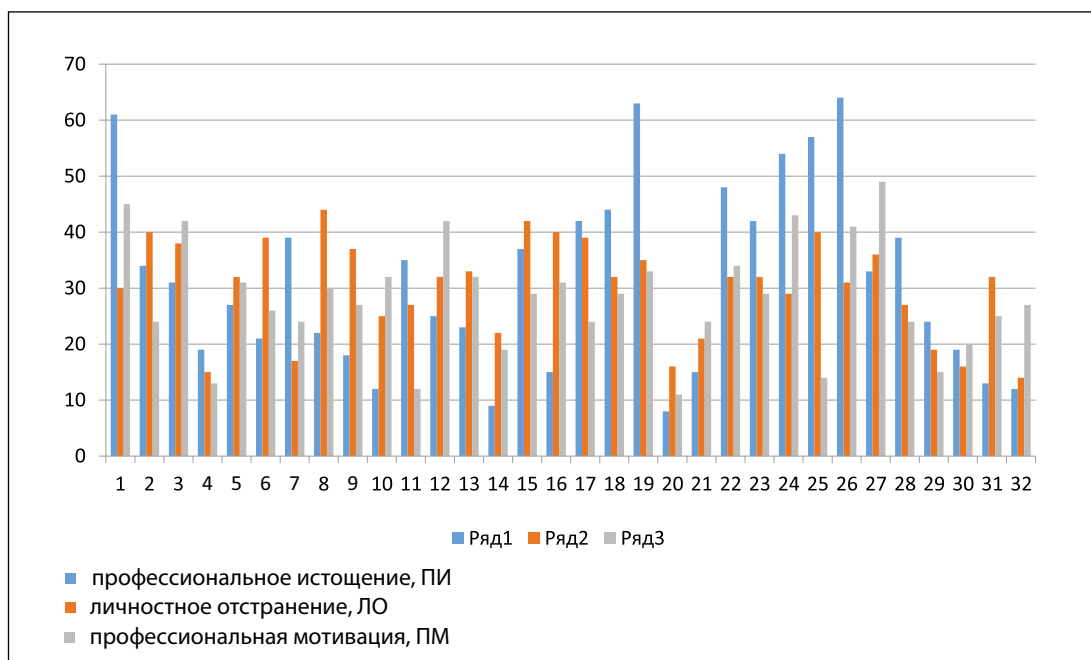


Рис. 2. Сравнительный анализ шкал психического выгорания по методике А. А. Рукавишникова

На рис. 2 видно, что больше всего коллектив сотрудников образовательных подразделений обеих библиотек подвержен **психоэмоциональному истощению**, которое проявляется в снижении эмоциональных, физических, энергетических ресурсов сотрудника, а также в постоянном эмоциональном и физическом утомлении, равнодушии по отношению к другим людям, халатности, раздражительности.

Мы также сравнили соотношение педагогического стажа с общим уровнем выгорания.

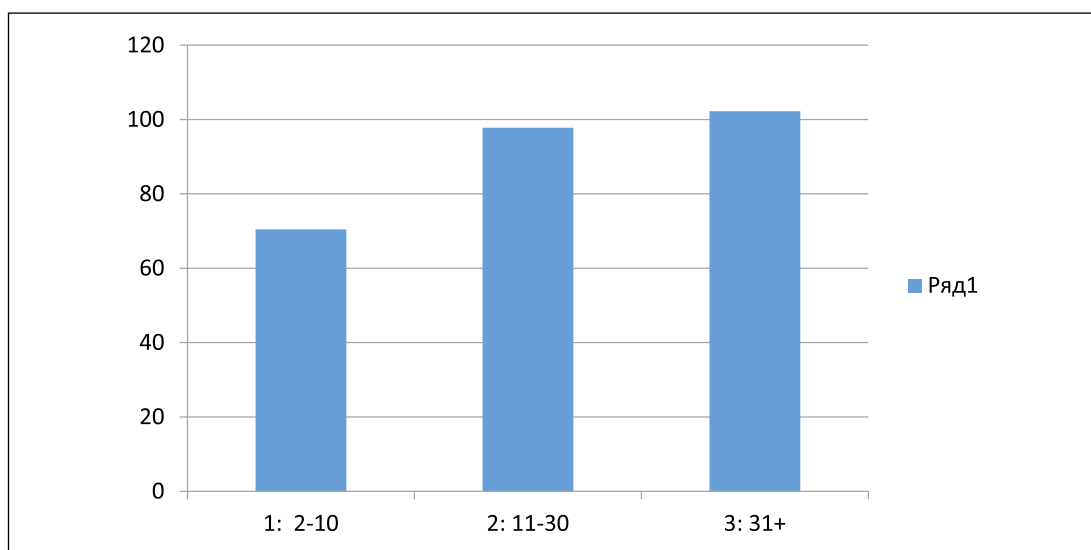


Рис. 3. Распределение уровня выгорания по группам педагогического стажа

Из представленных данных видно, что уровень профессионального выгорания возрастает вместе с длительностью педагогического стажа.

Мы также провели диагностику всех 32 участников по методике Маслач — Джексон и сравнили соотношение шкал. Были получены следующие результаты:

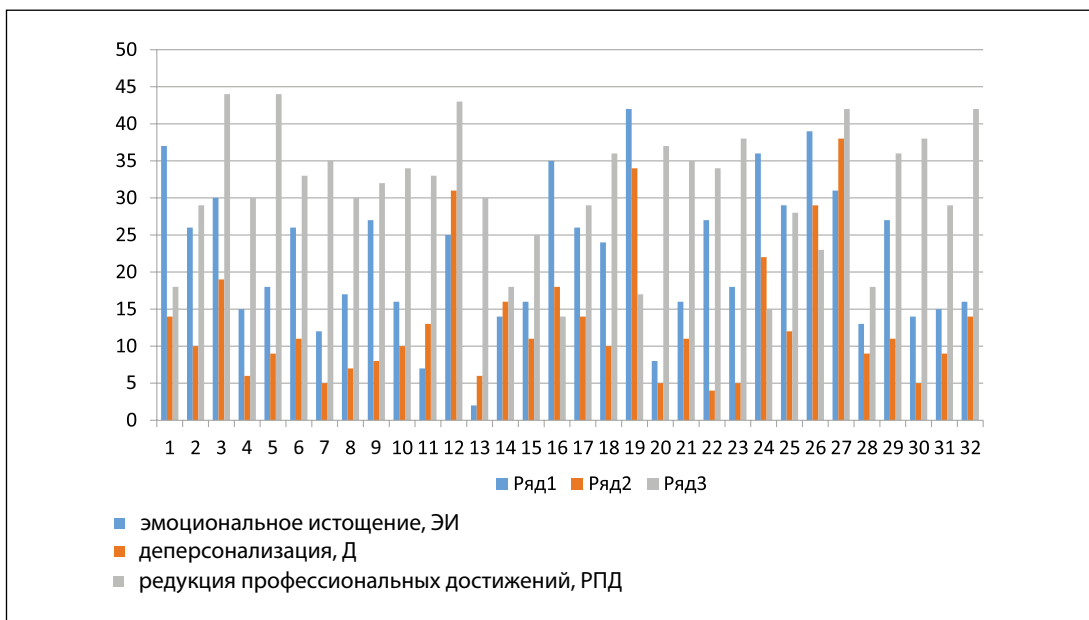


Рис. 4. Сравнительный анализ шкал диагностики профессионального выгорания по методике Маслач — Джексон

На рис. 4 видно, что больше всего коллектив обеих групп подвержен **редукции профессиональных достижений**, что не соотносится с результатами, полученными по методике А. Рукавишникова.

Мы также сравнили соотношение педагогического стажа с индексом выгорания, установленным по этой методике.

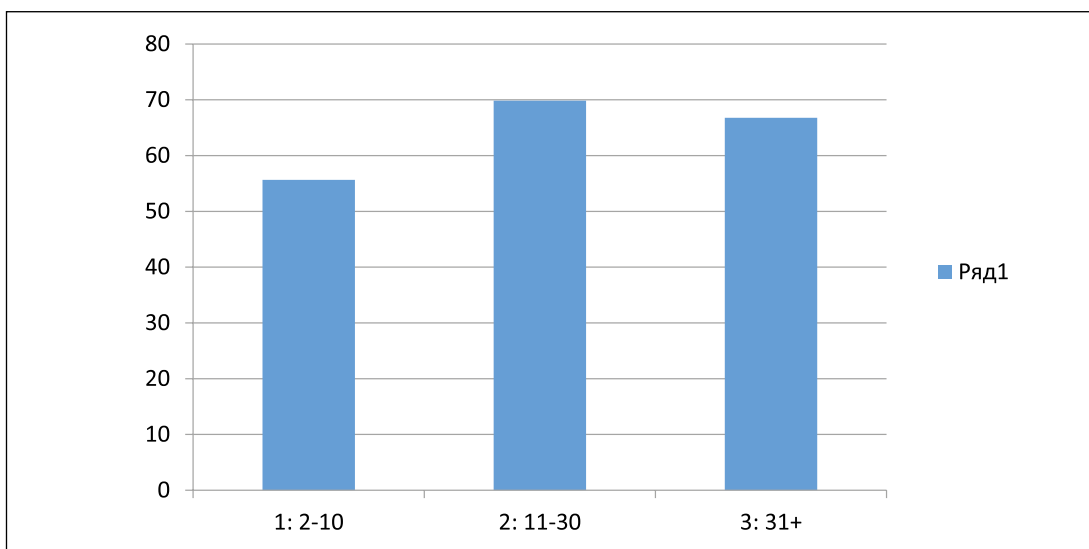


Рис. 5. Распределение индекса выгорания по группам педагогического стажа

Из представленных данных видно, что уровень профессионального выгорания также соотносится с длительностью преподавательской деятельности, что

было отмечено и при обследовании по методике А. Рукавишникова. Отметим также, что при обследовании по данной методике Маслач — Джексон было выявлено, что он более высокий у второй группы сотрудников по педагогическому стажу (11–30 лет). Сводные данные представлены в *Приложении 1*.

Мы также посчитали значимым провести оценку выраженности фаз выгорания по методике В. Бойко. Данные по оценке симптомов различных фаз позволили составить следующую картину:

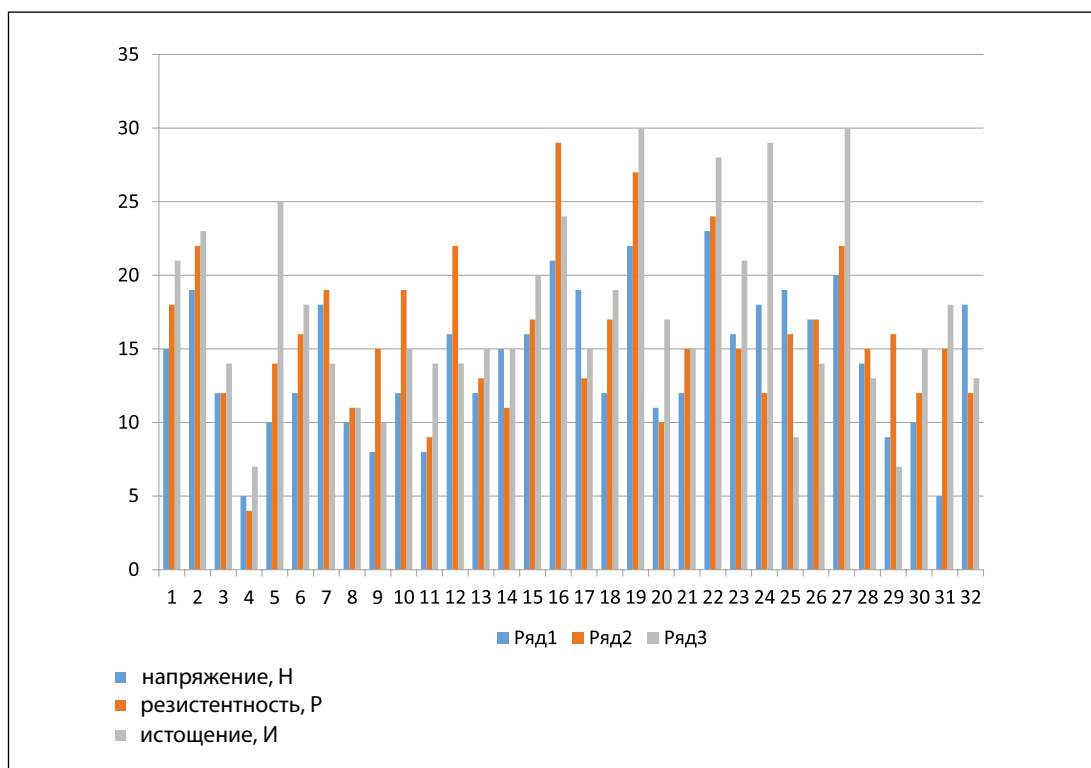


Рис. 6. Сравнительный анализ фаз выгорания по методике В. Бойко

На рис. 6 видно, что коллектив сотрудников обеих групп находится преимущественно в фазе **истощения**, что подтверждает данные, полученные по другим методикам, и позволяет сделать обоснованные выводы.

Мы также сравнили соотношение педагогического стажа с сформированностью выгорания, установленного по данной методике.

Для целей исследования было сочтено целесообразным выявить уровень групповой сплоченности К. Сишора в исследуемой выборке в соотношении с гендерными признаками и уровнем педагогического стажа. Групповая сплочённость, определяя степень интеграции коллектива в единое целое, может служить параметром, на основании которого можно оценить межличностное взаимодействие и внутренний климат в коллективе, что взаимосвязано и с психоэмоциональным состоянием каждого его члена. Сводные данные представлены в *Приложении 1*.

Отметим, что уровень групповой сплочённости у женщин и мужчин примерно одинаковый, относится к категории «выше среднего», однако у мужчин он немного ниже, а для женщин характерна большая поляризация результатов.

Можно сделать вывод, что сотрудники образовательных отделов библиотек являются достаточно сплочённым коллективом, при этом явной связи между

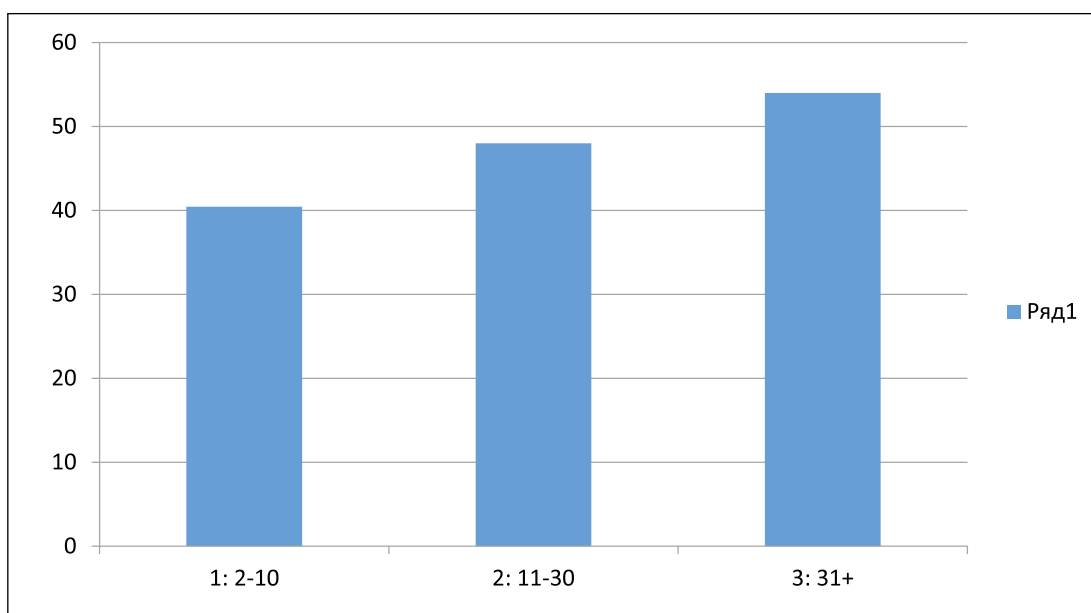


Рис. 7. Распределение уровня сформированности выгорания по группам педагогического стажа

выявленными другими методиками уровнями выгорания и уровнем групповой сплочённости выявить не удалось.

При анализе результатов экспресс-оценки выгорания по методике Каппони, Новак было установлено, что уровень выгорания имеет среднее значение $\Sigma_{\text{ср}} = 5,09$, что означает наличие признаков профессионального выгорания в исследуемой группе.

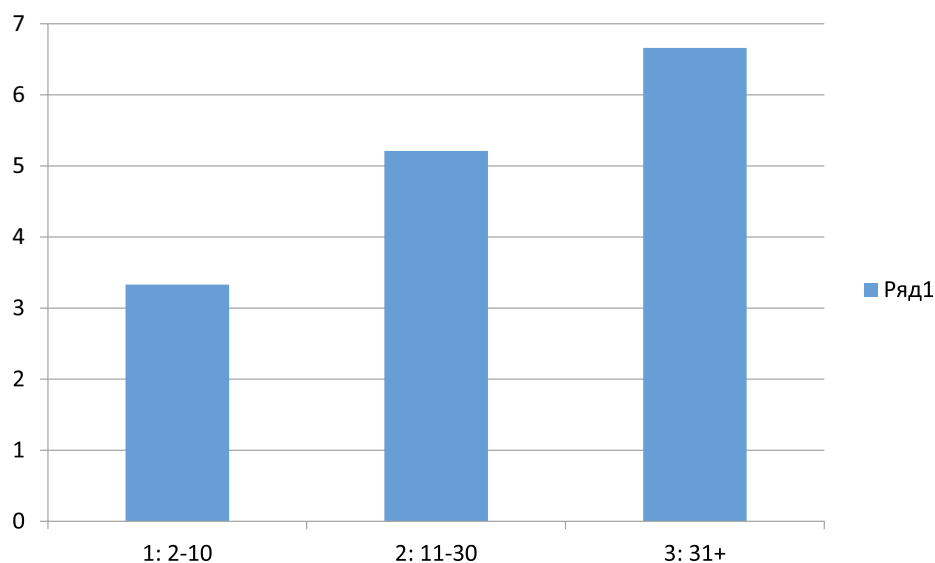


Рис. 8. Зависимость уровня выгорания от педагогического стажа по методике Каппони, Новак

Сводные данные представлены в *Приложении 1*.

Представляется значимым проанализировать степень выгорания по этой методике применительно к гендерному составу исследуемой группы.

Таблица 3

Степень выгорания применительно к гендерному составу

Женщины	22 чел.	7, 6, 4, 5, 4, 3, 3, 6, 4, 1, 8, 6, 10, 3, 8, 7, 6, 5, 6, 5, 2, 1	$\Sigma_{\text{ср}} = 5,00$
		от 1 до 10	
Мужчины	10 чел.	2, 7, 5, 9, 9, 3, 5, 4, 9, 0	$\Sigma_{\text{ср}} = 5,30$
		от 0 до 9	

На втором этапе исследования для сравнительного анализа и выявления различий между группами испытуемых, распределённых по уровню педагогического стажа, был применён критерий Краскела — Уоллиса, применяемый при сравнении трёх групп количественных или порядковых данных⁹⁶.

Критерий *Краскела — Уоллиса* (Kruskal — Wallis) является непараметрическим аналогом однофакторного дисперсионного анализа для сравнения трёх и более групп. Данный критерий используется, если распределение в группах не подчиняется закону нормального распределения, что нередко встречается особенно в выборках малого объёма. В таких ситуациях обыкновенно трансформируют имеющиеся данные с помощью различных арифметических преобразований, после чего можно применять критерий Краскела — Уоллиса. Особенность этого критерия состоит в том, что он рассчитывается с использованием не фактических значений переменных, а их рангов, и является методом выбора при сильно скошенных распределениях.

При исследовании по методике А. Рукавишников были выявлены наибольшие и наименьшие значения по трём шкалам и общему значению выгорания.

Методика № 1: Определение психологического выгорания (А. А. Рукавишников)			
ПИ	ЛО	ПМ	Выгорание
4	5	6	7
61	30	45	136
34	40	24	98
31	38	42	111
19	15	13	47
27	32	31	95

Рис. 9. Выдержка из сводной таблицы результатов исследования в части применения Методики № 1

Таблица 4

Минимальные и максимальные значения, установленные по методике А. А. Рукавишников

	max	min
ПИ, психоэмоциональное истощение	63	8
ЛО, личностное отстранение	44	14
ПМ, профессиональная мотивация	49	11
Выгорание	136	35

⁹⁶ Унгурану Т. Н., Гржибовский А. М. Сравнение трёх и более независимых групп с использованием непараметрического критерия Краскела — Уоллиса в программе Stata // Экология человека. — 2014. — № 6. — С. 55–58.

Установлены значимые различия по шкале психоэмоционального истощения в группе 3 (педагогический стаж 30 и более лет).

При анализе данных исследуемой группы по методике К. Маслач, С. Джексон было установлено следующее:

Методика № 2: Диагностика профессионального выгорания (К. Маслач, С. Джексон)			
ЭИ	Д	РПД	Индекс проф. выгорания
8	9	10	11
37	14	18	69
26	10	29	65
30	19	44	70
15	6	30	51
18	9	44	71

Рис. 10. Выдержка из сводной таблицы результатов исследования в части применения Методики № 2

Таблица 5

Минимальные и максимальные значения, установленные по методике К. Маслач, С. Джексон

	max	min
ЭИ, эмоциональное истощение	42	2
Д, деперсонализация	38	4
РПД, редукция профессиональных достижений	44	17
Индекс профессионального выгорания	111	40

При применении данной методики было установлено наибольшее значения критериев «эмоциональное истощение» и «редукция профессиональных достижений».

При анализе результатов исследования по методике В. Бойко были выявлены наибольшие и наименьшие значения по трём фазам — напряжения, резистентности, истощения — и общему значению сформированности выгорания.

Методика № 4: оценка фазы выгорания (В. В. Бойко)			
Н	Р	И	Сформированность выгорания
13	14	15	16
15	18	21	54
19	22	23	64
12	12	14	38
5	4	7	16
10	14	25	49

Рис. 11. Выдержка из сводной таблицы результатов исследования в части применения Методики № 4

Таблица 6

Наибольшие и наименьшие значения, установленные по методике В. В. Бойко

	max	min
Н, напряжение	23	5
Р, резистентность	29	4
И, истощение	30	7
Сформированность выгорания	79	32

Максимальные значения были представлены в фазе истощения.

Отметим, что по всем трём методикам, указанным выше, минимальные значения демонстрировали представители группы № 1 (педагогический стаж до 10 лет).

Общее значение уровня групповой сплочённости во всей исследуемой группе позволяет отнести его к категории «выше среднего». Распределение по уровням в соотношении с гендерным составом выборки было представлено выше.

Согласно результатам экспресс-оценки выгорания В. Каппони, Т. Новак было установлено, что максимальное значение выгорания = 10, минимальное = 0, при этом большинство представителей исследуемой группы имеет степень ~ 5,00/5,30, что позволяет отнести этот результат к параметру к уровню «2–6 балла — есть признаки профессионального выгорания»:

Методика № 5: Экспресс-оценка выгорания (В. Каппони, Т. Новак)	
Уровень выгорания	
	17
	7
	6
	4
	2
	7

Рис. 12. Выдержка из сводной таблицы результатов исследования в части применения Методики № 5

Различия по группам педагогического стажа представлены в таблице 7.

Таблица 7

Выявленные различия по группам педагогического стажа

Переменные	Асимптотическая значимость	p
Возраст	0,000	$p \leq 0,01$
Стаж	0,000	$p \leq 0,01$
ПИ	0,014	$p \leq 0,05$
ЛО	0,51	
ПМ	0,287	
Выгорание	0,006	$p \leq 0,01$
ЭИ	0,024	$p \leq 0,05$
Д	0,055	

Окончание табл. 7

Переменные	Асимптотическая значимость	p
РПД	0,090	
Уровень групповой сплочённости	0,426	
Н	0,312	
Р	0,385	
И	0,031	$p \leq 0,05$
Сформированность выгорания	0,074	
Уровень выгорания	0,019	$p \leq 0,05$

Как видно из таблицы, по методике Маслач, Джексон значимые различия на уровне $p \leq 0,05$ выявлены по признаку эмоционального истощения. По методике Рукавишникова выявлено значимое различие $p \leq 0,01$. Также выявлены значимые различия по признаку «возраст» ($p \leq 0,01$), «стаж» ($p \leq 0,01$).

Это позволяет говорить о том, что имеется прямая зависимость между возрастом, стажем педагогической деятельности и уровнем профессионального выгорания: чем больше стаж, тем больше уровень или выраженность симптомов синдрома профессионального выгорания.

По методике А. Рукавишникова отмечено, что в группе № 1 (стаж 0–10 лет) выявлены высокие показатели по шкале «ЛО — личностное отстранение», от 19 до 39, что можно объяснить тем, что «молодые сотрудники» недостаточно уверенно чувствуют себя в коллективе, где большинство коллег имеют стаж более 10 лет, так и с обучающимися, где многие могут быть старше их по возрасту.

По методике К. Маслач, С. Джексон наиболее высокие результаты у этой же группы представлены по шкале «РПД — редукция профессиональных достижений» (от 18 до 42), что может быть связано также с недостатком профессионального опыта, невысоким уровнем «узнаваемости» в профессиональном сообществе, а также, возможно, с тем, что их стремление к профессиональному росту и повышению качества результатов либо не находит отклика, либо не признаётся коллегами с большим педагогическим стажем.

По методике В. Бойко высокие результаты выраженности шкал симптомов у этой же группы № 1 были выявлены в фазах «Р — резистентность», «И — истощение». Это также свидетельствует о дискомфорте, имеющем место у этой группы сотрудников, в связи с неуверенностью в своей значимости, а также возможными некомфортными взаимоотношениями с представителями групп, имеющих больший педагогический стаж.

Для группы № 2 (стаж от 11 до 30 лет) при исследовании по методике А. Рукавишникова (от 24 до 63) явно выделяется признак психологического истощения (ПИ), этот же признак (И) прослеживается по методике В. Бойко (от 11 до 30). По нашему мнению, это может быть связано как с общим возрастным кризисом — так называемый «кризис среднего возраста», так и с психологической усталостью от профессии, которая в последнее время характеризуется высоким уровнем требований и конкурентностью как внутри профессиональной группы, так и на рынке образовательных услуг.

Для группы № 3 (стаж от 31 года и выше) уровень психологического истощения по всем трём методикам (А. Рукавишников, К. Маслач и С. Джексон, В. Бойко)

показывает максимальную выраженность, что, конечно же, можно объяснить возрастными характеристиками преподавателей и, возможно, общим психофизиологическим истощением личности, а также усталостью от профессии. Отметим, что максимально педагогический стаж в этой группе составляет 59 лет.

Также отметим, что у всех трёх групп ярко выражен высокий уровень групповой сплочённости (К. Сишор), что говорит о том, что сотрудники образовательного центра библиотечно-информационного учреждения могут и умеют работать коллективно.

Исходя из полученных данных, можно сказать, что сотрудники, вошедшие в группу, стаж профессиональной деятельности которых составил более 30 лет, оказались наиболее подвержены синдрому профессионального выгорания. Наименее подвержены данному синдрому представители первой группы (от 0 до 10 лет), которые меньше больше всего отработали в данной сфере. Сводные данные исследования представлены в *Приложении 1*.

Таким образом, *гипотеза исследования*, что синдром профессионального выгорания развивается в процессе длительной профессиональной преподавательской деятельности сотрудника системы ДПО библиотек, *подтвердилась*. При этом выявлена закономерность: достаточно явные признаки профессионального выгорания начинают формироваться после 10 лет педагогического стажа.

В связи с тем что в каждой группе по стажу у сотрудников были установлены разные фазы синдрома профессионального выгорания, считаем, что целесообразно предложить участникам эмпирического исследования различные профилактические программы, адаптированные под эти группы.

Также было выявлено, что параметр профессионального выгорания имеет взаимосвязь не только с возрастными характеристиками и характеристиками преподавательского стажа сотрудников библиотек, но и с гендерными параметрами.

Выводы к главе 2

В результате эмпирического исследования установлено, что синдром профессионального выгорания характерен для всех групп сотрудников системы ДПО библиотечной сферы, однако выраженность его имеет чёткую связь с стажем.

По своему составу синдром профессионального выгорания данной группы приближается к двухэлементной модели, так как выраженность деперсонализации у выборки явно снижена, а симптомы эмоционального истощения и редукации профессиональных достижений явно выражены. Это подтверждается данными всех применённых пяти методик.

Также установлено, что динамика развития симптомов выгорания проявляется постепенно и наиболее характерна для сотрудников системы библиотек со стажем преподавания более 30 лет.

В качестве причин профессионального выгорания указанной группы следует рассматривать особенности профессиональной деятельности, индивидуальные характеристики самих специалистов, а также содержательные аспекты их деятельности.

Можно сделать вывод, что стаж профессиональной деятельности в большей степени определяет профессиональное выгорание сотрудника библиотек больше, чем гендерные различия, условия труда или особенности коллектива.

Однако этот показатель не прямолинейный, поскольку наиболее высокие показатели синдрома профессионального выгорания отмечены не только у более старших по возрасту специалистов со стажем более 30 лет, но и у тех, чей стаж составляет от 10 до 30 лет.

Таким образом, именно эти сотрудники-преподаватели находятся в зоне риска, что может быть связано с частично попадающим на этот возраст «кризисом середины жизни», нагрузкой, связанной с наличием и обустройством семьи и детей, а также спадом в профессиональной мотивации после 10–20 лет работы.

Сотрудники системы ДПО библиотек, находящиеся в зоне риска профессионального выгорания, нуждаются в коррекционно-профилактической работе.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В современном мире не только эмоциональные, но и физические ресурсы людей находятся на грани истощения не в последнюю очередь из-за того, что на преодоление стрессовых ситуаций нужны огромные ресурсы. Связано это в том числе и с нахождением большинства профессиональных взаимодействий в русле так называемой «экономики услуг»⁹⁷.

В межличностном общении профессионал, испытывающий синдром выгорания, становится раздражительным, чувствительным к воздействиям социума, равнодушным к окружающим, ощущает дискомфорт, появляется чувство неудовлетворённости работой, апатия.

Профессиональное выгорание является длительным по времени протекания состоянием профессионалов высокого уровня, как успешных в карьерном плане специалистов, так и тех, кто имеет проблемы с личностной самореализацией средствами профессии. Выгорание имеет тройственную структуру, состоящую из симптомов эмоционального истощения, деперсонализации и редукции профессиональных достижений.

По общему мнению специалистов — исследователей данной проблемы, синдром профессионального выгорания является самостоятельным явлением и не сводится к другим психическим состояниям человека.

Степень профессионального выгорания характеризуется определённой комбинацией разных уровней эмоционального истощения, деперсонализации и редукции профессиональных достижений. При этом наиболее ярко эти признаки выражены на заключительных стадиях, характеризующихся отклонениями в психических и соматических состояниях, которые во многих случаях являются необратимыми и требуют врачебного вмешательства.

У постоянно действующих и активно работающих сотрудников системы ДПО библиотечно-информационных учреждений этот синдром обуславливает снижение уровня эмоционального контроля, возникновение чувства тревоги, вины, снижение качества работы.

⁹⁷ *Понамарёва О. П.* Научное обоснование системы профилактики профессионального выгорания работников образовательных организаций : дис. ... канд. мед. наук: 14.02.04 / НИИ медицины труда им. акад. Н. Ф. Измерова. — М., 2019. — 217 с.

Приходится констатировать, что медико-социальные, психологические и управленческие аспекты профессионального выгорания как самих библиотекарей, так и сотрудников образовательных структур библиотечно-информационной сферы страны изучены крайне недостаточно. Не получили осмысления и рассмотрения вопросы комплексной оценки психосоциальных производственных факторов и условий труда сотрудников библиотек, в том числе и тех, кто ведёт образовательно-педагогическую деятельность.

В целом научное обоснование системы профилактики профессионального выгорания сотрудников образовательных подразделений библиотек требует дальнейшего более широкого исследования и обязательно должно учитывать:

- комплексную оценку условий труда данной категории сотрудников⁹⁸;
- психосоциальные факторы трудовых коллективов библиотек;
- состояние здоровья сотрудников-педагогов.

В результате такого исследования станет возможным разработать и определить объём комплекса мероприятий (организационных, межличностных и индивидуальных) по профилактике профессионального выгорания на основе интегрированного подхода к сохранению здоровья представителей данной профессиональной группы.

По нашему мнению, дальнейшее исследование и решение этого вопроса значимо для библиотечно-информационной сферы, так как «выгоревший» сотрудник, работающий в сфере ДПО, продолжает контактировать с учащимися, пользователями библиотек, коллегами, негативно влияя на них и себя, что объективно может снизить результаты кадровой политики в библиотечной сфере, обозначенные в разделе 6 «Стратегии развития библиотечного дела в Российской Федерации на период до 2030 года».

ЛИТЕРАТУРА

1. Федеральный закон от 29.12.2012 г. № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» [Электронный ресурс]. — URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/ (дата обращения: 25.06.2023).
2. Федеральный закон от 29.12.1994 г. № 78-ФЗ «О библиотечном деле» [Электронный ресурс]. — URL: <https://base.garant.ru/103585/4d6cc5b8235f826b2c67847b967f8695/> (дата обращения: 20.07.2023).
3. Федеральный закон от 21.11.2011 г. № 323-ФЗ «Об основах охраны здоровья граждан в Российской Федерации» [Электронный ресурс]. — URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_121895/ (дата обращения: 20.02.2023).
4. Приказ Министерства труда и социальной защиты Российской Федерации от 05.05.2018 г. № 298н «Об утверждении профессионального стандарта «Педагог дополнительного образования детей и взрослых» (зарегистрировано в Минюсте России 28.08.2018 г. № 52016).
5. Приказ Министерства труда и социальной защиты Российской Федерации от 14.09.2022 г. № 527н «Об утверждении профессионального стандарта «Специалист по библиотечно-информационной деятельности» (зарегистрировано в Минюсте России 14.10.2022 г. № 70503).

⁹⁸ Руководство Р 2.2.2006-05 «Руководство по гигиенической оценке факторов рабочей среды и трудового процесса. Критерии и классификация условий труда» (утв. Главным государственным санитарным врачом Российской Федерации от 29.07.2005 г.).

6. Руководство Р 2.2.2006-05 «Руководство по гигиенической оценке факторов рабочей среды и трудового процесса. Критерии и классификация условий труда» (утв. Главным государственным санитарным врачом Российской Федерации от 29.07.2005 г. — URL: <https://base.garant.ru/12142897/> (дата обращения: 05.07.2023).
7. МР 2.2.9.2311-07.2.2.9. Состояние здоровья работающих в связи с состоянием производственной среды. Профилактика стрессового состояния работников при различных видах профессиональной деятельности [Электронный ресурс] : методические рекомендации [утв. Главным государственным санитарным врачом Российской Федерации от 18.12.2007 г., вместе с Методикой психической саморегуляции]. — URL: <https://legalacts.ru/doc/mr-2292311-07-229-sostojanie-zdorovja-rabotaiushchikh-v/> (дата обращения: 20.07.2023).
8. Азарова В. А. «Вес с достоинством» как индикатор эмоционального состояния библиотекаря и читателя в их взаимодействии [Текст] / В. А. Азарова // Профессиональные ценности библиотекаря как основа его профессиональной этики : тезисы докладов семинара (14–16 мая 1996 г.) / Рос. библиотечная ассоциация. — Москва, 1997. — С. 1–3.
9. Акулинина Ю. Н. Профилактика профессионального «выгорания» специалистов социальной сферы [Текст] / Ю. Н. Акулинина // Социальная педагогика. — 2013. — № 5. — С. 94–102.
10. Аминов Н. А. Психофизиологические и психологические предпосылки педагогических способностей [Текст] / Н. А. Аминов // Вопросы психологии. — 1988. — № 5. — С. 71–77.
11. Ананьев Б. Г. Человек как предмет познания [Текст] / Борис Герасимович Ананьев. — 3-е изд. — Москва : Питер, 2010. — 282 с.
12. Артемьева Е. Б. и др. Творческие компетенции библиотечных специалистов как условие реализации инноваций в профессиональной деятельности [Текст] / Е. Б. Артемьева, И. В. Домбровская ; ГПНТБ СО РАН. — Новосибирск, 2016. — 206 с.
13. Асмолов А. Г. Личность как предмет психологического исследования [Текст] / А. Г. Асмолов. — Москва : Изд-во МГУ, 1984. — 104 с.
14. Бабич О. И. и др. Личностные ресурсы преодоления синдрома профессионального выгорания педагогов [Текст] / О. И. Бабич, Т. А. Терехова // Сибирский психологический журнал. — 2009. — № 31. — С. 48–52.
15. Бабич О. И. Профилактика синдрома профессионального выгорания педагогов: диагностика, тренинги, упражнения [Текст] / О. И. Бабич. — Волгоград : Учитель, 2009. — 122 с.
16. Баева И. А. Психологическая безопасность образовательной среды (Теоретические основы и технологии создания) [Текст] : дис. ... д-ра психол. наук: 19.00.07 / Баева Ирина Александровна; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. — Санкт-Петербург, 2002. — 386 с.
17. Банников В. В. Влияние социально-психологических компонентов стрессоустойчивости на эффективность деятельности персонала организации [Текст] / В. В. Банников. — Москва : ОГРО, 2013. — 156 с.
18. Безносков С. П. Профессиональная деформация личности [Текст] / С. П. Безносков. — Санкт-Петербург : Речь. — 2004. — 272 с.
19. Богданова О. А. Деформация социального статуса учителя как фактор его профессионального выгорания [Текст] : дис. ... канд. психол. наук: 19.00.01 / Богданова Ольга Александровна; Российский университет дружбы народов. — Москва, 2013. — 208 с.
20. Бодров В. А. Психологический стресс: развитие и преодоление [Текст] / В. А. Бодров. — Москва : ПЕР СЭ, 2009. — 528 с.
21. Бойко В. В. Синдром эмоционального выгорания в профессиональном общении [Текст] / В. В. Бойко. — Санкт-Петербург, 2009. — 278 с.
22. Борисова М. В. Психологические детерминанты психического выгорания у педагогов [Текст] : автореф. дис. ... канд. психол. наук: 19.00.07 / Борисова Мария Владимировна; Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского. — Ярославль, 2003. — 18 с.

23. Бруй Е. В. Коммуникативно-деонтологическая культура библиотечно-информационного специалиста: сущность, теоретический базис, развитие [Текст] : автореф. дис. ... доктора педагогических наук: 05.25.03 / Бруй Елена Владиславовна ; Московский государственный институт культуры. — Москва, 2019. — 52 с.
24. Бузовкина Н. Ю. Личностные диспозиции синдрома эмоционального выгорания у психологов, оказывающих экстренную и продолжительную психологическую помощь [Текст] : автореф. дис. ... канд. психол. наук: 19.00.04 / Наталия Юрьевна Бузовкина ; Национальный исследовательский Томский государственный университет. — Томск, 2013. — 20 с.
25. Бухтияров И. В. и др. Профессиональное выгорание, его проявления и критерии оценки : Аналитический обзор [Текст] / И. В. Бухтияров, М. Ю. Рубцов // Вестник Национального медико-хирургического центра им. Н. И. Пирогова. — 2014. — № 2. — С. 106–111.
26. Вачков И. В. Основы технологии группового тренинга. Психотехники : учебное пособие [Текст] / И. В. Вачков. — 2-е изд., перераб. и доп. — Москва : Ось-89, 2000. — 256 с.
27. Видула Б. Усиливаем стрессоустойчивость. Как успешно нейтрализовать негативный стресс [Текст] / Видула Бал, Майкл Кэмпбелл, Шарон Макдауэлл-Ларсен ; пер. с англ. М. Фиононова. — Москва : Иванов и Фербер, 2013. — 99 с.
28. Водопьянова Н. Е. Синдром выгорания. Диагностика и профилактика [Текст] / Н. Е. Водопьянова, Е. С. Старченкова. — 2-е изд. — Санкт-Петербург : Питер, 2008. — 336 с.
29. Водопьянова Н. Е. Психодиагностика стресса [Текст] / Н. Е. Водопьянова. — Санкт-Петербург : Питер, 2009. — 336 с.
30. Водопьянова Н. Е. Профилактика и коррекция синдрома выгорания: методология, теория, практика [Текст] / Н. Е. Водопьянова. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУ, 2011. — 160 с.
31. Водопьянова Н. Е. Психология управления персоналом. Психическое выгорание : учебное пособие для вузов [Текст] / Н. Е. Водопьянова, Е. С. Старченкова. — 3-е изд., испр. и доп. — Москва : Издательство Юрайт, 2023. — 299 с.
32. Волканевский С. В. Рефлексивность как детерминанта синдрома «психического выгорания» личности [Текст] : дис. ... канд. психол. наук: 19.00.03 / Волканевский Сергей Валерьевич ; Ярославский государственный университет им. П. Г. Демидова. — Ярославль, 2010. — 193 с.
33. Выготский Л. С. Педагогическая психология [Текст] / Лев Выготский. — Москва : АСТ [и др.], 2005. — 670 с.
34. Выготский Л. С. Собрание сочинений [Текст] : в 6-ти томах / Л. С. Выготский ; сост. М. Г. Ярошевский ; вступ. ст. А. Н. Леонтьев ; АПН СССР. — Москва : Педагогика, 1982–1984.
35. Гумирова Г. Ф. Психологические особенности профессиональной деятельности в образовательной среде [Электронный ресурс] / Г. Ф. Гумирова // Научно-методический электронный журнал «Концепт». — 2015. — Т. 26. — С. 6–10. — URL: <http://e-koncept.ru/2015/95286.htm>. (дата обращения: 26.07.2023).
36. Густелева А. Н. Позитивное самоотношение учителей как фактор устойчивости к «выгоранию» [Текст] / А. Н. Густелева // Психология обучения. — 2011. — № 3. — С. 90–98.
37. Дикая Л. Г. и др. Самоактуализационный личностный потенциал и профессиональное выгорание педагогов [Текст] / Л. Г. Дикая, С. А. Наличаева // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. — 2012. — № 2 (34). — С. 62–71.
38. Дыченко Л. Ф. Психология и библиотекарь : учебно-практическое пособие [Текст] / Л. Ф. Дыченко. — Москва : Либерея-Бибинформ, 2006. — 143 с.
39. Евсеев В. Диалектика взаимосвязи характеристик карьерных предпочтений и характеристик профессионального выгорания специалистов социальной сферы [Текст] / В. О. Евсеев // Социальная политика и социальное партнерство. — 2012. — № 8. — С. 39–45.
40. Езова С. А. Библиотечное общение [Текст] / Езова С. А. ; Восточно-Сибирский государственный институт культуры. — Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1990. — 69 с.
41. Езова С. А. Профессиональное поведение библиотекаря в ракурсе психологии [Текст] / С. А. Езова // Научные и технические библиотеки. — 1994. — № 1. — С. 58–63.

42. *Ефимова Л. Г.* Модель квалификации библиотекаря [Текст] / Л. Г. Ефимова // Советское библиотечноеведение. — 1975. — № 4. — С. 78–86.
43. *Зинченко Ю. П.* Психология безопасности как социально-системное явление [Текст] / Ю. П. Зинченко // Вестник МГУ. Серия 14 : Психология. — 2011. — № 4. — С. 4–11.
44. *Иванова Н. Л.* Проблема профессиональных деформаций личности в современных исследованиях [Текст] / Н. Л. Иванова // Психология обучения. — 2012. — № 3. — С. 4–15.
45. *Ильин Е. П.* Дифференциальная психология профессиональной деятельности [Текст] / Е. П. Ильин. — Москва : Питер, 2008. — 428 с.
46. *Калашникова С. А.* Адекватность профессионального самоопределения и ее проявление в развитии синдрома «профессиональное выгорание» в особых условиях деятельности [Текст] : дис. ... канд. психол. наук. 19.00.01 / Калашникова Светлана Анатольевна ; Барнаульский государственный педагогический университет. — Барнаул, 2004. — 206 с.
47. *Катунин А. П.* Стрессоустойчивость как психологический феномен [Текст] / А. П. Катунин // Молодой ученый. — 2012. — № 9. — С. 243–246.
48. *Клевцова Н. А.* Синдром эмоционального выгорания в профессиональной деятельности специалиста [Электронный ресурс] / Н. А. Клевцова // Территория науки. — 2015. — № 5. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sindrom-emotsionalnogo-vygoraniya-v-professionalnoy-deyatelnosti-spetsialista> (дата обращения: 16.08.2023).
49. *Климов Е. А.* Психология профессионального самоопределения : учеб. пос. [Текст] / Е. А. Климов. — Ростов-на-Дону : Феникс, 1996. — 509 с.
50. *Колачев Н. И. и др.* Личностные ресурсы и выгорание у сотрудников библиотек Московской области [Текст] / Колачев Н. И., Осин Е. Н., Шауфели В., Дезарт Ш. // Организационная психология. — 2019. — № 2. — С. 129–147.
51. *Комаревцева И. В.* Проявления синдрома эмоционального выгорания у педагогов системы специального (коррекционного) образования [Текст] / И. В. Комаревцева // Профессиональный и организационный стресс: диагностика, профилактика и коррекция : материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (Астрахань, 7–8 октября 2011 г.) / Под ред. Б. В. Кайгородова, Н. В. Майсак. — Астрахань : Астраханский гос. университет, 2011. — С. 121–124.
52. *Комаревцева И. В.* Психологические особенности профилактики синдрома эмоционального выгорания у педагогов системы специального образования [Текст] : дис. ... канд. психол. наук: 19.00.07 / Комаревцева Ирина Валентиновна ; Южный федеральный университет. — Ставрополь, 2014. — 172 с.
53. *Кочерга И. В.* Социально-педагогическая поддержка педагогов среднего профессионального образования с синдромом эмоционального выгорания [Текст] : автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08 / Ирина Владимировна Кочерга ; Адыгейский государственный университет. — Майкоп, 2007. — 25 с.
54. *Крупник Е. П.* Психологическая устойчивость личности как методологическая категория [Текст] / Е. П. Крупник // Научные труды МПГУ. — Москва, 2011. — С. 254–255.
55. *Куимова М. В. и др.* Синдром эмоционального выгорания в профессиональной деятельности педагога высшей школы [Текст] / М. В. Куимова, К. В. Федоров // В мире научных открытий. — 2013. — № 14. — С. 202–210.
56. *Курапова И. А.* Система отношений в профессиональной деятельности и эмоциональное выгорание педагогов [Текст] / И. А. Курапова // Психологический журнал. — 2009. — Т. 30. — № 3. — С. 84–95.
57. *Лозгачева О. В.* Формирование стрессоустойчивости на этапе профессионализации: На примере юридического вуза [Текст] : дис. ... канд. психол. наук: 19.00.03 / Лозгачева Оксана Викторовна ; Казанский государственный технический университет им. А. Н. Туполева. — Екатеринбург, 2004. — 222 с.
58. *Мальцева А. П.* Влияние эмоционального стресса на состояние здоровья медицинских работников [Текст] / А. П. Мальцева // Бюллетень научного совета «Медико-экологические проблемы работающих». — 2006. — № 4. — С. 54–56.

59. Малкина-Пых И. Г. Экстремальные ситуации [Текст] : справочник практического психолога / И. Г. Малкина-Пых. — Москва : ЭКСМО, 2005. — 958 с.
60. Матюшкина Е. Я. Факторы профессионального выгорания специалистов (на примере работников контактного центра) [Текст] / Е. Я. Матюшкина // Консультативная психология и психотерапия. — 2017. — Том 25. — № 4. — С. 42–58.
61. Маслоу А. Мотивация и личность [Текст] / А. Маслоу ; [пер. с англ. Т. Гутман, Н. Мухина]. — 3-е изд. — Москва : Питер, 2011. — 351 с.
62. Мерлин В. С. Структура личности: характер, способности, самосознание [Текст] : учебное пособие к спецкурсу / В. С. Мерлин ; Пермский государственный педагогический институт, Уральское отделение Общества психологов СССР при АН СССР. — Пермь : ПГПИ, 1990. — 107 с.
63. Митина Л. М. Психология труда и профессионального развития учителя : учебное пособие / Л. М. Митина. — Москва : Академия, 2004. — 318 с.
64. Михалец И. В. и др. Профессиональное выгорание в социальных профессиях : учебно-методическое пособие [Текст] / И. В. Михалец, И. Ю. Рогашова, А. В. Артемьев. — Пенза : ПГТА, 2010. — 80 с.
65. Наличаева С. А. Самоактуализационный потенциал личности как детерминанта профессионального выгорания педагогов [Текст] : дис. ... канд. психол. наук: 19.00.03 / Наличаева Софья Александровна ; Институт психологии РАН. — Москва, 2011. — 247 с.
66. Наследов А. Д. SPSS: Компьютерный анализ данных в психологии и социальных науках [Текст] / А. Наследов. — Москва : Питер, 2005. — 416 с.
67. Невский В. А. Новейшая психология и библиотечная работа [Текст] / В. А. Невский. — Москва : Г. Ф. Мириманов, 1924. — 32 с.
68. Неруш Т. Г. и др. Профессиональное выгорание как деструктивная тенденция профессионального развития личности [Текст] : [монография] / Т. Г. Неруш, Ю. П. Поваренков ; Министерство образования и науки Российской Федерации ; ГБОУ ВПО «Саратовский государственный социально-экономический университет». — Саратов, 2012. — 222 с.
69. Нуркаева И. М. и др. Информационная система диагностики профессионального выгорания педагогов [Текст] / Нуркаева И. М., Коморина К. А. // Моделирование и анализ данных. — 2017. — № 1. — С. 95–103.
70. Орёл В. Е. Исследование феномена психического выгорания в отечественной и зарубежной психологии [Текст] / В. Е. Орёл // Проблемы общей и организационной психологии. — Ярославль, 1999. — С. 76–99.
71. Орёл В. Е. Феномен «выгорания» в зарубежной психологии: эмпирические исследования и перспективы [Текст] / В. Е. Орёл // Психологический журнал. — 2001. — № 1. — С. 90–101.
72. Орёл В. Е. Синдром психического выгорания личности [Текст] / В. Е. Орёл. — Москва : Изд-во «Институт психологии РАН», 2005. — 363 с.
73. Орёл В. Е. Структурно-функциональная организация и генезис психического выгорания [Текст] : дис. ... д-ра психол. наук: 19.00.03 / Валерий Емельянович Орёл ; Ярославский государственный университет им. П. Г. Демидова. — Ярославль, 2005. — 499 с.
74. Орёл В. Е. и др. Синдром психического выгорания в континууме психических состояний: сравнительный анализ [Текст] / В. Е. Орёл, Е. С. Картавая // Психология психических состояний. — Казань, 2006. — С. 331–336.
75. Пайнс Э., Маслач К. Практикум по социальной психологии [Текст] / Э. Пайнс, К. Маслач ; пер. с англ. — Санкт-Петербург : Питер, 2000. — 528 с.
76. Пичужкина Д. Ю. и др. Проблема профессионального выгорания в разных странах [Текст] / Пичужкина Д. Ю., Смекалова Е. С., Шкунова А. А. // Инновационная экономика: перспективы развития и совершенствования. — 2019. — № 7 (41). — С. 157–161.
77. Поварёнков Ю. П. Периодизация профессионального становления личности: анализ отечественных и зарубежных подходов [Текст] / Ю. П. Поварёнков // Ярославский педагогический вестник : Психолого-педагогические науки. — 2014. — № 3. — Том II. — С. 200–205.

78. *Понамарёва О. П.* Научное обоснование системы профилактики профессионального выгорания работников образовательных организаций [Текст] : автореф. дис. ... канд. мед. наук: 14.02.04 / Понамарёва Оксана Петровна ; НИИ медицины труда им. акад. Н. Ф. Измерова. — Москва, 2019. — 24 с.
79. *Понамарёва О. П.* Научное обоснование системы профилактики профессионального выгорания работников образовательных организаций [Текст] : дис. ... канд. мед. наук: 14.02.04 / Понамарёва Оксана Петровна ; НИИ медицины труда им. акад. Н. Ф. Измерова. — Москва, 2019. — 217 с.
80. Психологический климат в коллективе библиотеки : практ. пос. [Текст] / Российская государственная библиотека. Отд. исслед. чтения, пропаганды кн. и рек. библиогр. ; сост. Е. В. Губина и др. — Москва, 1998. — 152 с.
81. Психология : учебник для гуманитар. вузов [Текст] / Под ред. В. Н. Дружинина. — Санкт-Петербург : Питер, 2001. — 656 с.
82. Психотерапевтическая энциклопедия [Текст] / Под ред. Б. Д. Карвасарского. — 2-е изд., доп. и перераб. — Санкт-Петербург : Питер, 2000. — 1019 с.
83. *Райкова Е. Ю.* Терапия и профилактика профессионального выгорания у представителей помогающих профессий [Текст] / Е. Ю. Райкова // Молодой ученый. — 2011. — № 5. — Т. 2. — С. 92–97.
84. *Ракицкая А. В.* Особенности эмоционального интеллекта педагогов с синдромом эмоционального выгорания в фазе истощения [Текст] / А. В. Ракицкая // Материалы III международной научно-практической конференции (Брест, 7 апреля 2010 г.) / БрГУ им. А. С. Пушкина. — Брест : БрГУ, 2010. — С. 224–228.
85. *Ракицкая А. В.* Особенности синдрома эмоционального выгорания у педагогов: обзор отечественных исследований [Текст] / А. В. Ракицкая // Психологические проблемы личности и социального взаимодействия : сб. научных статей / Гродненский государственный университет им. Я. Купалы ; редкол.: А. М. Колышко, Е. В. Костюченко, К. В. Вербова. — Гродно : ГрГУ, 2012. — С. 75–83.
86. *Ронгинская Т. И.* Синдром выгорания в социальных профессиях [Текст] / Т. И. Ронгинская // Психологический журнал. — 2002. — Т. 23. — № 3. — С. 85–95.
87. *Ронгинская Т. И.* Специфика синдрома выгорания в профессиях с высоким уровнем стресса [Текст] / Т. И. Ронгинская // Вестник СПбГУ. Серия 16 : Психология. Педагогика. — 2016. — № 22. — С. 107–121.
88. Российские педагоги в зеркале международного сравнительного исследования педагогического корпуса (TALIS 2013) [Текст] / Под ред. Е. Ленской, М. Пинской ; НИУ ВШЭ, Ин-т образования. — Москва : Изд. дом Высшей школы экономики, 2015. — 36 с.
89. *Россошанская Н. С. и др.* Профессиональное здоровье учителя [Текст] / Н. С. Россошанская, О. Ф. Жуков // Ученые записки университета им. П. Ф. Лесгафта. — 2011. — № 3 (73). — С. 75–78.
90. *Рукавишников А. А. и др.* Опросник психического выгорания для учителей : Руководство [Текст] / А. А. Рукавишников, М. В. Соколова. — Ярославль : НПЦ «Психодиагностика», 2001. — С. 357–360.
91. *Рукавишников А. А.* Личностные детерминанты и организационные факторы генезиса психического выгорания у педагогов [Текст] : дис. ... канд. психол. наук: 19.00.03, 19.00.05 / Рукавишников Сергей Александрович ; Ярославский государственный университет. — Ярославль, 2001. — 174 с.
92. *Селье Г.* Стресс без дистресса [Текст] / Г. Селье ; общ. ред. Е. М. Крепса; [пер. с англ.]. — Москва : Прогресс, 1982. — 124 с.
93. *Сечко А. В.* Выгорание, суициды, экстремизм: психологический анализ [Текст] / А. В. Сечко. — Saarbrücken : LAP LAMBERT, 2015. — 98 с.
94. *Сечко А. В.* Психологическая модель профессионального выгорания педагогического состава [Текст] / А. В. Сечко // Психология обучения. — № 6. — 2017. — С. 86–96.

95. Сечко А. В. Профессиональное выгорание летного состава ВВС Российской Федерации [Текст] : дис. ... канд. психол. наук: 19.00.03 / Сечко Александр Владимирович ; Военный университет. — Москва, 2006. — 201 с.
96. Сечко А. В. Профессиональное выгорание летного состава ВВС Российской Федерации [Текст] : автореф. дис. ... канд. психол. наук: 19.00.03 / Сечко Александр Владимирович ; Военный университет. — Москва, 2006. — 23 с.
97. Сечко А. В. и др. Профессиональная вовлеченность педагогов в системе психологических взглядов [Текст] / Сечко А. В., Леонгардт О. Р. // Психология обучения. — 2018. — № 5. — С. 104–114.
98. Сидоров П. И. и др. Синдром «эмоционального выгорания» у лиц коммуникативных профессий [Текст] / П. И. Сидоров, А. Г. Соловьев, И. А. Новикова // Гигиена и санитария. — 2008. — № 23. — С. 29–33.
99. Скугаревская М. М. Синдром эмоционального выгорания [Текст] / М. М. Скугаревская // Медицинские новости. — 2002. — № 7. — С. 3–9.
100. Соколов А. В. и др. Сколько и каких библиотекарей нужно России? [Текст] / Соколов А. В., Афанасова Л. Н. // Научные и технические библиотеки СССР. — 1991. — № 11. — С. 3–11.
101. Степанов Е. Г. и др. Оценка индивидуального профессионального риска учителя [Текст] / Е. Г. Степанов, И. Б. Ишмухаметов // Медицина труда и промышленная экология. — 2012. — № 1. — С. 38–41.
102. Степанов Е. Г. и др. Проблемы сохранения и укрепления здоровья педагогов в современных условиях [Текст] / Е. Г. Степанов, Т. К. Ларионова, А. Ш. Галикеева [и др.] // Медицина труда и экология человека. — 2016. — № 21 (5). — С. 33–39.
103. Современные проблемы исследования синдрома выгорания у специалистов коммуникативных профессий : колл. монография [Текст] / Под ред. В. В. Лукьянова, Н. Е. Водопьяновой, В. Е. Орла, С. А. Подсадного, Л. Н. Юрьевой, С. А. Игумнова ; Курский государственный университет. — Курск, 2008. — 336 с.
104. Современные тенденции развития психологии труда и организационной психологии [Текст] / Российская акад. наук, Ин-т психологии ; отв. ред. Л. Г. Дикая, А. Л. Журавлев, А. Н. Занковский. — Москва : Ин-т психологии РАН, 2015. — 711 с.
105. Субботин С. В. Устойчивость к психическому стрессу как характеристики метаиндивидуальности учителя [Текст] : дис. ... канд. психол. наук: 19.00.07 / Субботин Сергей Васильевич. — Пермь, 1992. — 152 с.
106. Сукиасян Э. Р. Основы кадровой политики РГБ (итоги разработки документа) [Текст] / Э. Р. Сукиасян // Румянцевские чтения — 1997 : материалы Международной научной конференции. — Москва, 1997. — С. 32–34.
107. Сукиасян Э. Р. Актуальные проблемы воспитания профессионального сознания и повышения престижа библиотечной профессии [Текст] / Э. Р. Сукиасян // Управление и кадры. — Москва : Пашков дом, 2002. — С. 264–271.
108. Сукиасян Э. Р. Библиотечная профессия. Кадры. Непрерывное образование : сборник статей и докладов [Текст] / Э. Р. Сукиасян. — Москва : Гранд : Фаир-Пресс, 2004. — 446 с.
109. Сукиасян Э. Р. Библиотечная профессия и кадровый менеджмент : (избранные статьи) [Текст] / Э. Р. Сукиасян. — Санкт-Петербург : Профессия, 2011. — 430 с.
110. Сукиасян Э. Р. Библиотечное профессиональное сознание. От классики к современности [Текст] / Э. Р. Сукиасян // Восьмые Денисьевские чтения : материалы межрегиональной (с международным участием) научно-практической конференции. Орел, 27–28 окт. 2011 г. — Орел, 2011. — С. 93–101.
111. Сукиасян Э. Р. Социолог и психолог в штате современной библиотеки [Текст] / Э. Р. Сукиасян // Социолог и психолог в библиотеке : сборник статей и материалов. Вып. 8. — Москва : Российская государственная библиотека для молодежи, 2012. — С. 152–157.

112. Сукиасян Э. Р. Какими документами регламентируется работа библиотечного психолога [Текст] / Э. Р. Сукиасян // Социолог и психолог в библиотеке : сборник статей и материалов. Вып. IX. — Москва : Российская государственная библиотека для молодежи, 2014. — С. 180–186.
113. Сурженко Л. В. Организационные факторы психического выгорания преподавателей высшей школы [Текст] / Л. В. Сурженко // Психология. Экономика. Право. — 2014. — № 3. — С. 22–29.
114. Темиров Т. В. Современное состояние проблемы психического выгорания учителей [Текст] / Т. В. Темиров // Вестник Ярославского государственного университета. — 2009. — № 2. — С. 45–49.
115. Темиров Т. В. Динамика психологического профессионального выгорания педагога высшей школы в современных социальных условиях [Текст] : автореф. дис. ... доктора психол. наук: 19.00.07 / Темиров Таймураз Владимирович ; Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет. — Нижний Новгород, 2011. — 45 с.
116. Фанталова Е. Б. Диагностика и психотерапия внутреннего конфликта [Текст] / Е. Б. Фанталова. — Самара : БАХРАХ-М, 2001. — 128 с.
117. Федунина Н. Ю. Психологический климат в школе: к вопросу о структуре понятия [Электронный ресурс] / Н. Ю. Федунина // Современная зарубежная психология. — 2014. — Том 3. — № 1. — С. 117–124. — URL: <https://psyjournals.ru/jmfp/2014/n1/69066.shtml> (дата обращения: 03.08.2023).
118. Фетискин Н. П. и др. Определение психического выгорания (А. А. Рукавишников) [Текст] / Фетискин Н. П., Козлов В. В., Мануйлов Г. М. Социально-психологическая диагностика развития личности и малых групп : учебное пособие. — Москва : Изд-во Института психотерапии, 2002. — С. 357–360.
119. Фетискин Н. П. Социально-психологическая диагностика развития личности и малых групп : учебное пособие [Текст] / Фетискин Н. П., Козлов В. В., Мануйлов Г. М. — Москва : Изд-во Института психотерапии, 2005. — С. 179–180.
120. Фомина Н. А. и др. Эмоциональное выгорание учителей-логопедов в процессе профессиональной деятельности [Текст] / Н. А. Фомина, А. Н. Лева // Психолого-педагогический поиск. — 2012. — № 22 — С. 170–177.
121. Форманюк Т. В. Синдром «эмоционального сгорания» как показатель профессиональной дезадаптации учителя [Текст] / Т. В. Форманюк // Вопросы психологии. — 1994. — № 6. — С. 57–64.
122. Чаплинская Я. И. Профессиональное выгорание как современная форма отчуждения: опыт культурфилософского осмысления [Текст] : дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01 / Чаплинская Яна Игоревна ; Национальный исследовательский Томский государственный университет. — Томск, 2018. — 120 с.
123. Черкасова М. А. и др. Психологический мониторинг в профилактике профессионального выгорания сотрудников уголовно-исполнительной системы России : Монография [Текст] / Черкасова М. А., Поздняков В. М. — Вологда, 2021. — 167 с.
124. Черкасова М. А. Психологический мониторинг профессионального выгорания сотрудников уголовно-исполнительной системы России [Текст] : автореф. дис. ... канд. психол. наук: 19.00.06 / Академия ФСИН. — Рязань, 2014. — 28 с.
125. Черных А. А. Особенности проявлений синдрома эмоционального профессионального выгорания педагогов [Текст] / А. А. Черных, Р. Д. Санжаева // Учёные записки Забайкальского государственного университета. — 2017. — Т. 12. — № 2. — С. 75–79.
126. Шатская А. А. Профилактика профессионального выгорания работников библиотечно-информационной сферы [Электронный ресурс] / А. А. Шатская // Информационные технологии, компьютерные системы и издательская продукция для библиотек : материалы 22-й Международной конференции «LIBCOM-2018» (Владимирская обл., г. Суздаль, 26–30 ноября 2018 г.) ; ГПНТБ России. — 2018. — URL: <http://www.gpntb.ru/libcom2018/docs/shatskaya.pdf> (дата обращения 02.08.2023).

127. Шатская А. А. Профилактика профессионального выгорания сотрудников библиотечно-информационного образовательного центра [Текст] / А. А. Шатская // Материалы I Международного молодежного научного форума ; под ред. А. В. Кокурина, В. И. Екимовой, В. Е. Петрова, В. М. Позднякова. — Москва : Московский государственный психолого-педагогический университет, 2019. — С. 338–343.
128. Шатская А. А. Профилактика профессионального выгорания работников библиотечно-информационной сферы [Текст] / А. А. Шатская // Румянцевские чтения — 2019 : материалы Международной научно-практической конференции (23–24 апреля 2019 г.) : в 3 ч. / Министерство культуры Российской Федерации, Российская государственная библиотека, Библиотечная ассамблея Евразии. — Москва : Пашков дом, 2019. — Ч. 3. — С. 266–271.
129. Шатская А. А. Повышение квалификации как метод профилактики профессионального выгорания сотрудников библиотек [Текст] // Румянцевские чтения — 2020 : материалы Международной научно-практической конференции : в 3 ч. / Министерство культуры Российской Федерации, Российская государственная библиотека, Библиотечная ассамблея Евразии. — Москва : Пашков дом, 2020. — Ч. 3. — С. 502–508.
130. Ширяева В. В. Профессиональное выгорание как компонент профессиональной деформации педагогов дополнительного образования детей [Текст] / В. В. Ширяева // Инновационные проекты и программы в образовании. — 2017. — № 5. — С. 22–25.
131. Щербатых Ю. В. Психология стресса и методы коррекции [Текст] / Ю. В. Щербатых. — Санкт-Петербург : Питер, 2012. — 256 с.
132. Aronson G. A systematic review including meta-analysis of work environment and burnout symptoms / G. Aronson [et al.] // BMC Public Health. — 2017. Vol. 17. — P. 264.
133. Cox T., Griffiths A. (ed.) The Burnout Companion to Study and Practice. A Critical Analysis. — L., 1998. — 85 p.
134. Maslach C. Burned-out // Human Behavior. 1976. Vol. 9 (5). — P. 16–22.
135. Maslach C. Burnout: A Social Psychological Analysis // The Burnout Syndrome: Current Reach, Theory, Interventions / L.W. Jones. — London, 1992. — P. 30–53.
136. Maslach C. Job Burnout / C. Maslach, W. B. Schaufeli, M. P. Leiter // Annual Review of Psychology. 2001. Vol. 52. — P. 399–422.
137. Maslach C. Making a significant difference with burnout interventions: Researcher and practitioner collaboration / C. Maslach, M. P. Leiter, S. E. Jackson // Journal of Organizational Behavior. 2012. Vol. 33. — P. 296–300.
138. Maslach C. Patterns of burnout among a national sample of public contact workers / C. Maslach, S. E. Jackson // Journal of Health and Human Resources Administration. 1994. Vol. 7. — P. 189–212.
139. Maslach C. The burn-out syndrome in the day care setting / C. Maslach, A. Pines // Child Care Quarterly. 1977. Vol. 6. — P. 100–113.
140. Maslach C. The Maslach-Burnout-Inventory / C. Maslach, S. E. Jackson. — Palo Alto, CA : Consulting Psychologists Press, 1998. — P. 338–367.
141. Maslach C., Jackson S. E. Patterns of burnout among a national sample of public contact workers // Journal of Health & Human Resources Administration, 1984, 7. — Pp. 189–212.
142. Maslach C. Understanding the burnout experience: recent research and its implications for psychiatry / C. Maslach, M. P. Leiter // World Psychiatry. 2016. Vol. 15. — P. 103–111.
143. Jackson S. E., Maslach C. After-effects of job-related stress: Families as victims // Journal of Occupational Behaviour. Vol. 3. — 1982.
144. Pines A., Aronson E. Career burnout: Cases and cures. — New York : Free Press. 1988. — P. 9.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Приложение 1

Таблица 8

Сводная таблица результатов исследования

ФНО	№	Пол	Возраст	Стаж	Методика № 1: Определение психологического выгорания (А.А.Рувинский)				Методика № 2: Диагностика профессионального выгорания (С.Маслак, С.Девиско)				Методика № 3: Определение с индексом групповой сплоченности (К.Э.Синер)		Методика № 4: оценка фазы выгорания (В.В.Койко)				Методика № 5: Эмоциональная выгорание (В.Кашин, Т.Ливан)
					ПН	ЛО	ПМ	В	ЭН	Д	РЦД	Инд. инт. ПВ	Уровень групповой сплоченности	Н	Р	И	Сформ-ть В	Уровня В	
	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	
Екатерина Леонидовна К. ¹²⁹	1	2	64	39	61	30	45	136	37	14	18	69	15	15	18	21	54	7	
Екатерина Борисовна Д.	2	2	82	33	34	40	24	98	26	10	29	65	19	19	22	23	64	6	
Лариса Вячеславовна Н. ¹³⁰	3	2	38	15	31	38	42	111	30	40	44	70	15	12	12	14	38	4	
Родion Михайлович М. ¹³¹	4	1	32	5	19	15	13	47	15	6	30	51	12	5	4	7	16	2	
Юрий Николаевич С.	5	1	82	59	27	32	31	95	18	9	44	71	11	10	14	25	49	7	
Марина Юрьевна Н.	6	2	48	5	21	39	26	86	26	11	33	70	13	12	16	18	52	5	
Наталья Викторовна Ч.	7	2	36	7	39	17	24	80	12	5	35	52	20	18	19	14	51	4	
Людмила Нуретдиновна П.	8	2	41	11	22	44	30	96	17	7	30	54	9	10	11	11	32	3	
Вера Михайловна Д.	9	2	44	15	18	37	27	94	27	8	32	67	12	8	15	10	33	3	
Юлия Владимировна Ж.	10	2	38	9	12	25	32	69	16	10	34	60	8	12	19	15	46	6	
Александр Юрьевич С.	11	1	46	12	35	27	12	74	7	13	33	53	12	8	9	14	31	5	

¹²⁹ Розовым цветом выделены представители группы № 3 – стаж 31+.¹³⁰ Голубым цветом выделены представители группы № 2 – стаж от 11 до 30 лет.¹³¹ Зеленым цветом выделены представители группы № 1 – стаж до 10 лет.

Ирина Петровна Т.	12	2	59	23	25	32	42	99	25	31	43	99	17	16	22	14	52	4
Елена Игоревна К.	13	2	44	3	23	33	32	88	2	6	30	38	15	12	13	15	40	1
Павел Юрьевич Л.	14	1	33	2	9	22	19	86	14	16	18	48	16	15	11	15	41	9
Евгений Николаевич Г.	15	2	59	18	37	42	29	108	16	11	25	52	15	16	17	20	53	8
Вадим Константинович С.	16	1	58	31	15	40	31	86	35	18	14	67	15	21	29	24	74	9
Михаил Владимирович Г.	17	1	54	17	42	39	24	105	26	14	29	69	10	19	13	15	47	3
Карина Владимировна Н.	18	2	53	32	44	32	29	105	24	10	36	70	18	12	17	19	48	6
Елена Владиславовна Л.	19	2	62	17	63	35	33	131	42	34	17	93	18	22	27	30	79	10
Армен Овсисович А.	20	1	70	42	8	16	11	35	8	5	21	34	15	11	10	17	38	5
Светлана Анагольевна Ч.	21	2	43	18	15	21	24	60	16	11	35	62	12	12	15	15	42	3
Людмила Николаевна З.	22	2	59	12	48	32	34	114	27	4	34	65	16	23	24	28	75	8
Маргарита Яковлевна Д.	23	2	84	53	42	32	29	103	18	5	38	61	6	16	15	21	52	7
Владимир Константинович К.	24	1	63	35	54	29	43	126	36	22	15	73	15	18	12	29	59	4
Татьяна Яковлевна К.	25	2	74	28	57	40	14	111	39	12	28	69	5	19	16	9	44	6
Александр Михайлович М.	26	1	63	38	64	31	41	136	39	29	23	91	17	17	17	14	48	9
Юлия Владимировна С.	27	2	40	22	33	36	49	118	31	38	42	111	15	20	22	30	72	5
Юлия Борисовна Д.	28	2	55	30	39	27	24	90	13	9	18	40	10	14	15	13	42	6
Татьяна Федоровна Л.	29	2	51	12	24	19	15	58	27	11	36	74	11	9	16	7	32	5
Джамил Нуровна Р.	30	2	48	5	19	16	20	55	14	5	38	57	13	10	12	15	37	2
Анна Львовна Т.	31	2	31	5	13	32	25	70	15	9	29	53	16	5	15	18	38	1
Дмитрий Викторович Ф.	32	1	52	10	12	14	27	53	16	14	42	72	9	18	12	13	43	0

Третья премия

КОВОРКИНГ КАК СОВРЕМЕННЫЙ ФОРМАТ ОБСЛУЖИВАНИЯ МОЛОДЁЖИ В БИБЛИОТЕКЕ

ГОРЮНОВА Дарья Сергеевна
Краснодарский государственный институт культуры

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы. Сегодня многие российские технологические компании ориентируются на развитие креативной экономики и поддержку творческих отраслей. Библиотеки — не исключение: уже сейчас модельные библиотеки отходят от традиционного библиотечного обслуживания и внедряют в свой опыт новые услуги, библиотечный специалист расширяет свою базу знаний, проходя переподготовку по современным образовательным программам, в то время как библиотечное пространство трансформируется в современную технологическую площадку, в которой можно не только брать книги на дом, но и посещать образовательные лекции по различным направлениям, принимать участие в мастер-классах по программированию, 3D-моделированию или цифровой иллюстрации, сыграть произведение на электронном пианино или записать свой собственный подкаст в звукозаписывающей кабинке.

Даже в цифровую эпоху, несмотря на глобальное расширение функций, библиотека не отказывается от своей главной миссии — популяризации чтения, аккумуляции и транслировании знаний, она по-прежнему выполняет свои ключевые функции: образовательную, культурную и просветительскую. Все мероприятия, проводимые в современной библиотеке, по-прежнему объединены книжной тематикой и носят образовательный или культурно-просветительский характер.

Кроме того, в связи с растущей популярностью новейших информационных технологий, а также увеличением потребности общества в специалистах новых направлений (в сфере IT, маркетинга и дизайна и др.), всё большее число молодёжи выбирает формат удалённой занятости. Современная молодёжь все чаще интересуется онлайн-обучением, проходит удалённые стажировки, а также устраивается на удалённую работу или занимается организацией собственного бизнеса. В связи с этим у молодёжи возникает необходимость в гибком рабочем пространстве, которое будет не только соответствовать необходимым техническим требованиям, но и обладать богатой информационной базой, являться источником вдохновения, досуговой площадкой, профессиональным нетворкингом.

Чтобы поддерживать интерес молодёжи к чтению и привлекать в библиотечное учреждение, библиотека должна идти «в ногу со временем», внедрять в опыт своей работы современные информационные технологии, привлекать молодых людей к участию в проектах, таких как «Гений места», рассказывать о со-

временных профессиях, развивать у них творческие способности, а также способствовать появлению новых увлечений. Однако всё это не будет иметь значения, если в библиотеке не будет современного мультифункционального пространства для индивидуальной и групповой работы, проведения лекций и мастер-классов, а именно — библиотечной коворкинг-зоны.

Проблемой данного исследования является отсутствие методических рекомендаций по организации пространств для коворкинга в библиотеке, а также недостаточная изученность современных методов работы с молодёжью. Как следствие, сотрудники библиотеки проводят культурно-досуговые мероприятия, которые не удовлетворяют информационные и социальные потребности современной молодёжи.

Цель работы: провести анализ возможности внедрения коворкинга в опыт работы муниципальных общедоступных библиотек г. Краснодара с целью образования, просвещения и социализации молодёжи.

Задачи исследования:

- выявить приоритетные направления преобразования регионального библиотечного пространства за счёт анализа проектов и инициатив Правительства Российской Федерации и Министерства культуры Российской Федерации;
- исследовать гибкое рабочее пространство как способ развития молодёжи в креативной экономике: понятие, виды, основные принципы работы;
- выявить специфику библиотечной коворкинг-зоны, её преимущества и недостатки;
- проанализировать опыт муниципальных общедоступных библиотек, внедривших площадки для коворкинга в практику своей работы;
- провести локальное социологическое исследование, направленное на изучение потребности молодёжи г. Краснодара в гибком рабочем пространстве на базе библиотеки;
- разработать проект по организации в библиотеке г. Краснодара коворкинг-зоны для профессионального роста, творческой самореализации и социальной адаптации молодёжи.

Объект исследования — всестороннее развитие молодёжи за счёт организации на базе общедоступных библиотек коворкинг-зоны;

Предмет исследования — коворкинг-зона в библиотеке как средство оптимизации интереса молодёжи к услугам общедоступной библиотеки.

Теоретико-методологическая база исследования. В процессе написания научной работы нами был произведён детальный анализ нормативных документов: Модельного стандарта деятельности общедоступной библиотеки: рекомендаций органам государственной власти субъектов Российской Федерации и органам муниципальной власти Стратегии развития библиотечного дела в Российской Федерации на период до 2030 года. Помимо нормативных документов, был проанализированы национальные, федеральные и ведомственные проекты Министерства культуры Российской Федерации. В результате анализа было выявлено, что одними из ведущих векторов развития России в культурной сфере являются расширение доступности культурных благ для всех групп населения, а также поддержка творческих инициатив, способствующих самореализации населения, в первую очередь талантливых детей и молодёжи.

Был рассмотрен аналитический отчёт, составленный ГБУ «Агентство инноваций города Москвы», а также статистические отчёты Управления Федеральной службы государственной статистики по Краснодарскому краю и Республике Адыгея.

При написании работы, помимо нормативных документов и аналитических отчётов, нами был изучен ряд научных работ отечественных авторов.

Особенности реорганизации библиотечного пространства в своих работах освещали Е. В. Балашова, И. А. Коженкин, М. Н. Колесникова и др.

Дизайнерские решения при организации пространственной среды библиотеки рассматривали Е. В. Балашова, М. Н. Тищенко, А. Н. Ванеев, М. Н. Колесникова. Роль дизайна при организации библиотечного пространства также неоднократно рассматривалась и в профессиональной периодике, в статьях С. Д. Бородиной, Н. В. Гордиевич, М. А. Гребень, Ю. В. Ивановой и др.

Библиотеку как площадку для коворкинга в своих работах рассматривали И. Л. Биушкина, Н. В. Долматова, А. Михайлова, В. А. Ухова, И. В. Юрик и др.

Теоретическая значимость исследования заключается в систематизации теоретических положений по проблеме исследования и обоснованию возможностей внедрения коворкинг-зон в опыт работы муниципальных общедоступных библиотек г. Краснодара в одном источнике.

Практическая значимость исследования заключается в том, что полученные результаты могут быть использованы сотрудниками муниципальных общедоступных библиотек для создания коворкинг-зоны с целью эффективной образовательной и просветительской работы с молодёжью в библиотечном пространстве.

При написании научной работы использовались следующие *методы*: анализ и синтез научной литературы, изучение материалов периодической печати, обобщение, группировка, анализ, цитирование, опрос молодёжи г. Краснодара в рамках локального социологического исследования.

Глава I

ОРГАНИЗАЦИЯ КОВОРКИНГ-ЗОНЫ В БИБЛИОТЕКЕ КАК КЛЮЧЕВАЯ ЗАДАЧА ТРАНСФОРМАЦИИ СОВРЕМЕННОГО БИБЛИОТЕЧНОГО ПРОСТРАНСТВА

1.1. Приоритетные направления преобразования регионального библиотечного пространства

Современная библиотека начинает активное преобразование из книгохранилища в творческую арт-площадку, место концентрации талантов, транслирующее инновации и внедряющее в свой опыт работы современные информационные технологии.

При этом, несмотря на серьёзность изменений, библиотека не отказалась «от своей природы», она по-прежнему остаётся площадкой популяризации книг и чтения, хранилищем и транслятором знаний, а также продолжает выполнять свои ключевые функции: образовательную, культурную и просветительскую. В библиотеках проводятся образовательные кружки, профессиональные курсы, психологические тренинги по актуальным направлениям, которые интересны

современному читателю, библиотеки помогают определиться с профессией, побороть свои страхи, обучиться новым навыкам, а также многое другое.

Главным стимулом развития библиотек являются проекты и инициативы Правительства Российской Федерации и Министерства культуры Российской Федерации.

Так, 13 марта 2021 года Правительство Российской Федерации утвердило «Стратегию развития библиотечного дела Российской Федерации на период до 2030 года»¹, основными принципами которой являются: «сохранение российской культуры, создание условий для всестороннего развития детей и молодёжи, повышение качества жизни граждан за счет обеспечения доступа к достоверной информации, обеспечение свободы выбора способов доступа к информации, сохранение и развитие библиотек как площадок офлайн-коммуникаций, а также поддержка высокого культурного и образовательного уровня граждан Российской Федерации».

«Стратегия развития библиотечного дела в Российской Федерации на период до 2030 года» сконцентрирована на следующих аспектах модернизации: увеличение комплектования и актуализация библиотечных фондов, ремонт помещений библиотек, внедрение современных информационных технологий, увеличение количества библиотек, а также привлечение в библиотечную отрасль молодых специалистов.

Важным двигателем библиотечных преобразований также является национальный проект «Культура», в рамках реализации которого идёт работа над реставрацией и техническим оснащением более чем 3,5 тысяч объектов культуры. Речь идёт не только о всемирно известных памятниках культуры, изменения затронули и обычные библиотеки, дома культуры, кинотеатры. В рамках реализации национального проекта «Культура» также ведётся активная работа над раскрытием творческого потенциала современной молодёжи за счёт организации конкурсов, фестивалей, обучения и др.²

В структуру национального проекта «Культура» входят три федеральных проекта: «Культурная среда», «Цифровая культура» и «Творческие люди». Кратко рассмотрим каждый из них.

Благодаря реализации федерального проекта «Культурная среда», целью которого является создание равных возможностей для образования и досуга за счёт реорганизации культурного пространства регионов, переоснащено 1178 библиотек по модельному стандарту³.

Федеральный проект «Цифровая культура» направлен в первую очередь на повышение заинтересованности граждан в цифровых ресурсах в сфере культуры. В рамках реализации проекта, в сетевой среде создаётся полезный контент,

¹ Стратегия развития библиотечного дела в Российской Федерации на период до 2030 года : [утверждена распоряжением Правительства Российской Федерации от 13 марта 2021 г. № 608-р]. — URL : <http://static.government.ru/media/files/NFWPpXpAAAEBPW60HiZiDvdZZ8AcSNuu.pdf> (дата обращения : 10.08.2023). — Текст : электронный.

² Министерство культуры Российской Федерации. Национальный проект «Культура» [сайт]. — URL : <https://culture.gov.ru/about/national-project/about-project/> (дата обращения: 10.08.2023). — Текст: электронный.

³ Министерство культуры Российской Федерации. Федеральный проект «Культурная среда» [сайт]. — URL: <https://culture.gov.ru/about/national-project/cultural-environment/> (дата обращения: 10.08.2023). — Текст: электронный.

целью распространения которого является укрепление духовно-нравственных ценностей в молодёжной среде, а также оцифровываются и загружаются в Национальную электронную библиотеку книжные памятники⁴.

Федеральный проект «Творческие люди» направлен в первую очередь на вовлечение молодёжи в культурную деятельность за счёт создания и развития волонтерских объединений, а также увеличения количества специалистов в сфере культуры, повышая доступность образования и создавая новые программы повышения квалификации по актуальным культурным направлениям⁵.

Так, в 2022 году, в рамках реализации федерального проекта «Творческие люди» национального проекта «Культура», стартовала программа «Библиотека в креативной экономике».

Министр культуры Ольга Любимова отмечает, что «она [программа. — Д. Г.] позволит молодым людям освоить новые сферы, сделать библиотеку центром притяжения для представителей креативных индустрий, раскрыть одновременно свой личный потенциал и потенциал своего региона»⁶.

Запуск программы «Библиотека в креативной экономике» даёт слушателям возможность получить необходимые для библиотечных специалистов знания в области экономики и креативных индустрий, что, несомненно, позитивно скажется на роли библиотек в современном обществе.

В ходе освоения программы библиотечные специалисты познакомятся с методологическим аспектом креативной экономики, а также узнают о важности развития человеческого потенциала через образование и просвещение, узнают о культурной медиации, а также специфике деятельности креативных индустрий.

Благодаря запуску этой программы, библиотеки, в связи с расширением компетенций специалистов, могут стать ресурсной базой для развития креативных проектов в регионах Российской Федерации, а также познакомить со спецификой креативных индустрий предпринимателей и заинтересованную молодёжь.

Говоря о популяризации знаний молодёжи в области креативных индустрий, сложно не затронуть ведомственный проект «Гений места», запущенный в 2021 году в рамках реализации федерального проекта Министерства культуры РФ «Придумано в России», целью которого является развитие креативных способностей жителей страны за счёт организации творческих лабораторий на базе муниципальных общедоступных библиотек⁷.

Библиотеки — участники проекта становятся точкой притяжения талантливой молодёжи. Цель библиотеки — вырастить гениев из своих читателей с помощью ресурсной поддержки начинаний библиотечных пользователей, их участия в открытых образовательных площадках, привлечения партнёров библиотеки

⁴ Министерство культуры Российской Федерации. Федеральный проект «Цифровая культура» [сайт]. — URL: <https://culture.gov.ru/about/national-project/digital-culture/> (дата обращения: 10.08.2023). — Текст: электронный.

⁵ Министерство культуры Российской Федерации. Федеральный проект «Творческие люди» [сайт]. — URL: <https://culture.gov.ru/about/national-project/creative-people/> (дата обращения: 10.08.2023). — Текст: электронный.

⁶ Мельник Г. Любимова рассказала, как изменятся российские библиотеки / Г. Мельник // Парламентская газета. — 2021. — URL: <https://www.pnp.ru/social/lyubimova-rasskazala-kak-izmenyatsya-rossiyskie-biblioteki.html> (дата обращения: 10.08.2023). — Текст: электронный.

⁷ Библиотеки нового поколения. Гений места [сайт]. — URL: <https://новаябиблиотека.рф/documents/genij-mesta/> (дата обращения: 10.08.2023). — Текст: электронный.

к разрабатываемым проектам и др. Проект охватывает четырнадцать направлений креативных индустрий (рис. 1).



Рис. 1. Ведомственный проект «Гений места». Направления креативных индустрий

Следует отметить, что проекты и инициативы Правительства Российской Федерации и Министерства культуры Российской Федерации в большей степени ориентированы на молодёжь. На наш взгляд, это связано с тем, что современные молодые люди достаточно много времени проводят в интернете, увлекаются современными информационными технологиями, занимаются творчеством, обучаются на онлайн-платформах. Библиотека, ставшая точкой концентрации талантливых молодых людей, поможет преобразовать их талант в навык или даже профессию, за счёт чего помочь молодому поколению интегрироваться в постоянно меняющееся общество, привлечь к общественно полезной деятельности. Результатом такой деятельности является развитие местных креативных сообществ, сохранение культуры региона, а также улучшение имиджа самой библиотеки.

1.2. Гибкое рабочее пространство как способ развития молодежи в креативной экономике

В связи с развитием информационных технологий, а также стремительно нарастающей популярностью удалённой занятости (как учебной, так и профессиональной), актуально говорить о формировании на базе библиотеки гибкого рабочего пространства.

Период пандемии COVID-19 спровоцировал резкий рост удалённой занятости; компании из-за введённых ограничений отправляли сотрудников, ранее работавших только в условиях офиса, работать из дома. Некоторые сотрудники отмечают, что работая вне офиса, они более продуктивны, не отвлекаются на посторонние задачи, не тратят время на дорогу до офиса и др., несмотря на то, что удалённая работа требует большего самоконтроля. На сегодняшний день «удалёнка» не имеет такого массового характера, однако, опираясь на социологиче-

ские опросы SuperJob, все ещё используется во многих предприятиях. Согласно опросу, в Санкт-Петербурге удалённый персонал сейчас есть в 36 % предприятий и организаций, в Москве и регионах — в 40 %.

По большей части работают в удалённом формате сотрудники IT- компаний, менеджеры по работе с персоналом, сотрудники колл-центров, офисный персонал, а также дизайнеры и редакторы⁸.

В связи с нарастающей популярностью удалённой работы современная молодёжь всё чаще прибегает к услугам онлайн-обучения. Сейчас многие молодые люди пробуют на себе новые востребованные профессии, которые позволяют работать из любой точки мира — например, сфера IT, дизайна, SMM и многие другие. Евдокия Мельник в своей статье «Чему не учат в школе — как выглядит рынок онлайн-образования в 2023 году», подготовленной для журнала Forbes, отмечает, что «вопреки прогнозам и ситуации в стране, рынок онлайн-образования в 2022 году вырос почти на 18 %»⁹. Уже сейчас существует множество компаний, предоставляющих услуги онлайн-образования с нуля, например, SkyEng, Skillbox, «Нетология» и многие другие.

Также набирает популярность онлайн-бакалавриат и онлайн-магистратура в ведущих вузах России. Например, РАНХиГС, МПГУ, СПбПУ совместно с Skillbox дают возможность студентам пройти обучение по программе бакалавриата по направлениям подготовки «анализ данных», «программирование и веб-разработка», «графический дизайн», а также по программе магистратуры по направлениям подготовки «разработка компьютерных игр», «разработка образовательных программ», «управление проектами и продуктами», «инвестиционный и финансовый анализ»¹⁰.

В НИУ ВШЭ также ведёт свою работу онлайн-кампус «Вышка онлайн», в котором проводится онлайн-обучение по 21 программе бакалавриата и магистратуры, а также можно пройти более 400 курсов дополнительного образования. После прохождения онлайн-обучения студенты получают диплом государственного образца с приложением на английском языке¹¹.

В связи с популярностью удалённой работы и удалённого образования молодые специалисты столкнулись с необходимостью поиска гибкого рабочего пространства, в котором можно будет комфортно учиться и выполнять рабочие задачи, углублять свои знания, читать профильную литературу, посещать меро-

⁸ Прощаемся с массовой удалёнкой: в большинстве компаний дистанционных сотрудников осталось менее 10% от штатной численности / Исследовательский центр портала Superjob.ru. — 2023. — URL: <https://www.superjob.ru/research/articles/113943/proschaemsa-s-massovoj-udalenkoj/> (дата обращения: 10.08.2023). — Текст: электронный.

⁹ Мельник Е. Чему не учат в школе: как выглядит рынок онлайн-образования в 2023 году / Е. Мельник. — Текст: электронный // ForbesLife. — 2023. — URL: <https://www.forbes.ru/forbeslife/486021-cemu-ne-ucat-v-skole-kak-vygladit-rynok-onlajn-obrazovania-v-2023-godu> (дата обращения: 15.08.2023).

¹⁰ Skillbox. Высшее образование со Skillbox [сайт]. — URL: https://highereducation.skillbox.ru/main?utm_source=skillbox&utm_medium=banners&utm_campaign=2005_highereducation_skillbox_banners_banners_main-page_all_high-education_skillbox (дата обращения: 10.08.2023). — Текст: электронный.

¹¹ Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики». Кампус Вышки в цифровом пространстве [сайт]. — URL: <https://online.hse.ru/> (дата обращения: 10.08.2023). — Текст: электронный.

приятия по актуальным направлениям деятельности, а также общаться с единомышленниками.

Гибкое рабочее пространство — это тип рабочего пространства, в котором предоставляется несколько вариантов рабочих мест и способов работы.

Согласно анализу рынка гибких рабочих пространств Москвы, проведённому в 2019 году Агентством инноваций города Москвы¹², существуют следующие драйверы развития гибких рабочих пространств (рис. 2).



Рис. 2. Драйверы развития гибких рабочих пространств

Агентство инноваций города Москвы в своём анализе выделила также следующую типологию гибких рабочих пространств (рис. 3).

Исходя из специфики библиотечного учреждения, из всех рассмотренных выше типов гибких рабочих пространств в библиотеке возможна организация лишь некоторых — это классический коворкинг, IT-коворкинг, мастерская и творческий коворкинг. В нашей работе мы постараемся создать единое гибкое рабочее

¹² Анализ гибких рабочих пространств Москвы. Спрос и предложение / ГБУ «Агентство инноваций города Москвы». — 2019. — URL: <https://innoagency.ru/analiz-coworkings/files/coworkings.pdf> (дата обращения: 10.08.2023). — Текст: электронный.



Рис. 3. Типология гибких рабочих пространств

пространство, которое будет сочетать в себе функции всех четырёх типов, то есть наше пространство будет оборудовано местами для работы и учёбы, оснащено профессиональным софтом и оборудованием для специалистов в сфере IT и творческих профессий, а также иметь отдельную зону для мастер-классов и работы с живыми материалами. Прежде чем мы начнем рассматривать такой тип рабочего пространства, рассмотрим наиболее подробно, что такое коворкинги и каким образом они влияют на продуктивность работы, обучения и стимулируют культурное и творческое развитие молодёжи.

Положил начало повсеместному распространению коворкингов Брет Ньюберг, молодой американский программист. Он устал от монотонной работы в офисе и непродуктивности труда дома, поэтому 9 августа 2005 года организовал первый в мире центр совместной работы. Мужчина предложил людям оборудованные рабочие места, бесплатный Wi-Fi, совместные обеды, медитации и поездки на велосипедах по выходным в обмен на небольшие ежемесячные членские взносы. В течение нескольких месяцев в центре совместной работы Брета Ньюберга уже трудилось несколько фрилансеров (свободных работников) и стартап-команд. Спустя год уникальная схема организации рабочего пространства стала популярна во всем мире и получила название *co-working* или *coworking* (в переводе с английского — «процесс совместной работы»). Поскольку *co-working* — это процесс, то место, которое предназначено для коворкинга, обычно называют *coworking space*, что и является площадкой для совместной работы, образовательной деятельности, профессионального общения и интеллектуального досуга.

Употребление данного концепта в научно-исследовательской и учебной деятельности не представляется целесообразным, поскольку существует общепринятый в практике социокультурной сферы, включая библиотечно-информационную, а также в профессиональной терминологии социокультурной деятельности термин «коворкинг», который в практике русского языка обозначает как пространство, так и процесс совместной работы.

Коворкинг (*co-working* или *coworking*) — это общее рабочее пространство, оснащённое всем необходимым для работы и обучения: профессиональным обо-

рудованием, подключением к высокоскоростному интернету, оборудованной кухней, зоной отдыха и др. Рабочее место в таком пространстве сдаётся в аренду на необходимый для резидента промежуток времени — час, день, месяц или несколько месяцев.

Резидент коворкинга — это человек или компания, которые арендуют рабочие места в общем рабочем пространстве для своих нужд.

Большинство коворкингов предлагают резидентам на выбор два вида рабочих пространств:

- 1) Закреплённое рабочее место — это место, оборудованное стационарным компьютером и профессиональным софтом. Обычно цена за такие рабочие места выше, поскольку резидент заранее бронирует место для работы, которым не могут в определённый промежуток времени пользоваться другие посетители.
- 2) Незакреплённое рабочее место — любое свободное место в коворкинге, не закрепленное за другим резидентом, где можно сесть и работать за своим ноутбуком или другим персональным устройством.

Резидентами коворкинга являются работодатели и сотрудники небольших компаний, которые выбирают коворкинг как альтернативу офису в связи с относительно небольшой стоимостью аренды рабочего места, стартап-команды, которым необходимо место, где можно собираться и совместно работать над своим проектом, фрилансеры, чаще всего программисты, дизайнеры, редакторы, репетиторы, которые по какой-то личной причине не могут или не хотят работать дома, а также студенты, причём все, не только предпочитающие онлайн-обучение, поскольку многим студентам порой бывает трудно найти уединённое место для выполнения домашних заданий, а также средства, чтобы приобрести необходимое оборудование для учебных нужд (рис. 4).

Вышеперечисленные группы людей выбирают коворкинги не только потому, что в таком пространстве есть все условия для комфортной работы, а также опираясь на свою высокую продуктивность в нём.

Высокая продуктивность в коворкинге связана по большей части с тем, что коворкинг — это пространство, где все вокруг увлечённо заняты своими задачами, в такой обстановке бездельничать становится просто неловко.

Кроме того, коворкинги предлагают своим резидентам дополнительные услуги, в таких пространствах оборудованы конференц-залы, кухня, зоны отдыха, зоны для маленьких детей и др.

Дополнительной услугой также являются различные образовательные и просветительские мероприятия, посещая которые, резиденты могут расширить свои знания в каких-то областях, получить новые навыки, а также социализироваться (налаживать деловые контакты, обмениваться профессиональным опытом, а также просто знакомиться и заводить друзей среди единомышленников). Основными видами таких мероприятий являются:

- Лекции и семинары. В коворкингах часто проводятся лекции и семинары по различным темам. Чаще всего затрагиваются темы, связанные с бизнесом, предпринимательством, могут освещаться актуальные направления в дизайне, обзор современных IT-технологий, тайм-менеджмент и многие другие темы, которые могут быть полезны посетителям пространства.
- Мастер-классы. Мастер-классы представляют собой практические занятия, посещая которые, резиденты могут развить свои практические



Рис. 4. Резиденты коворкингов

навыки или обучиться новым техникам. Например, это может быть мастер-класс по написанию бизнес-плана, созданию собственного сайта, дизайну логотипов.

- Конференции и выставки. Часто в коворкингах проводятся конференции и выставки, на которых резиденты знакомят друг друга со своими продуктами и обмениваются профессиональным опытом.
- Нетворкинг. Нетворкинг является одной из главных причин посещения людьми коворкингов. Нетворкинг — это возможность встретиться с единомышленниками, людьми, которые занимаются бизнесом, дизайном, IT и другими интересующими резидента направлениями деятельности. Часто именно в коворкингах люди находят амбициозную команду для разработки своих проектов, обмениваются опытом, налаживают деловые связи. В коворкингах часто проходят мероприятия, которые способствуют нетворкингу, например, совместный обед, йога, вечеринки и кинопоказы.

Итак, исходя из всего этого, можно сделать вывод, что современные коворкинги предлагают своим резидентам широкий и разнообразный спектр услуг.

Мы проанализировали цены за аренду рабочего места в самых популярных коворкингах г. Краснодара. Мы рассмотрели три услуги — цена за незакреплённое рабочее место в день, абонемент на месяц с дневным посещением, где можно как закреплять за собой место, так и пользоваться свободными, и абонемент на месяц с круглосуточным доступом к коворкингу (рис. 5).

Название и адрес коворкинга	Цена за разовое посещение (рабочий день), рублей	Абонемент на месяц (рабочий день), рублей	Абонемент на месяц (с круглосуточным доступом), рублей
Коворкинг «Freedom» Ул. Береговая, 146/1	600	7900	-
Коворкинг «Биз-Он» Ул. Гаврилова П.М., 115	400	5000	-
Коворкинг «CO-Place» Ул. Буденного, 129	600	7500	12500
Коворкинг «Go&Work» Ул. Маяковского, 160А	800	-	8500
Коворкинг «Bloks» Ул. Красная, 118	800	-	9950
Коворкинг-центр «Локация» Ул. Сормовская, 179/1	500	6000	-
Коворкинг «Мой офис» Ул. Красная 176/5, оф 2028	400	6000	-

Рис. 5. Анализ цен на услуги коворкингов в г. Краснодаре

Таким образом, в среднем цена за разовое посещение коворкинга варьируется от 400 до 800 рублей. Это связано с тем, что у всех этих рабочих пространств разное техническое оснащение, удобство расположения и качество проводимых мероприятий.

Средняя цена за дневной абонемент на месяц в коворкингах г. Краснодара составляет 6480 рублей, за абонемент с круглосуточным доступом — 10317 рублей.

Таким образом, цена за абонемент на месяц в коворкинге Краснодара, даже с круглосуточным доступом, обходится предпринимателям и фрилансерам гораздо дешевле, чем аренда собственного офиса. Кроме того, среди преимуществ гибкого рабочего пространства — техническое оснащение рабочих мест, удобное местоположение, нетворкинг, интересные мероприятия, которые помогают людям сотрудничать и обмениваться опытом.

1.3. Специфика библиотечного коворкинга: теория вопроса

Согласно «Модельному стандарту деятельности общедоступной библиотеки», у современной библиотеки существует два основных вида деятельности: библиотечно-информационное обслуживание и культурно-просветительская деятельность.

В тексте «Модельного стандарта деятельности общедоступной библиотеки» также перечисляются рекомендуемые варианты реализации основных видов деятельности. Таким образом, современная библиотека, согласно Модельному стандарту, является как площадкой получения пользователями необходимой информации, так и интеллектуально-досуговым центром, в котором проводятся образовательные курсы, тренинги, семинары, лекции, а также различные культурно-просветительские и социально значимые мероприятия¹³.

Исследователи отмечают, что в современных реалиях концепция «Третьего места», сформированная Рэем Ольденбургом, очень близка библиотечной отрасли и может использоваться как инструмент преобразования современных библиотек¹⁴. Так же как и библиотекам, данная концепция близка коворкинг-центрам.

Согласно концепции, третье место — общественное пространство, в котором люди могут проводить свое свободное время, площадка культурной коммуникации, творчества и саморазвития, место, в котором хочется находиться и куда хочется возвращаться. Третье место — это не дом и не работа, а место для досуга, социального взаимодействия и обмена знаниями.

В настоящее время библиотеки и коворкинг-центры являются одними из самых распространённых форматов «Третьего места». Библиотеки предоставляют своим читателям доступ к книгам, журналам и другим информационным ресурсам, проводят культурно-досуговые мероприятия, занимаются краеведческой и просветительской деятельностью, в то время как коворкинг-центры предоставляют своим резидентам оборудованные места для работы и учёбы, организуют образовательные курсы, проводят мастер-классы и семинары по актуальным направлениям.

Несмотря на сходства, библиотеки и коворкинг-центры не являются конкурентами, а отлично дополняют друг друга. Коворкинг-зона в библиотеке, на наш взгляд, является грамотным сочетанием библиотечно-информационного обслуживания и культурно-просветительской деятельности, о которых говорилось в «Модельном стандарте деятельности общедоступных библиотек».

Однако культурно-просветительская деятельность не является основным направлением работы библиотек, в связи с чем возникают споры, сможет ли библиотека, ставшая «третьим местом» и соответствующая всем желаниям современных читателей, остаться именно библиотекой, а не досуговым центром, выполняя свою основную миссию — популяризацию книги и чтения.

М. Ф. Кряжева и Э. С. Шакирова в своей статье «Библиотека как “третье место”: реализация концепции» отмечают, что, несмотря на распространённые опасения, «концепция модернизации муниципальных библиотек на первое место выносит активизацию, организацию и модерирование интеллектуального взаимодействия внутри сообщества на основе библиотечных фондов и других информационных ресурсов, а уже затем рассматривает предоставление пространства,

¹³ Модельный стандарт деятельности общедоступной библиотеки : рекомендации органам власти субъектов Российской Федерации и органам муниципальной власти [утверждён В. Р. Мединским, министром культуры Российской Федерации, 31 октября 2014 года]. — Текст : непосредственный.

¹⁴ *Ольденбург Р.* Третье место: кафе, кофейни, книжные магазины, бары, салоны красоты и другие места «тусовок» как фундамент сообщества / Пер. с англ. — Москва : Новое литературное обозрение, 2014. — 456 с. — Текст: непосредственный.

создание, разработку и реализацию различных программ по работе с населением», что позволяет надеяться, что библиотека, ставшая «третьим местом», будет отличаться своей читательской направленностью от других подобных мест¹⁵.

Кроме того, у современной молодёжи есть интерес и потребность посещать «третье места», такие как антикафе и коворкинги, но в связи с отсутствием подобных пространств вблизи места жительства и недоступными ценами на услуги, молодые люди отдают предпочтение площадкам, выполняющим в большей степени развлекательную функцию — торговые центры, парки, кафе и др.¹⁶

На наш взгляд, библиотека, поставившая перед собой цель популяризировать чтение в молодёжной среде, способна закрыть потребность молодёжи в месте интеллектуального досуга, за счёт чего не только привлечь новых пользователей в своё учреждение, но и направить молодое поколение на путь саморазвития.

Коворкинг-зона в библиотеке — это общественное пространство, обладающее всем необходимым техническим оснащением для организации рабочего и учебного процесса, а также площадка образовательного и интеллектуального досуга. Существенное отличие библиотечного коворкинга от других аналогичных площадок — безбарьерный доступ к широкому спектру информационных ресурсов на различную тематику. Посетитель библиотечного коворкинга может изучить интересные книги по его профессии, ознакомиться с профессиональными журналами и просто с пользой провести свободное время за чтением интересного художественного произведения. Немаловажной является также атмосфера библиотеки — спокойная и расслабленная обстановка способствует продуктивной работе, а также хорошо развивает творческое мышление.

Из-за того что коворкинг относительно новое понятие, совершенствованию пространства способствуют сами клиенты. Самый первый коворкинг включал в себя лишь оборудованные места для работы и место, где можно пообедать; в современных коворкингах, в связи с возникшей потребностью, бывают спортивные уголки, зоны отдыха, где можно расслабиться и даже вздремнуть, творческие мастерские, кухня с холодильником, плитой и духовкой, а также многое другое.

Среди достоинств коворкинг-зоны, можно выделить следующие:

- Социализация. В компьютеризированном обществе у молодёжи не так много мест, где создаются условия для знакомства, совместного досуга и труда, особенно сложно найти единомышленников, которые тоже готовы развиваться, читать, осваивать новые профессии и др.
- Нетворкинг. Можно познакомиться с будущими коллегами, поделиться своими идеями и профессиональным опытом. Найти также себе партнёров для создания и реализации творческого или социального проекта.
- Комфортная атмосфера. Отсутствие контроля, а также сплочённое сообщество единомышленников хорошо настраивает на рабочий лад.

¹⁵ *Кряжева М. Ф., Шакирова Э. С.* Библиотека как «третье место»: реализация концепции / М. Ф. Кряжева, Э. С. Шакирова // Библиосфера. — 2019. — № 3. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/biblioteka-kak-tretie-mesto-realizatsiya-kontseptsii> (дата обращения: 15.08.2023). — Текст: электронный.

¹⁶ *Борисова В. Р.* «Третье место» в структуре досуга молодежи / В. Р. Борисова. — Текст: непосредственный // Студент — Исследователь — Учитель : Материалы XXI межвузовской студенческой научной конференции. — 2020. — С. 281–291.

Кроме того, наличие под рукой профессиональной литературы и более опытных специалистов поможет решить рабочую или учебную задачу значительно быстрее.

- Оборудованное рабочее место. В коворкинг-центре всё уже подготовлено для работы, в распоряжении резидента современное оборудование — компьютер, графический планшет, принтер, сканер и многое другое. В распоряжении также есть зоны отдыха, таким образом, в зависимости от потребностей посетителей можно проводить свой рабочий день не только в кресле за компьютером, но и лежа на диване со своим ноутбуком.
- Общая эффективность. Когда все вокруг заняты своим делом, проще собраться и начать эффективно работать.
- Профессиональное, культурное и творческое развитие.

За счёт проводимых в коворкинге творческих мастер-классов, семинаров с интересными спикерами — профессионалами своего дела, книжных вечеров с приглашёнными авторами, резидент узнаёт что-то новое, глубже погружается в свою профессию, осваивает новые практические навыки, а также становится носителем знаний о культуре своего региона/страны¹⁷.

Однако, несмотря на такое большое количество достоинств, существует и ряд недостатков:

- Затраты на дорогу до коворкинг-центра. Если сравнивать работу дома и работу в коворкинг-центре, то работа из дома окажется менее затратной как в плане временных ресурсов, так и в плане финансовых.
- Недоступные цены для большинства молодёжи. Несмотря на возрастающую потребность в местах для совместной работы и учёбы, не каждый школьник и студент сможет себе позволить быть резидентом хорошего коворкинга. Многим людям, работающим онлайн, также невыгодно арендовать место в коворкинг-центре, ввиду больших финансовых затрат, поэтому они работают из дома.
- Недостатки технического оснащения. Не в каждом коворкинге есть необходимое для узкоспециализированных специалистов оборудование и профессиональный софт.
- Нет в доступности обучающих книг и профессиональной периодики. В большинстве коворкинг-центрах, за редким исключением, вообще нет стеллажей с книгами. Там, где есть своя небольшая библиотека, в основном аккумулируются книги по бизнесу, коучингу, психологии личностного роста, но не по узкоспециализированной профессиональной тематике.
- Из-за большого количества людей вокруг сложнее сосредоточиться.

Некоторые люди любят работать в абсолютной тишине, кому-то комфортно работать под музыку — у всех разные потребности. Следует учитывать, что формат коворкинга также подходит не всем, и кому-то будет комфортнее работать дома или в отдельном кабинете.

¹⁷ Койава Е. С. Что такое коворкинг: его достоинства и недостатки / Е. С. Койава, Е. А. Юртаева. — Текст: непосредственный // Успехи в химии и химической технологии. — 2012. — Т. 26. — № 8 (137). — С. 107–110.

На наш взгляд, организация такого пространства в стенах библиотеки не только сделает все преимущества коворкинга частью рутинной библиотечной практики, но и поможет справиться с рядом существующих недостатков, а именно коворкинг в библиотеке как пространство для работы и образовательного досуга станет наиболее доступным для молодёжи, а также благодаря имеющемуся богатому фонду у резидентов появится возможность пользоваться образовательными книгами и профессиональной периодикой, чтобы глубже погружаться в специфику своей профессии.

Глава 2

ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ КОВОРКИНГ-ЗОНЫ В БИБЛИОТЕКЕ

2.1. Анализ коворкинг-зон в библиотеках России

Коворкинг-зона в библиотеке — это специально оборудованное пространство, в котором библиотечные пользователи могут работать, учиться, проводить встречи, получать новые знания, практические навыки в результате посещения различных образовательных и культурно-досуговых мероприятий, а также многое другое. Следует отметить, что коворкинг-зона в библиотеке имеет свои особенности, которые выделяют её среди массы других подобных пространств, среди них:

- 1) Демократичная цена. Доступ в большинство библиотечных коворкинг-зон свободный, доступный бесплатно для всех желающих или за небольшую стоимость. В библиотечном коворкинге также можно недорого получить дополнительные услуги, например, воспользоваться звукозаписывающей студией, поработать в профессиональных программах для дизайна и 3D-моделирования, арендовать отдельный кабинет со звукоизоляцией, а также многое другое.
- 2) Удобное расположение. Библиотеки чаще всего расположены в центре городской инфраструктуры, их легко найти и до них легко добраться.
- 3) Расширенные возможности. Коворкинг даёт возможность людям воспользоваться широким спектром услуг библиотеки: доступ к книгам, профессиональным журналам, интернет-ресурсам, возможность принять участие в культурно-досуговых мероприятиях, конкурсах и др.
- 4) Тишина и спокойствие. Библиотека — место, в котором ценится спокойная обстановка, настраивающая на продуктивную работу. В такой обстановке проще сосредоточиться, рабочие задачи выполняются в ускоренном темпе.
- 5) Оборудование. Коворкинг-зона в библиотеке оборудована всем необходимым для работы: столами, стульями, розетками, высокоскоростным интернетом, бесплатным Wi-Fi, необходимыми офисными программами и профессиональным софтом, а также многим другим оборудованием в зависимости от потребностей пользователей конкретной библиотечной коворкинг-зоны.
- 6) Разные форматы работы. Коворкинг-зона в библиотеке предлагает своим пользователям различные виды рабочих пространств: отдельные кабинеты, кабинки со звукоизоляцией для видеоконференций, общую рабо-

- чую зону, зоны отдыха с диванами, мягкими пуфами и др. Каждый читатель найдёт себе место, в котором будет удобно работать именно ему.
- 7) Обмен знаниями и опытом. Коворкинг-зона в библиотеке является площадкой инициатив, творческим пространством, в котором можно как делиться профессиональными знаниями и заводить полезные знакомства, так и просто общаться, делиться читательскими предпочтениями, находить новые увлечения.
 - 8) Дополнительные услуги. В зависимости от потребностей пользователей разные библиотечные коворкинг-зоны предлагают совершенно разные дополнительные услуги. Кроме мастер-классов, лекций и консультаций, свойственных большинству коворкинг-зон, есть и более интересные предложения: доступ к звукозаписывающей студии, аренда помещения для вечеринок, фото- и киносъёмок, индивидуальные консультации с психологом, образовательные курсы и др.

Есть множество примеров уже существующих коворкинг-зон в библиотеке, рассмотрим некоторые из них (рис. 6).



Рис. 6. Коворкинг-зоны в библиотеках России

1) Центральная городская публичная библиотека имени В. В. Маяковского (Санкт-Петербург)¹⁸.

Библиотека, помимо двух зданий на Фонтанке, имеет ещё 6 площадок по всему Санкт-Петербургу, каждая площадка имеет свой уникальный фонд и набор дополнительных услуг. На многих площадках Центральной городской публичной библиотеки имени В. В. Маяковского организован коворкинг, рассмотрим, на наш взгляд, самые интересные.

Наиболее технологичный из них — Центр «М-86». В библиотеке более десяти тысяч изданий, среди которых современная художественная литература, комиксы, книги по графическому дизайну и многое другое.

В библиотеке есть коворкинг-зона с бесплатным Wi-Fi, современными стационарными компьютерами, в том числе iMac, профессиональный софт для творческих профессий: FinalCut, Premiere, InDesign и многие другие программы. В программах можно работать 45 минут бесплатно, далее за 360 рублей в час. Для группы из 4–6 человек библиотека может предоставить кольцевую лампу, штатив для камеры и хромакей.

Кроме того, в библиотеке есть студия звукозаписи, в которой можно записать подкаст или своё музыкальное произведение. Дополнительной услугой библиотеки также является обработка звука. Цена за работу в студии звукозаписи варьируется от 306 до 460 рублей за час в зависимости от целей пользователей.

Отдел литературы по искусству и музыке «Невский ART» — творческая площадка библиотеки имени В. В. Маяковского. В библиотеке большой фонд литературы по искусству, музыке, множество грампластинок, редких нот и мультимедийных документов. В стенах этой библиотеки можно бесплатно сыграть на электронном пианино и синтезаторе с наушниками или посмотреть выставку современного искусства.

2) Центральная районная библиотека имени Н. В. Гоголя (Санкт-Петербург)¹⁹.

Библиотека Гоголя — экспериментальный проект по модернизации библиотек, согласно концепции «третьего места». Несмотря на то что библиотека преобразовалась в мультимедийное пространство для работы, учёбы и отдыха, основной её задачей по-прежнему является популяризация чтения.

В библиотеке есть коворкинг, медиатека, два читальных зала, конференц-зал, а также мультимедиа-лаборатория «Город Гоголя».

3) Библиотека и Арт-резиденция «Шкаф» (Санкт-Петербург)²⁰.

Библиотека и Арт-резиденция «Шкаф», открытая в 2021 году, — это мультимедийная культурно-досуговая, образовательная и просветительская площадка, пространство нетворкинга, реализации совместных проектов в различных культурных и творческих индустриях.

¹⁸ Центральная городская публичная библиотека имени В. В. Маяковского [сайт]. — URL: <https://pl.spb.ru/> (дата обращения: 10.08.2023). — Текст: электронный.

¹⁹ Централизованная библиотечная система Красногвардейского района Санкт-Петербурга. Библиотека Гоголя [сайт]. — URL: <https://kr-cbs.ru/libraries/gogol> (дата обращения: 10.08.2023). — Текст: электронный.

²⁰ Централизованная библиотечная система Красногвардейского района Санкт-Петербурга. Библиотека и арт-резиденция «ШКАФ» [сайт]. — URL: <https://kr-cbs.ru/libraries/shkaf> (дата обращения: 10.08.2023). — Текст: электронный.

В библиотеке есть общая зона коворкинга, также можно арендовать отдельное место для работы в одном из двух кабинетов: кабинете дизайнера и кабинете бездельника. Кабинет дизайнера — это рабочее пространство на 3 рабочих места с необходимым для дизайна профессиональным софтом и очками виртуальной реальности. Кабинет бездельника оборудован подвесными креслами и мягкими пуфами, в нём можно включить музыку, расслабиться, чтобы настроиться на продуктивную работу, или же проводить неформальные встречи в небольшой компании.

В библиотеке также сдаётся в аренду универсальный кабинет «Диалог», это пространство-трансформер, предназначенное для презентаций, лекций, образовательных тренингов, и арт-пространство Черный зал «Место», в котором можно проводить интерактивные презентации и перформансы, с использованием современного оборудования.

Также частью Арт-резиденции «Шкаф» является единственная в России архитектурная фотогалерея, в которой демонстрируются архитектурные экспозиции и фотопроекты. В библиотеке проводятся различные выставки в Открытой лаборатории «Форма», в которой есть выставочные витрины, места для картин и небольших арт-объектов.

4) Библиотека роста и карьеры (Санкт-Петербург)²¹.

Библиотека роста и карьеры — молодёжный профориентационный центр, основная цель которого помочь молодёжи определиться со своей профессией, а также направить на путь профессионального и личного развития.

В библиотеке есть удобная коворкинг-зона, в которой проходят различные мероприятия: психологический нетворкинг, тематические встречи с психологом, мастер-классы по ораторскому мастерству, а также многое другое.

Таким образом, Библиотека роста и карьеры способствует как получению профессиональных знаний (через книги и профессиональную периодику), так и закреплению полученных знаний на практике (за счёт мастер-классов, дискуссий и обучающих занятий).

5) Российская государственная библиотека для молодёжи (Москва)²².

В Москве точкой концентрации креативных и предприимчивых молодых людей стал зал МедиаLAB Российской государственной библиотеки для молодёжи. Эта площадка — одно из самых комфортных пространств для коворкинга. Зал находится за стеклом и изолирован от постороннего шума, в нём можно комфортно работать как за своим ноутбуком, так и воспользовавшись стационарным компьютером. На компьютеры МедиаLAB установлен необходимый профессиональный софт для творческих профессий: Inscapе, Adobe Photoshop CS6, SketchUp, а также различные программы для 3D-моделирования и видеомонтажа. За небольшую стоимость также можно воспользоваться услугами 3D-печати на принтере или создать свою миниатюрную фигурку с помощью 3D-ручки.

МедиаLAB является площадкой концентрации талантов, профессионального и личного роста, а также способствует нетворкингу. В зале проходят различные мастер-классы, например, по программированию и 3D-моделированию, лекции про технопредпринимательство, а также хакатоны, на которых можно найти команду для собственного проекта.

²¹ Библиотеки Московского района. Библиотека роста и карьеры [сайт]. — URL: <https://www.cbs-msk.ru/biblioteka-biro> (дата обращения: 10.08.2023). — Текст: электронный.

²² Российская государственная библиотека для молодёжи [сайт]. — Текст : электронный. — URL: <https://rgub.ru/> (дата обращения : 10.08.2023).

2.2. Социологическое исследование, направленное на изучение потребности молодёжи г. Краснодара в гибком рабочем пространстве на базе библиотеки

Актуальность темы исследования: в связи с растущей популярностью новейших информационных технологий, а также увеличением потребности общества в специалистах новых направлений (в сфере IT, маркетинга, дизайна и др.), всё большее число молодёжи выбирает формат удалённой занятости. Современная молодёжь всё чаще интересуется онлайн-обучением, проходит удалённые стажировки, а также устраивается на удалённую работу или занимается организацией собственного бизнеса. В связи с этим у молодёжи г. Краснодара должна возникнуть необходимость в гибком рабочем пространстве, которое будет не только соответствовать необходимым техническим требованиям, но и обладать богатой информационной базой, являться источником вдохновения, досуговой площадкой, профессиональным нетворкингом. На наш взгляд, всеми этими качествами обладает такой тип гибкого рабочего пространства, как коворкинг, а именно библиотечный коворкинг.

Цель исследования: выявить у молодёжи г. Краснодара потребность в гибком рабочем пространстве для профессионального роста, творческой самореализации и социальной адаптации на базе муниципальной общедоступной библиотеки.

Задачи исследования:

- выявить потребность молодёжи в организации коворкинга на базе муниципальной общедоступной библиотеки;
- выявить требования потенциальных пользователей к такому типу гибкого рабочего пространства: его транспортную доступность, техническое оснащение, формы образовательных и культурно-досуговых мероприятий, оформление здания и др.

Объект исследования: молодые люди в возрасте от 14 до 35 лет, проживающие на территории г. Краснодара.

Предмет исследования: коворкинг в библиотеке.

Гипотеза исследования заключается в предположении о том, что молодёжь г. Краснодара нуждается в доступном гибком рабочем пространстве для профессионального роста, творческой самореализации и социальной адаптации на базе муниципальной общедоступной библиотеки, а также имеет потребность использовать библиотечные информационные ресурсы для решения учебных или трудовых задач.

Выборка: случайная.

Социально-демографическая характеристика респондентов.

Согласно отчётам Управления Федеральной службы государственной статистики по Краснодарскому краю и Республике Адыгея, на начало 2023 года численность постоянного населения Городского округа г. Краснодара начитывается 1 226 226 человек, из которых 1 121 291 (91 %) — городские жители, а 104 935 (9 %) — жители сельской местности (жители Прикубанского и Карасунского городских округов)²³.

²³ Оценка численности населения на 1 января 2023 года по муниципальным образованиям Краснодарского края / Управление Федеральной службы государственной статистики по Краснодарскому краю и Республике Адыгея. — 2023. — URL: [https://23.rosstat.gov.ru/storage/mediabank/01.01.2023\(1\).htm](https://23.rosstat.gov.ru/storage/mediabank/01.01.2023(1).htm) (дата обращения: 10.08.2023). — Текст: электронный.

Наша целевая аудитория — молодёжь в возрасте от 14 до 35 лет, в г. Краснодаре 296 227 человек находятся в рамках данной возрастной категории (26 % от численности всего населения города), из них 141 502 мужчины, 154 725 женщины²⁴.

Эмпирическая основа исследования: данные онлайн-анкетирования жителей г. Краснодара (июль — август 2023 г; объём выборочной совокупности — 173 респондента, выборка случайная).

Исследование осуществлялось методом онлайн-анкетирования, анкета распространялась в тематических группах в социальных сетях для жителей г. Краснодара, а также в социальных сетях образовательных учреждений г. Краснодара. Рабочий инструментарий исследования включал анкету, состоящую из 15 вопросов (см. Приложение 1).

Обработка и корреляция информации проводилась ручным способом.

Из 173 опрошенных:

- 117 респондентов (68 %) женского пола:
- 56 респондентов (32 %) мужского пола.

Возраст респондентов.

Поскольку выборка респондентов является случайной, в исследовании приняли участие 173 жителя г. Краснодара в возрасте от 12 до 60 лет. Наибольшее число респондентов приходится на возраст от 14 до 35 лет (141 респондент, 82 % от общего числа опрошенных), данные возрастные рамки являются целевой аудиторией нашего исследования, однако при анализе данных мы будем также учитывать мнение остальных опрошенных.

Меньшая грань в возрасте — 12 лет, высшая — 60 лет.

Методы исследования: потребность в гибком рабочем пространстве для профессионального роста, творческой самореализации и социальной адаптации на базе муниципальной общедоступной библиотеки мы исследовали как количественными, так и качественными методами. Мы исследовали предпочтения респондентов относительно формы трудовой и учебной занятости, выявили их требования к организации коворкинг-зоны в муниципальной общедоступной библиотеке и проводимых в ней культурно-досуговых и образовательных мероприятий.

Данные исследования.

Первые два вопроса анкеты являлись вводными: про пол и возраст респондентов, результаты описаны выше. Таким образом, начнём описывать данные исследования, начиная с третьего вопроса.

В третьем вопросе респондентам нужно было из списка выбрать свою основную форму занятости, результаты получились следующие: 43 % респондентов работают, 39 % получают высшее образование, 7 % получают среднее профессиональное образование, 7 % учатся в школе, 5 % не учатся и не работают (рис. 7).

На четвёртый вопрос «Если бы у вас была возможность выбирать, какой бы форме занятости вы отдали предпочтение?» респонденты ответили следующее: 47 % респондентов выбрали смешанную занятость (удалённую занятость с пе-

²⁴ Возрастно-половой состав населения Краснодарского края на 1 января 2021 года / Управление Федеральной службы государственной статистики по Краснодарскому краю и Республике Адыгея. — 2023. — URL: <https://23.rosstat.gov.ru/storage/mediabank/PVS-2021.htm> (дата обращения: 10.08.2023). — Текст: электронный.



Рис. 7. Основная форма занятости респондентов

риодическим посещением офиса/учебного заведения), 23 % выбрали полностью удалённую занятость, 16 % респондентов отдали предпочтение стационарной занятости с гибким графиком (можно приходить на работу в любое удобное время, главное отработать нужное количество часов или выполнить все задачи), 15 % выбрали полностью стационарную занятость (рис. 8).



Рис. 8. Результаты ответа на вопрос «Если бы у вас была возможность выбирать, какой бы форме занятости вы отдали предпочтение?»

Большинство респондентов выбрали смешанную занятость по той причине, что у удалённой занятости, помимо большого количества преимуществ, есть и ряд существенных недостатков.

В пятом вопросе мы попросили респондентов отметить качества удалённой занятости, которые, по их мнению, являются положительными. В данном вопросе можно было выбрать несколько вариантов ответа.

Самым популярным среди респондентов положительным качеством удалённой занятости является «возможность самостоятельно распределять рабочее время», 67 % респондентов выбрали этот вариант ответа, 59 % респондентов отметили, что положительным качеством является «экономия средств на дорогу,

обеда в кафе и столовых», 54 % выбрали «возможность путешествовать, работать из любой точки мира», 53 % — «возможность самостоятельно обустроить комфортное рабочее пространство», 43 % отметили, что у них «появится больше свободного времени для встреч с родными и друзьями», 42 % выделили «отсутствие униформы и требований к внешнему виду» и «возможность совмещать работу и учёбу», 31 % «никто не отвлекает от работы/учебы», 31 % — «возможность совмещать несколько работ», 27 % считают положительным качеством возможность «меньше взаимодействовать с окружающими людьми» (рис. 9).



Рис. 9. Положительные качества удалённой занятости

В этом вопросе также можно было выбрать вариант ответа «Другое», в котором респонденты поделились своим личным мнением по поводу положительных качеств удалённой занятости, кто-то отметил, что благодаря удалённой занятости будет меньше усталости, так как не нужно тратить много времени на дорогу до офиса, кто-то, что появится возможность больше зарабатывать, а кто-то, что жить станет гораздо проще. Всего один человек также отметил, что не видит никаких положительных качеств удалённой занятости.

В шестом вопросе мы попросили респондентов отметить качества удалённой занятости, которые, по их мнению, являются отрицательными. В данном вопросе также можно было выбрать несколько вариантов ответа.

46 % респондентов считают отрицательным качеством удалённой занятости «множество отвлекающих факторов (бытовые обязанности, сожителю, домашние животные и др.)», 31 % — «недостаток общения с одноклассниками/одногоруппниками/коллегами», 27 % — «недостаток обратной связи о выполненных заданиях», 26 % — «трата времени в связи с техническим несовершенством личного оборудования», 24 % отметили «необходимость самому организовывать своё рабочее пространство и работать над его техническим оснащением», 23 % респондентов признались, что работая удалённо, им будет «сложно организовать свой рабочий день», в то время как 20 % не видят в удалённой занятости никаких недостатков (рис. 10).

На наш взгляд, организация коворкинг-зоны в муниципальной общедоступной библиотеке г. Краснодара не только сохранит положительные качества удалённой занятости, но и избавит молодёжь от многих недостатков. Коворкинг-зона в библиотеке — отличная возможность работать и учиться удалённо

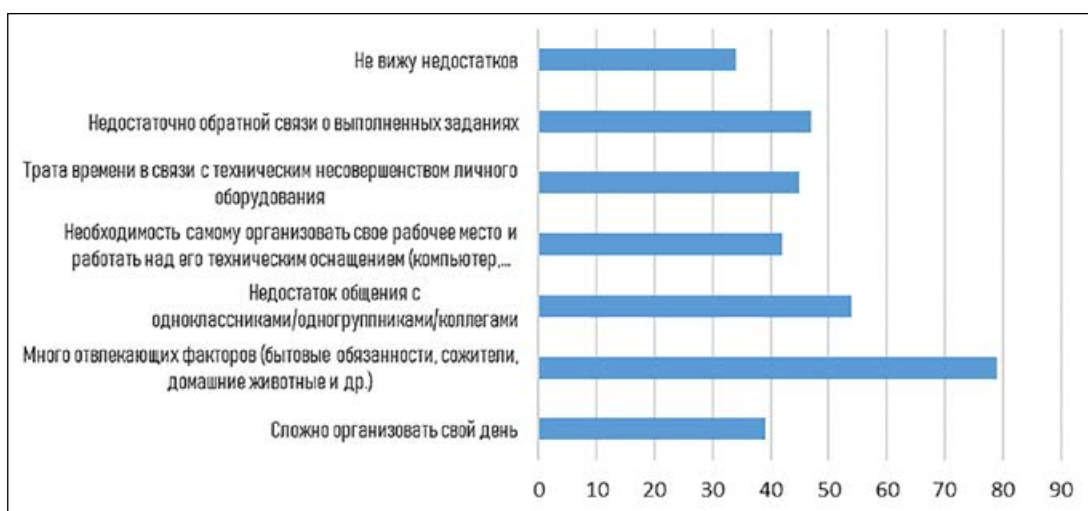


Рис. 10. Отрицательные качества удалённой занятости

в комфортном, уютном пространстве, имеющем всё необходимое техническое оснащение и профессиональный софт. Кроме того, широкий спектр культурно-досуговых и образовательных мероприятий, а также профессиональный нетворкинг помогут решить проблему респондентов, связанную с недостатком общения со сверстниками и обратной связи по выполненным задачам.

Следующие вопросы анкетирования направлены на выявление представлений респондентов о том, каким должно быть идеальное пространство, в котором будет комфортно работать и учиться.

На седьмой вопрос «Каким техническим оснащением должно обладать рабочее пространство, чтобы в нём можно было комфортно учиться и работать?» респонденты ответили следующее: 87 % респондентов отметили, что в подобном пространстве необходим высокоскоростной интернет, 69 % — современные компьютеры, 58 % — бесплатный Wi-Fi, 52 % — профессиональный софт (графические редакторы, программы для видеомонтажа, 3D-моделирования и др.), 35 % опрошенных отметили, что им необходимо оборудование для фото- и видеосъёмки, 27 % — графические планшеты, 24 % — проектор для презентаций, 12 % — VR-оборудование, 10 % — студия звукозаписи (рис. 11).

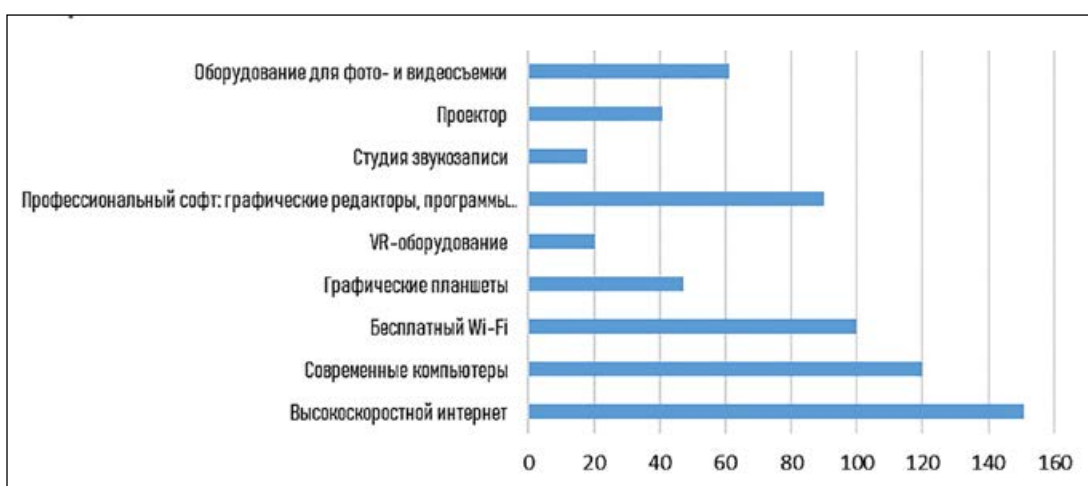


Рис. 11. Результаты ответа на вопрос «Каким техническим оснащением должно обладать рабочее пространство, чтобы в нём можно было комфортно учиться и работать?»

На восьмой вопрос «Какие особенности помещения делают его привлекательным для посещения?» респонденты ответили следующее: 79 % опрошенных отметили, что необходимой особенностью помещения является наличие кондиционера, 62 % отметили «привлекательный дизайн помещения» и наличие «зоны отдыха с мягкими пуфами», 59 % считают, что важной привлекательной особенностью помещения являются «приветливые сотрудники», 58 % — «возможность свободного перемещения по пространству», 57 % — «места для работы со своим ноутбуком», 46 % — «зелёные зоны с комнатными растениями», 45 % — «оборудованная кухня или буфет», 44 % — «хороший вид из окна», 35 % — «конференц-зал или зона лекториев, где будут проводиться мероприятия», 34 % — «стеллажи с книгами», 33 % — «бесплатная парковка», 24 % — «возможность видоизменять пространство, наличие мобильной мебели», 20 % — фотозоны и велопарковка, 15 % — детский уголок, 13 % — спортзал (рис. 12).



Рис. 12. Результаты ответа на вопрос «Какие особенности помещения делают его привлекательным для посещения?»

Исходя из полученных результатов, можно сделать вывод, что для организации коворкинг-зоны в библиотеке, в первую очередь, необходимо создать привлекательное комфортное пространство со стильным дизайном интерьера и грамотным зонированием, а уже позже добавлять к нему какие-либо дополнительные опции.

На девятый вопрос «Какой формат мероприятий в таком рабочем пространстве в большей степени бы привлёк ваше внимание?» респонденты ответили следующее: 57 % респондентов отметили, что наиболее интересным форматом мероприятия являются «лекции от приглашённых спикеров: специалистов, работающих в актуальных сферах (IT, дизайн, маркетинг, мода, кино, разработка видеоигр)», 52 % опрошенных считают, что в таком пространстве необходимы «игровые вечера, клуб настольных игр», 48 % респондентов — «мастер-классы, работа с живыми материалами (рисование красками, оригами, коллажи и др.)», 44 % — «тренинги с профессиональными психологами и коучами, групповая

арт-терапия», 41 % — «кинопоказы», 37 % — «книжные клубы», 36 % — «художественные выставки картин известных современных художников», 32 % — «профориентационные экскурсии на реальные предприятия, чтобы узнать о внутренней кухне современных организаций», 29 % — «камерные концерты, литературно-музыкальные вечера» (рис. 13).

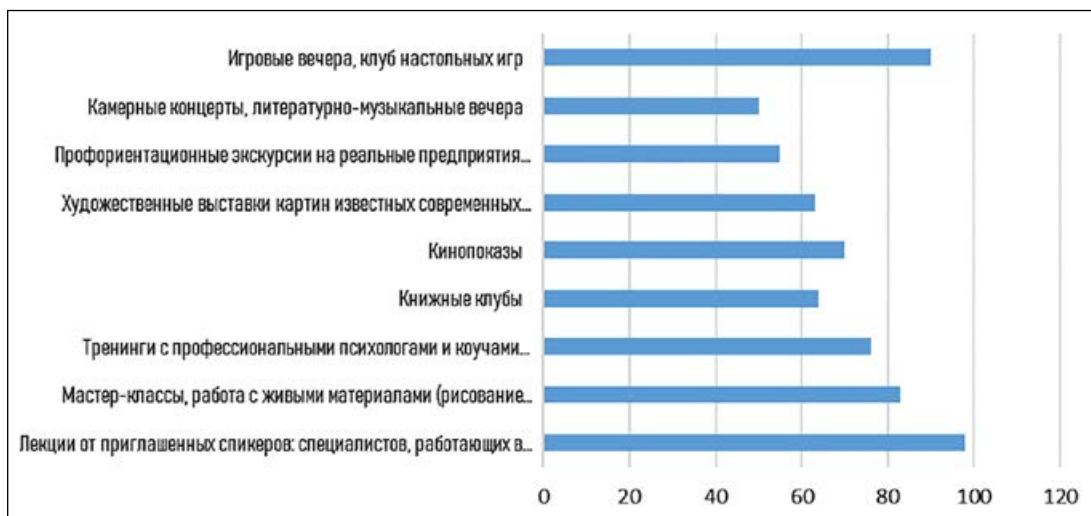


Рис. 13. Результаты ответа на вопрос «Какой формат мероприятий в таком рабочем пространстве в большей степени бы привлёк ваше внимание?»

В варианте ответа «другое» несколько респондентов также отметили, что не хотят видеть в библиотеке мероприятия с бизнес-тренерами на тему увеличения личного дохода, отдавая предпочтение только полезным образовательным мероприятиям.

На десятый вопрос «Что поможет вам повысить продуктивность?» респонденты ответили следующее: 62 % — «консультация более опытных профессионалов», 53 % — «возможность работать на своём компьютере за отдельным рабочим местом», 48 % — «работа в уединённой обстановке»; 45 % — «наличие профильной литературы и необходимых документов в минутной доступности»,



Рис. 14. Результаты ответа на вопрос «Что поможет вам повысить продуктивность?»

39 % — «общение с единомышленниками и весёлое времяпровождение», 31 % — «работа с уникальными документами, не имеющими аналогов в цифровой среде», 30 % — «работа в абсолютной тишине», 29 % — «помощь с поиском информации для выполнения учебных и рабочих задач», 28 % — «работа под музыку», 26 % — «участие в совместных проектах с другими посетителями гибкого рабочего пространства», 22 % — «работа с архивами, неопубликованными документами» (рис. 14).

Для следующего вопроса «Какой стиль оформления помещения для работы и учёбы привлекает вас в большей степени?» мы подготовили коллаж из пространств для коворкинга в разных интерьерных стилях, изображения были сгенерированы с помощью нейросети Kandinsky 2.2 от Сбербанка (рис. 15).

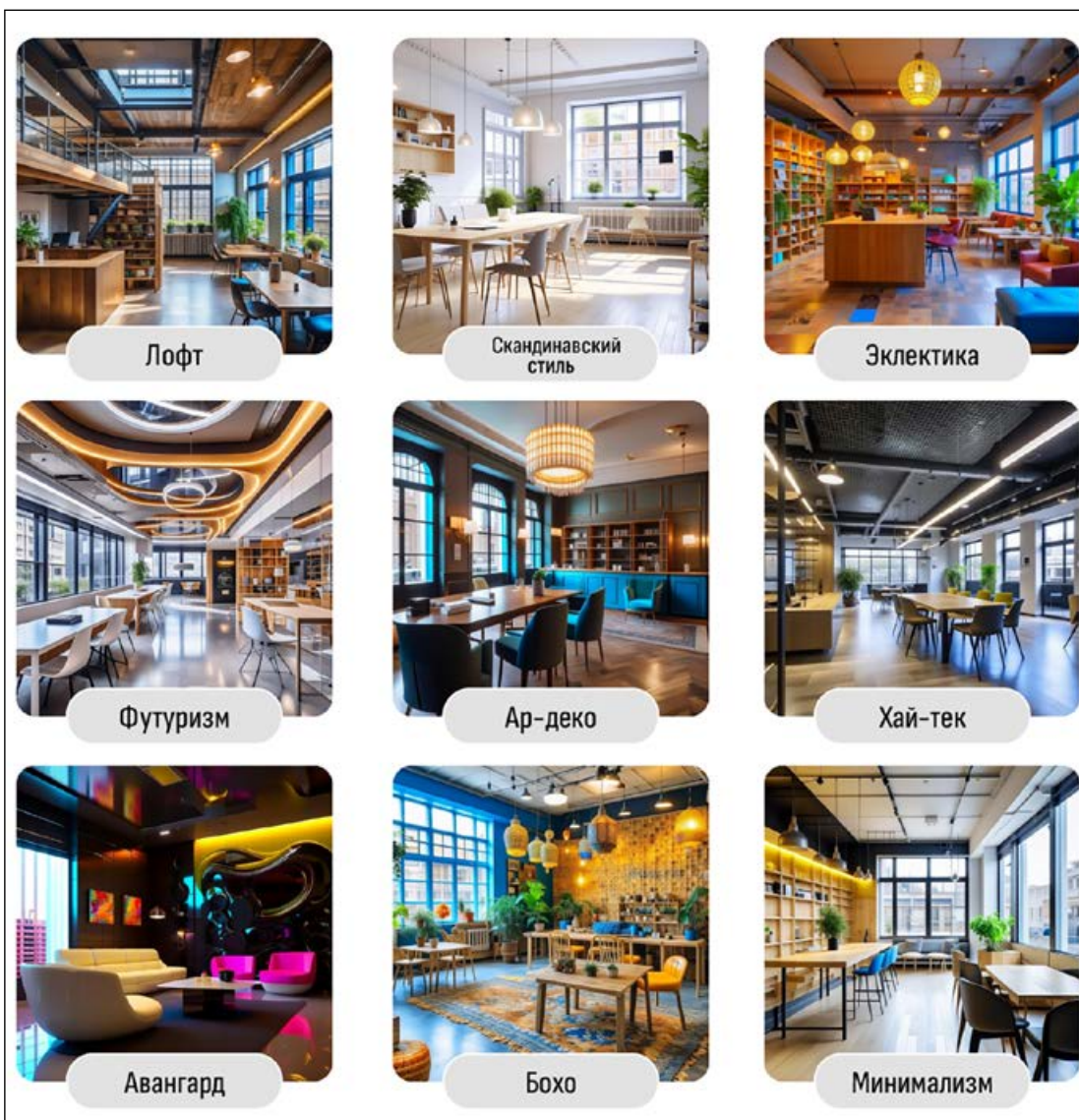


Рис. 15. Библиотечная коворкинг-зона в разных интерьерных стилях

Большая часть респондентов, 28 %, наиболее привлекательным считают помещение, оформленное в стиле лофт, 19 % выбрали скандинавский стиль, 17 % — футуризм, 9 % — минимализм, 9 % — ар-деко, 8 % — авангард, 6 % — хай-тек, 3 % — эклектика, 2 % — бохо (рис. 16).

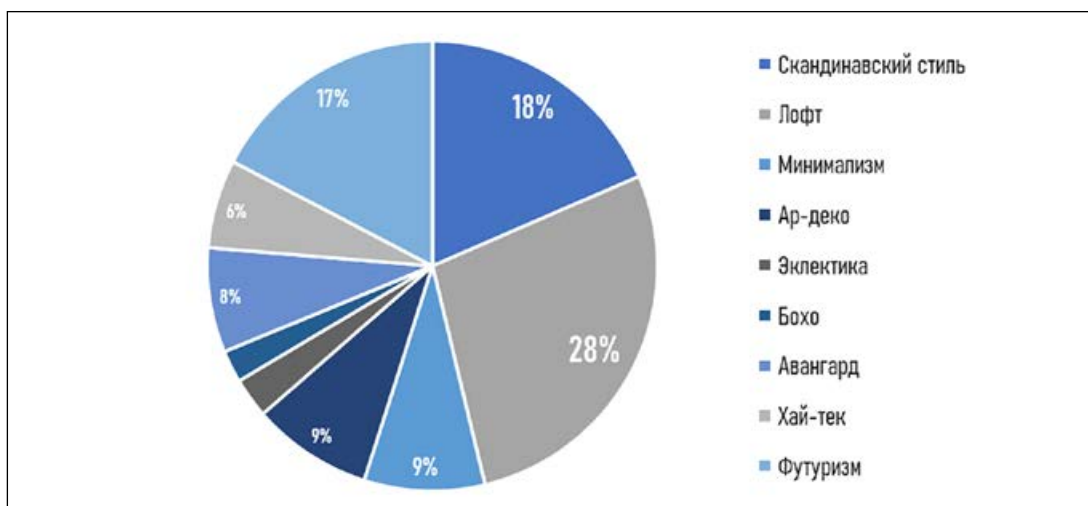


Рис. 16. Результаты ответа на вопрос «Какой стиль оформления помещения для работы и учёбы привлекает вас в большей степени?»

Исходя из полученных результатов, можно сделать вывод, что респонденты отдают большее предпочтение более простым интерьерным решениям, в спокойной цветовой гамме и с использованием натуральных материалов, а также наиболее современным и технологичным вариантам.

На вопрос «Какая должна быть цена за посещение такого рабочего пространства в день, чтобы вы были готовы регулярно проводить в нём своё время» респонденты ответили следующее: 38 % респондентов отметили, что готовы посещать такое пространство в библиотеке бесплатно, 23 % — готовы заплатить за посещение до 400 рублей в день, 27 % — до 200 рублей в день, 11 % — до 600 рублей в день, 1 % — более 600 рублей в день. Один респондент также отметил, что для него была бы более комфортной не фиксированная цена за посещение пространства, а цена за посещение конкретного мероприятия (рис. 17).

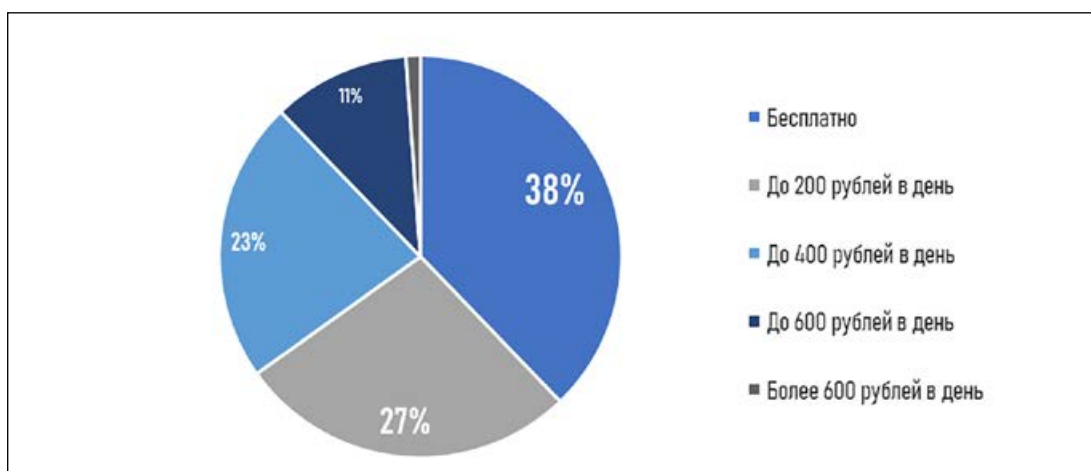


Рис. 17. Предполагаемая цена за день посещения рабочего пространства

На вопрос: «Сколько вы готовы потратить, чтобы ежедневно посещать такое пространство в течение месяца (в формате абонемента), респонденты ответили следующее: 26 % респондентов готовы заплатить за посещение такого пространства до 1000 рублей в месяц, 23 % — бесплатно, 19 % — до 2000 рублей в месяц, 13 % — до 3000 рублей в месяц, 9 % — до 5000 рублей в месяц, 6 % — до 4000 ру-

блей в месяц, 2 % — более 5000 рублей в месяц. Один респондент также отметил, что удобнее было бы платить за посещение отдельных мероприятий (рис. 18).

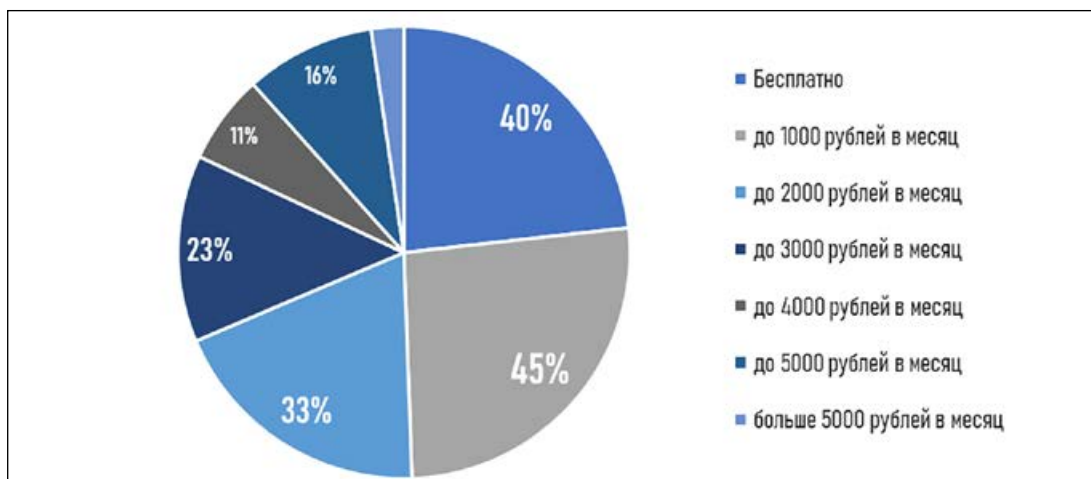


Рис. 18. Предполагаемая цена абонемента

Следующий вопрос затрагивает транспортную доступность библиотечной коворкинг-зоны и звучит следующим образом: «Где должно находиться такое рабочее пространство, чтобы вы были готовы регулярно проводить в нём своё время?» Респонденты ответили следующее: 28 % респондентов отмечают, что хотели бы, чтобы такое пространство находилось в их микрорайоне, 24 % — в шаговой доступности от дома, 16 % — в центре города, 14 % — в шаговой доступности от остановок любого общественного транспорта, 12 % — в шаговой доступности от трамвайных остановок, в то время как 6 % респондентов отметили, что транспортная доступность коворкинг-зоны для них не имеет значения (рис. 19).



Рис. 19. Результаты ответа на вопрос «Где должно находиться такое рабочее пространство, чтобы вы были готовы регулярно проводить в нём своё время?»

Мы также предложили респондентам развернуто (в свободной форме) написать свои предложения по поводу организации гибкого рабочего пространства для молодёжи в г. Краснодаре. Респонденты отметили, что в пространстве необходимы уютная обстановка и новая мебель, хороший интернет, парковка. Такие пространства должны быть небольшие, но в каждом районе города, чтобы не тра-

тить много времени на дорогу. За посещение такого пространства респонденты готовы платить даже высокую стоимость, главное, чтобы в нём было комфортно находиться, под руками было всё необходимое для учёбы или работы, а также, чтобы пространство было необычным, со своей «изюминкой».

Некоторые респонденты вносили пожелания по поводу преобразования пространства: наличие как общественных, так и уединённых зон, небольшие будки для видеозвонков, терраса с зеленью и зоной барбекю, включённые в стоимость посещения чай и кофе, возможность перекусить на кухне или в буфете, современный дизайн интерьера.

Респонденты также отметили, что у студентов зачастую ограниченный бюджет и им было бы затруднительно посещать подобное пространство, внесли предложения о том, чтобы сделать посещение пространства бесплатным, а дополнительные услуги или посещение масштабных мероприятий с профессиональными спикерами за отдельную стоимость. Предлагалось также установить систему пожертвований для дальнейшего развития нового библиотечного пространства.

Таким образом, проведённое нами исследование позволило подтвердить основную гипотезу, которая заключается в том, что молодёжь г. Краснодара нуждается в доступном гибком рабочем пространстве для профессионального роста, творческой самореализации и социальной адаптации на базе муниципальной общедоступной библиотеки, а также имеет потребность использовать библиотечные информационные ресурсы для решения учебных или трудовых задач.

Кроме того, основным выводом исследования можем считать желание пользователей иметь возможность посещать пространство для коворкинга в библиотеке бесплатно. Молодые люди, которые имеют ограниченные финансовые возможности, смогут посещать данную площадку с целью получить новые профессиональные навыки, поработать в профессиональных графических редакторах, а также завести новые полезные знакомства. Бесплатное пространство для работы, несомненно, также будет преимуществом для людей, которые готовы платить деньги за подобные услуги.

Тем самым библиотеки, которые имеют пространство для коворкинга, безусловно укрепят свой имидж востребованного учреждения культуры в глазах молодой аудитории, которая с удовольствием, ощущая потребность в таком пространстве, будет посещать библиотеку. Таким образом, создание на базе библиотеки коворкинг-зоны можно считать социальным проектом по привлечению молодёжи в библиотеку и популяризации чтения.

2.3. Проект по организации в библиотеке г. Краснодара коворкинг-зоны для профессионального роста, творческой самореализации и социальной адаптации

Коворкинг-зона в библиотеке является отличным примером сочетания современных информационных технологий и традиционного библиотечного обслуживания. При слиянии двух этих основных компонентов можно создать как современное, multifunctional, технологичное пространство, так и комфортную и уютную площадку для индивидуальной и групповой работы, в которой все необходимые ресурсы всегда находятся под рукой.

Для того чтобы создать коворкинг-зону в библиотеке, необходимо:

- 1) Определиться с местом организации коворкинг-зоны. Это может быть отдельное помещение или комната внутри библиотеки. При создании интерьера библиотечного коворкинга лучше привлечь профессионального дизайнера, чтобы грамотно зонировать помещение, а также создать максимально привлекательную обстановку, в которой будет комфортно находиться молодёжи.
- 2) Обеспечить пространство необходимым оборудованием. Исходя из результатов социологического исследования, можно выделить несколько обязательных материальных объектов: современные компьютеры с высокоскоростным подключением к интернету, бесплатный безлимитный Wi-Fi, профессиональные графические редакторы, программы для фото- и видеомонтажа, обработки звука и др.
- 3) Разработать правила использования. Прежде чем открывать библиотечную коворкинг-зону для посетителей, необходимо определиться с правилами поведения в подобном пространстве, закрепить их на стенде в библиотеке, а также опубликовать на сайте или социальных сетях.
- 4) Продвижение. Чтобы в коворкинг-зоне было много посетителей, необходимо продвигать новые библиотечные услуги в социальных сетях, через сайт библиотеки, также можно использовать классические способы: напечатанные рекламные баннеры, листовки, брошюры и др.
- 5) Необходимо заранее подготовить план культурно-досуговых и образовательных мероприятий, которые будут проводиться в новом пространстве. Это могут быть лекции с приглашёнными спикерами на тему психологии, социализации, экологии и др., а также разные тематические мастер-классы, например, по созданию собственного сайта, продвижению в социальных сетях, или рисованию логотипов.

Таким образом, создание такого пространства является отличным способом привлечения молодёжи к деятельности библиотеки, коворкинг-зона в библиотеке поможет укрепить в общественном пространстве имидж библиотеки как современного и востребованного учреждения культуры.

В рамках научной работы мы разработали концепцию идеального пространства для коворкинга в библиотеке, исходя из потребностей молодёжи, выявленных в результате социологического исследования.

Посетители библиотечного арт-пространства «Место» смогут воспользоваться современными компьютерами со всем необходимым профессиональным софтом, посетить познавательные лекции от специалистов своего дела — краснодарских художников, дизайнеров, программистов, психологов и др., принять участие в полезных мастер-классах по созданию собственной цифровой иллюстрации, предметов интерьера своими руками, фотоколлажей и многое другое.

Название проекта: Арт-пространство «Место».

Ключевые слова: библиотека, молодёжь, арт-пространство, коворкинг, чтение, информационные ресурсы, культурно-досуговая деятельность.

Разработка социокультурного проекта, направленного на профессиональный рост, творческую самореализацию и социальную адаптацию молодёжи за счёт организации пространства для коворкинга на базе муниципальной общедоступной библиотеки предложена впервые.

Следует отметить, что на сегодняшний день в библиотеках г. Краснодара нет организованной коворкинг-зоны, несмотря на имеющуюся потребность в таком пространстве в молодёжной среде.

Цель проекта: создание на базе муниципальной общедоступной библиотеки пространства для коворкинга, направленного на профессиональный рост, творческую самореализацию и социальную адаптацию молодёжи.

Задачи проекта:

- изучение предпосылок и необходимости разработки социокультурного проекта для молодёжи г. Краснодара за счёт проведения социологического исследования;
- поиск информации об опыте библиотек России, уже организовавших подобную площадку;
- разработка модели социокультурного проекта, направленного на профессиональный рост, творческую самореализацию и социальную адаптацию молодёжи г. Краснодара;
- преобразование пространства библиотеки;
- привлечение молодёжи в библиотеку за счёт организации коворкинг-зоны, а также укрепление имиджа библиотеки как современного и востребованного учреждения культуры.

Ожидаемые результаты:

- выявление у молодёжи г. Краснодара потребности в гибком рабочем пространстве для профессионального роста, творческой самореализации и социальной адаптации;
- разработка модели библиотечного проекта, направленного на профессиональный рост, творческую самореализацию и социальную адаптацию молодёжи за счёт организации в библиотеке пространства для коворкинга;
- создание на базе библиотеки Арт-пространства «Место»;
- привлечение молодёжи в библиотеку за счёт организации коворкинг-зоны, а также укрепление имиджа библиотеки как современного и востребованного учреждения культуры.

Предлагаемые методы и подходы: анализ, статистические методы, наблюдение, опрос.

В г. Краснодаре частные коворкинги, особенно с удобным расположением в центре города, пользуются большой популярностью, несмотря на недемократичную цену на предоставляемые услуги аренды рабочего места. Библиотека может предоставлять подобного рода услуги совершенно бесплатно, привлекая всё больше новых пользователей стильным дизайном, грамотным зонированием и цветовыми решениями.

Прежде чем начать разрабатывать примерный план дизайна интерьера Арт-пространства «Место», мы создали базовую айдентику — нейминг и логотип (рис. 20).

Опираясь на принципы многофункциональности разрабатываемой нами коворкинг-зоны, мы использовали зонирование помещения на две основные части: зона для работы и зона для отдыха. Разрабатывая модель арт-пространства, мы использовали подвижную мебель и предметы интерьера, например, столы для удобства библиотечных пользователей и для проведения культурно-досуговых мероприятий могут стоять у интерактивной доски или же, для



Рис. 20. Фирменный стиль Арт-пространства «Место»

того чтобы освободить площадь для мольбертов, подвижных игр или танцевальных мероприятий, помещаются в специально отведённую нишу в стене, как показано на изображении. Следует отметить, что при перемещении мебель выглядит уместно, при организации библиотечного пространства необходимо заранее продумать все возможные варианты его трансформации в разных случаях (рис. 21, 22).

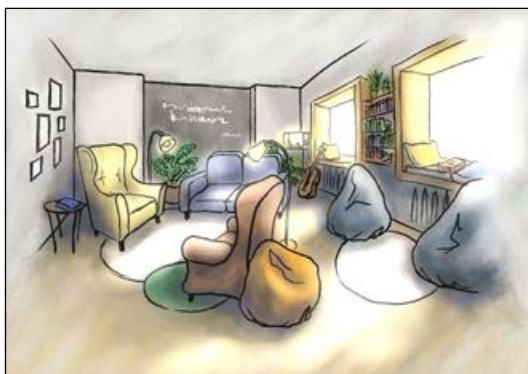


Рис. 21. Дизайн интерьера Арт-пространства «Место». Зона релаксации и интеллектуального досуга



Рис. 22. Дизайн интерьера Арт-пространства «Место». Зона для работы, учёбы и творчества

Остальная мебель также подвижна, можно использовать различные варианты расположения диванов, кресел и элементов декора в зависимости от потребностей пользователей. Зонирование разрабатываемого нами библиотечного помещения позволяет находиться разным группам пользователей в своей зоне комфорта, большое количество разнообразных посадочных мест: на диванах, на креслах, на мягких пуфах, креслах-мешках, подоконниках, предоставляет возможность библиотечному пользователю самостоятельно выбрать место, где ему приятнее и уютнее всего провести время с книгой, послушать лекцию или посмотреть фильм. Также есть возможность использовать приглушённые источники света для мероприятий с психологом в вечернее время, что позволяет создать в стенах библиотеки уютную, домашнюю, камерную обстановку, которая порой необходима во время проведения подобного рода мероприятий.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги, хотелось бы отметить, что для современной библиотеки очень важно изначально сформировать интерес потенциального пользователя привлекательным внешним видом интерьера помещения или фасада здания, поскольку грамотная реорганизация библиотечного пространства формирует благоприятный имидж библиотеки и её сотрудников в глазах общественности.

Исходя из проведенного исследования, также можно сделать ряд выводов, касающихся организации на базе библиотеки коворкинг-зоны с целью образования, просвещения и социализации молодёжи.

- 1) Библиотечным специалистам, для того чтобы продвигать библиотечные услуги в молодёжной среде, необходимо обладать конкурентоспособными компетенциями: уметь заниматься проектным менеджментом, вести социальные сети, обладать креативным мышлением, для организации нестандартных культурно-досуговых и образовательных мероприятий, а также многое другое. Все эти навыки можно получить, проходя различные курсы повышения квалификации, профессиональную переподготовку, а также имея профильное образование в библиотечно-информационной отрасли. Например, в рамках реализации федерального проекта «Творческие люди», на базе Краснодарского государственного института культуры в Центре непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров в сфере культуры реализуются программы повышения квалификации для специалистов библиотечно-информационной сферы, охватывающие современные направления работы библиотек, среди них: «Бренд-менеджмент и медиамаркетинг современной библиотеки», «Организация библиотечного пространства и комфортной среды с учётом потребностей пользователей», «Актуальные компетенции специалистов современных муниципальных общедоступных библиотек» и др.
- 2) Необходимо привлекать в библиотечную отрасль молодых и амбициозных специалистов, а также доверять им курирование подобных мультифункциональных библиотечных арт-пространств, так как молодые специалисты лучше понимают потребности молодого поколения.
- 3) Реализация проекта по созданию коворкинг-зоны в муниципальной общедоступной библиотеке предполагает большие финансовые затраты. Рекомендуем обратиться на фандрайзинговые платформы или за грантовой поддержкой.

На сегодняшний день в Российской Федерации существует множество грантодающих фондов, поддерживающих социально значимые проекты некоммерческих организаций, ведущих свою деятельность на территории Краснодарского края, в том числе библиотечных учреждений. Кроме того, многие библиотеки принимают активное участие в проводимых фондами грантовыми конкурсами, а также неоднократно в них побеждают.

Целесообразно также привлекать к финансированию подобных проектов градообразующие предприятия, для которых библиотечное пространство станет площадкой для формирования кадрового потенциала своего учреждения. В библиотечном пространстве для коворкинга они также смогут познакомиться с молодыми и деятельными специалистами, будущими студентами или выпускни-

ками колледжей и вузов по профильным специальностям, а также ознакомиться с их профессиональными компетенциями.

- 4) Неоспоримое преимущество коворкинг-зоны в библиотеке, которое отличает её от других подобных пространств — это возможность пользоваться богатым фондом опубликованных и неопубликованных информационных ресурсов, профессиональной периодикой, уникальными документами, не имеющими аналогов в цифровой среде, а также эксклюзивным региональным фондом. Необходимо уделять большое внимание комплектованию библиотечного фонда популярными изданиями, а также поддерживать их сохранность.
- 5) Кроме того, можно организовать на базе библиотечного пространства для коворкинга литературно-художественное объединение или клуб, что позволит привлечь больший круг молодого поколения к чтению.

Таким образом, мы полагаем, что библиотечное Арт-пространство «Место» станет точкой концентрации креативной молодёжи г. Краснодара, местом, где можно узнать что-то новое о своей профессии, узнать, чем занимаются другие профессионалы своего дела, обрести новое хобби, завести полезные знакомства и др. «Место» — площадка, в котором у всех равные возможности для достижения успеха, это место силы для современной молодёжи, которой нужно находиться в постоянном движении, чтобы не потерять себя в быстро изменяющемся мире. Кроме того, «Место» позволит сформировать профессиональное и креативное самосознание молодёжи, в результате чего, можно надеяться, что спустя время в г. Краснодаре появится множество амбициозных всесторонне развитых специалистов современных профессий, которые посвятят себя развитию города и сохранению самобытной культуры родного края.

ЛИТЕРАТУРА

1. «Гений места» — новый проект для развития креативных индустрий. — Текст : непосредственный // Библиотеки нового поколения. — 2021. — № 2 (5). — С. 2–7.
2. Skillbox. Высшее образование со Skillbox [сайт]. — URL: https://highereducation.skillbox.ru/main?utm_source=skillbox&utm_medium=banners&utm_campaign=2005_highereducation_skillbox_banners_banners_main-page_all_high-education_skillbox (дата обращения: 10.08.2023). — Текст: электронный.
3. Анализ гибких рабочих пространств Москвы. Спрос и предложение / ГБУ «Агентство инноваций города Москвы». — 2019. — URL: <https://innoagency.ru/analiz-coworkings/files/coworkings.pdf> (дата обращения: 10.08.2023). — Текст: электронный.
4. Балашова Е. В. Библиотечно-информационное пространство для детей и подростков в контексте виртуализации / Е. В. Балашова. — Текст : непосредственный // Мир науки, культуры, образования. — 2016. — № 3 (58). — С. 171–173.
5. Балашова Е. В. Библиотечный дизайн : учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 052700 «Библиотечно-информационная деятельность» / Е. В. Балашова, М. Н. Тищенко, А. Н. Ванеев. — Москва, 2006. — Сер. *Disciplinae* : D. — Текст : непосредственный.
6. Балашова Е. В. Доступность пространства библиотеки: профессионально-библиотечные решения / Е. В. Балашова. — Текст : непосредственный // Наука, технологии и информация в библиотеках (Libway-2019) : сборник тезисов докладов Международной научно-практической конференции / Под общей редакцией Е. Б. Артемьевой. — 2019. — С. 36–38.

7. *Балашова Е. В.* Организация пространства библиотеки: доступная среда / Е. В. Балашова. — Текст : непосредственный // Инклюзивное образование в сфере культуры : материалы Всероссийской научно-практической конференции. — 2019. — С. 12–18.
8. *Балашова Е. В.* Организация пространственной среды библиотеки: дизайнерские решения : учебное пособие по направлению подготовки 51.03.06. «Библиотечно-информационная деятельность», квалификация — бакалавр / Е. В. Балашова, Р. П. Потапова. — Барнаул, 2019. — Текст : непосредственный.
9. *Балашова Е. В.* Организация пространственной среды: фитодизайн в библиотеке / Е. В. Балашова. — Текст : непосредственный // Ученые записки (Алтайская государственная академия культуры и искусств). — 2018. — № 2 (16). — С. 92–97.
10. *Балашова Е. В.* Особенности формирования библиотечного пространства: дизайн интерьера / Е. В. Балашова. — Текст : непосредственный // Ученые записки (Алтайская государственная академия культуры и искусств). — 2017. — № 2 (12). — С. 105–110.
11. *Балашова Е. В.* Цветовые решения библиотечного пространства / Е. В. Балашова. — Текст : непосредственный // Культура в евразийском пространстве: традиции и новации : материалы V международной научно-практической конференции (Барнаул, Россия, февраль-май 2019 г.). Алтайский государственный институт культуры. — 2019. — С. 117–128.
12. *Баранова С.* Модельная библиотека Муравленко — пространство для людей и идей! / С. Баранова. — Текст : непосредственный // INFOLIB : информационно-библиотечный вестник. — 2019. — № 4. — С. 19–21.
13. *Бахтина Е. В.* Преподавание учебной дисциплины «Архитектура и дизайн библиотек» на библиотечно-информационном факультете Санкт-Петербургского государственного института культуры / Е. В. Бахтина, Ю. Ф. Андреева. — Текст : непосредственный // Румянцевские чтения — 2021 : Материалы Международной научно-практической конференции : в 2-х частях / Сост. Е. А. Иванова, ред. колл.: В. В. Дуда (председатель), Ю. С. Белянкин, Е. Н. Гусева [и др.]. — Москва, 2021. — С. 77–80.
14. *Безуглая В. С.* Виртуальное библиотечное обслуживание читателей в современную цифровую эпоху / В. С. Безуглая, О. М. Уржумова, Е. И. Шокола. — Текст : непосредственный // Сборник материалов Международного саммита по культуре и образованию, посвященного 50-летию Казанского государственного института культуры : Материалы научно-практических конференций / Под научной редакцией Р. Ш. Ахмадиевой, З. М. Явгильдиной. — Казань, 2019. — С. 274–276.
15. Библиотека как арт-пространство: за и против. — Текст : электронный. — URL :<http://libinform.ru/read/articles/Biblioteka-kak-art-prostranstvo-za-i-protiv/> (дата обращения: 10.08.2023).
16. Библиотеки Московского района. Библиотека роста и карьеры [сайт]. — URL: <https://www.cbs-msk.ru/biblioteka-biro> (дата обращения: 10.08.2023). — Текст : электронный.
17. Библиотеки нового поколения. Гений места [сайт]. — URL: <https://новаябиблиотека.рф/documents/genij-mesta/> (дата обращения: 10.08.2023). — Текст : электронный.
18. *Биушкина И. Л.* Коворкинг или свободное пространство в библиотеке / И. Л. Биушкина. — Текст : непосредственный // Современная библиотека. — 2022. — № 9. — С. 70–73.
19. *Бондарева Г. А.* «Артпространство на эспланадной» — территория выставочной деятельности / Г. А. Бондарева. — Текст : непосредственный // Библиотечное дело. — 2018. — № 13 (319). — С. 39–41.
20. *Борисова В. Р.* «Третье место» в структуре досуга молодежи / В. Р. Борисова. — Текст : непосредственный // Студент — Исследователь — Учитель : Материалы XXI межвузовской студенческой научной конференции. — 2020. — С. 281–291.
21. *Бородина С. Д.* Дизайн общедоступных библиотек как отражение их социальных функций / С. Д. Бородина, Р. Ф. Салахов. — Текст : непосредственный // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. — 2018. — № 4. — С. 91–97.
22. *Бочкарёва Н. И.* «Наша библиотека — это космос». В основе — мультимедийные технологии / Н. И. Бочкарёва. — Текст : непосредственный // Библиотечное дело. — 2022. — № 6 (408). — С. 36–38.

23. Возрастно-половой состав населения Краснодарского края на 1 января 2021 года / Управление Федеральной службы государственной статистики по Краснодарскому краю и Республике Адыгея. — 2023. — URL: <https://23.rosstat.gov.ru/storage/mediabank/PVS-2021.htm> (дата обращения: 10.08.2023). — Текст: электронный.
24. Глушаченко С. Б. Библиотека как современный формат арт-пространства (на примере Централизованной библиотечной системы Красносельского района г. Санкт-Петербурга) / С. Б. Глушаченко, Ю. М. Семенова. — Текст : непосредственный // Социально-экономическое развитие и качество правовой среды : Сборник докладов VIII Московского юридического форума. (XIX Международная научно-практическая конференция) : в 5 ч. — Москва, 2021. — С. 312–315.
25. Гордиевич Н. В. Особенности, современные требования к дизайну интерьера и экстерьера библиотеки, обслуживающей пользователей с нарушением зрительной функции / Н. В. Гордиевич. — Текст : непосредственный // Библиотека. Культура. Общество : материалы II международной научно-практической конференции. — Орёл, 2022. — С. 99–104.
26. Горюнова Д. С. Психологические особенности библиотечного обслуживания детей и подростков / Д. С. Горюнова, С. Е. Горюнова // Научная палитра. — 2021. — №1 (31). — URL: <http://culture.esrae.ru/58-1014> (дата обращения: 10.08.2023). — Текст: электронный.
27. Горюнова Д. С. Современные концепции в развитии библиотек на примере Российской государственной библиотеки для молодежи / Д. С. Горюнова, К. В. Мединцева // Научная палитра. — 2020. — № 3 (29). — URL: <http://culture.esrae.ru/56-953> (дата обращения: 10.08.2023). — Текст: электронный.
28. Горюнова Д. С. Модернизация имиджа библиотеки и библиотекаря как способ привлечения молодых кадров в библиотечную профессию / Д. С. Горюнова, А. К. Бижева // Научная палитра. — 2021. — № 4(34). — <http://culture.esrae.ru/61-1215> (дата обращения: 10.08.2023). — Текст: электронный.
29. Горюнова Д. С. Особенности развития социальных сетей современной библиотеки / Д. С. Горюнова, С. Е. Горюнова // Научная палитра. — 2021. — № 4 (34). — URL: <http://culture.esrae.ru/61-1151> (дата обращения: 10.08.2023). — Текст: электронный.
30. Горюнова Д. С. Арт-терапевтические площадки как средство привлечения молодежи в библиотеку / Д. С. Горюнова, О. М. Уржумова // Культура и время перемен. — 2022. — № 3 (38). — URL: <http://timekguki.esrae.ru/55-762> (дата обращения: 07.12.2022). — Текст: электронный.
31. Гребень М. А. Роль дизайнера в создании современного библиотечного пространства / М. А. Гребень. — Текст : непосредственный // Дизайн-образование — XXI век : Сборник материалов Международной научно-практической конференции. — Белгород, 2022. — С. 10–13.
32. Дизайн внутреннего пространства библиотек : дайджест / Белгор. гос. универс. науч. б-ка, Отдел произв. лит., Информ.-эколог. центр ; сост. А. Б. Исаева ; гл. ред. Н. П. Рожкова ; отв. за вып. С. А. Бражникова. — Белгород, 2020. — Текст : непосредственный.
33. Долматова Н. В. Коворкинг в школьной библиотеке / Н. В. Долматова. — Текст: непосредственный // Школьная библиотека. — 2020. — № 2. — С. 46–50.
34. Ефимова М. Люди привыкают к тому, что в библиотеке есть психолог [сайт] // Российская государственная библиотека для молодежи. — Текст : электронный. — URL: https://rgub.ru/schedule/news/item.php?new_id=9978 (дата обращения: 10.08.2023).
35. Заборовская С. В. Использование библиотерапии в системе повышения квалификации библиотечных работников / С. В. Заборовская. — Текст : электронный. — URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=26333177> (дата обращения: 10.08.2023) // Арт-терапия как фактор формирования социального здоровья : Сборник научных статей участников электронной научной конференции с международным участием. — 2016. — С. 190–195.
36. Иванова Г. А. Библиотечная педагогика : учебное пособие / Г. А. Иванова. — Москва : Русская школьная библиотечная ассоциация, 2017. — 249 с. — URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=493501> (дата обращения: 10.08.2023). — Текст : электронный.
37. Иванова Ю. В. Дизайн интерьеров библиотек / Ю. В. Иванова. — Текст: непосредственный // Дизайн, мода, культурные индустрии : Материалы VI Международной научно-практической конференции / Отв. редактор М. И. Гомбоева. — Чита, 2019. — С. 79–88.

38. *Казарина М. Е.* Информационная культура будущих дизайнеров интерьера: поиск научной информации и чтение научной литературы / М. Е. Казарина, Н. А. Маякова. — Текст : непосредственный // Дизайн и художественное творчество: теория, методика и практика : материалы Третьей международной научно-практической конференции. — Санкт-Петербург, 2020. — С. 28–36.
39. *Коженкин И. А.* Трансформация требований к разработке и внедрению специальной библиотечной мебели и оборудования в новых социокультурных условиях : диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / И. А. Коженкин / Челябинский государственный институт культуры. — Челябинск, 2015. — Текст : непосредственный.
40. *Койава Е. С.* Что такое коворкинг: его достоинства и недостатки / Е. С. Койава, Е. А. Юртаева. — Текст : непосредственный // Успехи в химии и химической технологии. — 2012. — Т. 26. — № 8 (137). — С. 107–110.
41. *Колесникова М. Н.* Библиотека в непригодном помещении: вариант архитектурной трансформации пространства / М. Н. Колесникова, В. П. Тимонин. — Текст : непосредственный // Библиотековедение. — 2020. — Т. 69. — № 4. — С. 343–354.
42. *Колесникова М. Н.* Архитектура и дизайн библиотек : учебное пособие : направление 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность» ; квалификация «бакалавр» / М. Н. Колесникова, Е. В. Бахтина. — Санкт-Петербург, 2016. — Текст : непосредственный.
43. *Колесникова М. Н.* Организация пространства библиотеки вуза в нестандартных условиях / М. Н. Колесникова, Е. А. Федотова. — Текст : непосредственный // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. — 2021. — № 3 (48). — С. 160–164.
44. *Колоскова Н. Е.* Исцеление искусством. «Сердце — на кончиках пальцев» / Н. Е. Колоскова. — Текст : электронный. — URL :<https://elibrary.ru/item.asp?id=13094438> (дата обращения: 10.08.2023) // Библиотечное дело. — 2010. — № 4 (118). — С. 8–11.
45. *Колпаченко А. Н.* Библиотека — лекарство для души и тела / А. Н. Колпаченко. — Текст : электронный. — URL :<https://elibrary.ru/item.asp?id=39197130> (дата обращения: 10.08.2023) // Культурные тренды современной России: от национальных истоков к культурным инновациям : Сборник материалов VII Всероссийской научно-практической конференции студентов, магистрантов, аспирантов и молодых учёных. — 2019. — С. 362–365.
46. Конструктор проектирования библиотечных пространств / Министерство культуры Российской Федерации. — Москва : Министерство культуры РФ, 2020. — 177 с. — Текст : электронный. — URL :https://nlr.ru/nlr_pro/dep/artupload/pro/article/RA4368/NA40499.pdf (дата обращения: 10.08.2023).
47. *Кряжева М. Ф., Шакирова Э. С.* Библиотека как «третье место»: реализация концепции / М. Ф. Кряжева, Э. С. Шакирова // Библиосфера. — 2019. — № 3. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/biblioteka-kak-tretie-mesto-realizatsiya-kontseptsii> (дата обращения: 15.08.2023). — Текст : электронный.
48. *Кудинова А. В.* Креативность и организационная культура в арт-бизнесе / А. В. Кудинова, Р. С. Лаво, С. А. Морозов. — Текст : непосредственный // Вестник Академии знаний. — 2021. — № 45 (4). — С. 142–146.
49. *Кузнецов С. А.* Арт-пространство «Кислород»: дышаем глубоко, дышим свободно / С. А. Кузнецов. — Текст : электронный. — URL :<https://dlib.eastview.com/browse/doc/61956325> (дата обращения: 10.08.2023) // Современная библиотека. — 2020. — № 8 (108). — С. 40–44.
50. *Лаврова К. Б.* Предметно-пространственная среда как элемент создания имиджа современной библиотеки / К. Б. Лаврова. — Текст : непосредственный // Имидж, бренд и репутация как конкурентные преимущества библиотеки : Сборник материалов всероссийской научно-практической конференции / Составитель И. Ю. Матвеева. — Челябинск, 2021. — С. 104–111.
51. *Мартынова Е. В.* Развитие творческих способностей детей в библиотеке / Е. В. Мартынова, В. В. Сорокина, А. А. Щербин. — Текст : электронный. — URL:<https://elibrary.ru/item.asp?id=42509228> (дата обращения: 10.08.2023) // Современное педагогическое образование. — 2020. — № 2. — С. 143–146.

52. Мельник Г. Любимова рассказала, как изменятся российские библиотеки / Г. Мельник // Парламентская газета. — 2021. — URL: <https://www.pnp.ru/social/lyubimova-rasskazala-kak-izmenyatsya-rossiyskie-biblioteki.html> (дата обращения: 10.08.2023). — Текст : электронный.
53. Мельник Е. Чему не учат в школе: как выглядит рынок онлайн-образования в 2023 году / Е. Мельник. — Текст : электронный // Forbes Life. — 2023. — URL: <https://www.forbes.ru/forbeslife/486021-cemu-ne-ucat-v-skole-kak-vygladit-rynok-onlajn-obrazovania-v-2023-godu> (дата обращения: 15.08.2023).
54. Министерство культуры Российской Федерации. Национальный проект «Культура» [сайт]. — URL: <https://culture.gov.ru/about/national-project/about-project/> (дата обращения: 10.08.2023). — Текст : электронный.
55. Министерство культуры Российской Федерации. Федеральный проект «Культурная среда» [сайт]. — URL: <https://culture.gov.ru/about/national-project/cultural-environment/> (дата обращения: 10.08.2023). — Текст : электронный.
56. Министерство культуры Российской Федерации. Федеральный проект «Творческие люди» [сайт]. — URL: <https://culture.gov.ru/about/national-project/creative-people/> (дата обращения: 10.08.2023). — Текст : электронный.
57. Министерство культуры Российской Федерации. Федеральный проект «Цифровая культура» [сайт]. — URL: <https://culture.gov.ru/about/national-project/digital-culture/> (дата обращения: 10.08.2023). — Текст : электронный.
58. Михайлова А. Библиотеки оборудуют рабочие кабинеты: каким образом коворкинг привлекает новых посетителей / А. Михайлова. — Текст : электронный // Справочник руководителя учреждения культуры. — 2018 — № 2. — С. 102–105. — URL: <https://dlib.eastview.com/browse/doc/50388912> (дата обращения: 30.08.2023).
59. Михайлова С. Н. Библиотека как площадка для социализации ребенка в эпоху цифровизации / С. Н. Михайлова, А. В. Штратникова, О. М. Уржумова. — Текст : непосредственный // Культура и время перемен. — 2020. — № 4 (31). — С. 7.
60. Модельный стандарт деятельности общедоступной библиотеки : рекомендации органам власти субъектов Российской Федерации и органам муниципальной власти [утверждён В. Р. Мединским, министром культуры Российской Федерации, 31 октября 2014 года]. — Текст : непосредственный.
61. Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики». Кампус Вышки в цифровом пространстве [сайт]. — URL: <https://online.hse.ru/> (дата обращения: 10.08.2023). — Текст : электронный.
62. Ольденбург Р. Третье место: кафе, кофейни, книжные магазины, бары, салоны красоты и другие места «тусовок» как фундамент сообщества / Пер. с англ. — Москва : Новое литературное обозрение, 2014. — 456 с. — Текст : непосредственный.
63. Оценка численности населения на 1 января 2023 года по муниципальным образованиям Краснодарского края / Управление Федеральной службы государственной статистики по Краснодарскому краю и Республике Адыгея. — 2023. — URL: [https://23.rosstat.gov.ru/storage/mediabank/01.01.2023\(1\).htm](https://23.rosstat.gov.ru/storage/mediabank/01.01.2023(1).htm) (дата обращения: 10.08.2023). — Текст : электронный.
64. Прощаемся с массовой удаленкой: в большинстве компаний дистанционных сотрудников осталось менее 10% от штатной численности / Исследовательский центр портала Superjob.ru. — 2023. — URL: <https://www.superjob.ru/research/articles/113943/proschaemsya-s-massovoj-udalenkoj/> (дата обращения: 10.08.2023). — Текст : электронный.
65. Российская государственная библиотека для молодежи [сайт]. — Текст : электронный. — URL: <https://rgub.ru/> (дата обращения: 10.08.2023).
66. Рычкова А. Н. Опыт разработки дизайн-концепций интерьеров модельных библиотек / А. Н. Рычкова. — Текст : непосредственный // Наука и образование в области технической эстетики, дизайна и технологии художественной обработки материалов : Материалы XIII международной научно-практической конференции вузов России. — Санкт-Петербург, 2021. — С. 201–207.

67. *Саитова В. И.* Арт-пространство как полифункциональная креативная площадка взаимодействия библиотеки с региональными сообществами / В. И. Саитова, С. А. Павлова. — Текст : непосредственный // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. — 2021. — № 2 (40). — С. 142–148.
68. Современная библиотека: от идеи к реализации : методические рекомендации / Иркутская областная государственная научная библиотека им. И. И. Молчанова-Сибирского ; сост.: Ю. А. Ефремова, А. С. Гусева. — Иркутск : ИОГУНБ, 2020. — 74 с. — Текст : непосредственный.
69. Стратегия развития библиотечного дела в Российской Федерации на период до 2030 года : [утверждена распоряжением Правительства Российской Федерации от 13 марта 2021 г. № 608-р]. — URL:<http://static.government.ru/media/files/NFWPpXpAAAEbPW60HiZiDvdZZ8AcSNuu.pdf> (дата обращения: 10.08.2023). — Текст : электронный.
70. *Суховская Д. Н.* Реализация творческого потенциала населения через креативные пространства города: лофты, зоны коворкинга, арт-территории / Д. Н. Суховская. — Текст : непосредственный // Молодой ученый. — 2013. — № 10 (57). — С. 650–652. — URL: <https://moluch.ru/archive/57/7762/> (дата обращения: 10.08.2023).
71. *Табатадзе Л. М.* Создание словаря терминов креативных индустрий / Л. М. Табатадзе, Е. Ю. Кривобородова, Е. Б. Штукарева. — Текст : электронный // Мир науки. Педагогика и психология. — 2020. — № 6. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sozдание-slovaryay-terminov-kreativnyh-industriy> (дата обращения: 10.08.2023).
72. *Татаринцева Н.* Прищепки и скетчи: библиотека как арт-пространство / Н. Татаринцева. — Текст : электронный. — URL:<https://dlib.eastview.com/browse/doc/58097009> (дата обращения: 17.08.2022) // Современная библиотека. — 2020. — № 2 (102). — С. 47–49.
73. *Уржумова О. М.* Книжные клубы как способ пропаганды книги и чтения / О. М. Уржумова, В. С. Безуглая. — Текст : непосредственный // Семиотика волонтерства как социокультурный феномен : материалы межвузовской научно-практической конференции. Кубанский государственный аграрный университет. — Краснодар, 2019. — С. 112–114.
74. *Уржумова О. М.* Организация арт-пространства в региональной общедоступной библиотеке : практическое пособие / О. М. Уржумова, Ю. А. Власова, Р. С. Сахаренкова, А. В. Штратникова ; М-во культуры Рос. Федерации, Краснодар. гос. ин-т культуры. — Краснодар : КГИК, 2022. — 125 с. — Текст : непосредственный.
75. *Уржумова О. М.* Специалист книжного рынка. Креативность профессии: идеи, методики, действие : учебно-практическое пособие. — Текст : непосредственный / О. М. Уржумова, Р. С. Сахаренкова. Серия: «Библиотекарь и время. XXI век». — Выпуск 154. — Москва : Либерия-Бибинформ, 2014. — 128 с.
76. *Ухова В. А.* Коворкинг для родителей с детьми / В. А. Ухова, О. А. Бударина. — Текст : непосредственный // Молодые в библиотечном деле. — 2015. — № 4. — С. 31–35.
77. *Фролова А. С.* Теория и методология социокультурного проектирования : учебное пособие / А. С. Фролова, Т. А. Курникова, Р. П. Потапова. — Барнаул, 2021. — Текст : непосредственный.
78. *Харитонова С. В.* Балетное искусство через призму библиотечно-информационной деятельности / С. В. Харитонова. — Текст : электронный. — URL : <https://elibrary.ru/item.asp?id=36459673> (дата обращения: 17.08.2022) // Национальное культурное наследие России: региональный аспект : VI Всероссийская научно-практическая конференция в рамках VII Всероссийского конкурса-фестиваля исполнителей и балетмейстеров народного танца имени Геннадия Влащенко. — 2018. — С. 356–360.
79. *Хвостова Т. М.* Креативные механики в медиамаркетинге / Т. М. Хвостова, А. В. Штратникова. — Текст : непосредственный // Инновационные процессы в информационно-коммуникационной сфере : сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции / Ред. А. Н. Дулатова, О. М. Уржумова, Н. Б. Зиновьева. — Краснодар : КГИК, 2020. — С. 112–115.
80. *Хвостова Т. М.* Технология маркетинга взаимоотношений: актуальность для библиотек / Т. М. Хвостова, А. В. Штратникова, О. М. Уржумова. — Текст : непосредственный // Инновации и инвестиции. — 2020. — № 11. — С. 164–166.

81. Централизованная библиотечная система Красногвардейского района Санкт-Петербурга. Библиотека Гоголя [сайт]. — URL: <https://kr-cbs.ru/libraries/gogol> (дата обращения: 10.08.2023). — Текст : электронный.
82. Централизованная библиотечная система Красногвардейского района Санкт-Петербурга. Библиотека и арт-резиденция «ШКАФ» [сайт]. — URL: <https://kr-cbs.ru/libraries/shkaf> (дата обращения: 10.08.2023). — Текст : электронный.
83. Центральная городская публичная библиотека имени В. В. Маяковского [сайт]. — URL: <https://pl.spb.ru/> (дата обращения: 10.08.2023). — Текст : электронный.
84. Штратникова А. В. Курс «Бренд-менеджмент и медиамаркетинг современной библиотеки» в профессиональной подготовке конкурентоспособных специалистов библиотечной отрасли / А. В. Штратникова, О. М. Уржумова. — Текст : непосредственный // Культурные и научно-образовательные стратегии по реализации национальных проектов — 2030 : сборник материалов III Международной научно-практической конференции. — Краснодар : Краснодарский государственный институт культуры, 2021. — С. 243–246.
85. Штратникова А. В. Социальные медиа как инструмент продвижения имени библиотеки / А. В. Штратникова, О. М. Уржумова. — Текст : непосредственный // Румянцевские чтения — 2019 : Материалы Международной научно-практической конференции : в 3 частях. — Москва, 2019. — С. 297–301.
86. Юрик И. В. «КБ-16»: Коворкинг в научной библиотеке / И. В. Юрик. — Текст : непосредственный // Современная библиотека. — 2018. — № 2. — С. 12–17.
87. Ямщикова И. А. Библиотека: территория креатива и науки / И. А. Ямщикова. — Текст : непосредственный // Модернизация культуры: судьба ценностей в современном мире : Материалы VI Международной научно-практической конференции : 2-х частях / Под редакцией С. В. Соловьевой, В. И. Ионесова, Л. М. Артамоновой. — Самара, 2018. — С. 37–40.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

Рабочий инструментарий исследования.

ОПРОСНЫЙ ЛИСТ

Гибкое рабочее пространство для молодёжи в стенах библиотеки

Здравствуйте! Просим вас ответить на несколько вопросов в рамках социологического исследования «Потребность молодёжи г. Краснодара в гибком рабочем пространстве для профессионального роста, творческого саморазвития и социальной адаптации на базе муниципальной общедоступной библиотеки». Благодарим за содействие!

1. Возраст:
2. Пол:
 - мужчина
 - женщина
3. Ваша занятость:
 - учусь в школе;
 - получаю среднее профессиональное образование (студент СПО);
 - получаю высшее образование (студент бакалавриата, специалитета, магистратуры);
 - работаю;
 - не учусь и не работаю.
4. Если бы у вас была возможность выбирать, какой бы форме занятости вы отдали предпочтение?
 - стационарная занятость (традиционное обучение в учебных заведениях, работа в офисе и на предприятиях);
 - удалённая занятость (онлайн-обучение, удалённая работа, фриланс, самозанятость);
 - смешанная занятость (удалённая занятость с периодическим посещением офиса/учебного заведения);
 - стационарная занятость с гибким графиком (неважно, когда начинаешь работу, главное — отработать определённое количество часов).
5. Отметьте качества удалённой занятости, которые кажутся вам положительными:
 - Экономия средств на дорогу, обеды в кафе и столовых;
 - Появляется больше свободного времени для встреч с родными и друзьями;
 - Возможность самостоятельно распределять рабочее время;
 - Отсутствие униформы и требований к внешнему виду;
 - Никто не отвлекает от работы/учёбы;
 - Меньше взаимодействия с окружающими людьми;
 - Возможность совмещать работу и учёбу;
 - Возможность совмещать несколько работ;

- Возможность путешествовать, работать из любой точки мира;
 - Возможность самостоятельно себе обустроить комфортное рабочее пространство;
 - Другое.
6. Отметьте качества удалённой занятости, которые кажутся вам отрицательными:
- Сложно организовать свой день;
 - Много отвлекающих факторов (бытовые обязанности, сожители, домашние животные и др.);
 - Недостаток общения с одноклассниками/одногоруппниками/коллегами;
 - Необходимость самому организовать своё рабочее место и работать над его техническим оснащением (компьютер, профессиональные программы, интернет);
 - Потеря времени в связи с техническим несовершенством личного оборудования;
 - Недостаток обратной связи о выполненных заданиях;
 - Не вижу недостатков;
 - Другое.
7. Каким техническим оснащением должно обладать рабочее пространство, чтобы в нём можно было комфортно учиться и работать?
- Высокоскоростной интернет;
 - Современные компьютеры;
 - Бесплатный Wi-Fi;
 - Графические планшеты;
 - VR-оборудование;
 - Профессиональный софт: графические редакторы, программы для видеомонтажа, 3D-моделирования и др.
 - Студия звукозаписи;
 - Проектор;
 - Оборудование для фото- и видеосъёмки;
 - Другое.
8. Какие особенности помещения делают его привлекательным для посещения?
- помещение оборудовано кухней, или есть буфет;
 - спортзал;
 - бесплатная парковка;
 - велопарковка;
 - детский уголок;
 - конференц-зал или зона лекториев, где будут проводиться мероприятия с приглашёнными спикерами;
 - зона отдыха с мягкими пуфами;
 - хороший вид из окна;
 - фотозоны;
 - зелёные зоны с комнатными растениями;
 - места для работы со своим ноутбуком;

- книжные шкафы;
 - возможность свободного перемещения по пространству;
 - возможность видоизменять пространство (мобильная мебель);
 - увлажнители воздуха;
 - привлекательный дизайн помещения;
 - приветливые сотрудники;
 - другое.
9. Какой формат мероприятий в таком рабочем пространстве в большей степени привлекал бы внимание?
- Лекции от приглашённых спикеров: специалистов, работающих в актуальных сферах (IT, Дизайн, Маркетинг, Мода, Кино, Разработка видеоигр);
 - Мастер-классы, работа с живыми материалами (рисование красками, оригами, коллажи и др.);
 - Тренинги с профессиональными психологами и коучами, групповая арт-терапия;
 - Книжные клубы;
 - Кинопоказы;
 - Художественные выставки картин известных современных художников;
 - Профорientационные экскурсии на реальные предприятия, чтобы узнать о внутренней кухне современных организаций;
 - Камерные концерты, литературно-музыкальные вечера;
 - Игровые вечера, настольный клуб;
 - Другое.
10. Что поможет вам повысить продуктивность?
- наличие профильной литературы и необходимых документов в минутной доступности;
 - консультация более опытных профессионалов;
 - участие в совместных проектах с другими посетителями гибкого рабочего пространства;
 - работа в абсолютной тишине;
 - работа в уединённой обстановке;
 - помощь с поиском информации для выполнения учебных и рабочих задач;
 - общение с единомышленниками и весёлое времяпровождение;
 - возможность работать на своём компьютере за отдельным рабочим местом;
 - работа под музыку;
 - работа с архивами, неопубликованными документами;
 - работа с уникальными документами, не имеющими аналогов в цифровой среде;
 - другое.
11. Какой стиль оформления помещения для работы и учёбы привлекает вас в большей степени:
- Скандинавский стиль;
 - Лофт;

- Минимализм;
 - Эkleктика;
 - Ар-деко;
 - Хай-тек;
 - Футуризм;
 - Авангард;
 - Бохо.
12. Какая должна быть цена за посещение такого рабочего пространства, чтобы вы были готовы регулярно проводить в нём своё время (цена за день предоставляет возможность пользоваться всеми услугами помещения, посещать все проходящие мероприятия в течение одного рабочего дня):
- Бесплатно;
 - До 200 рублей в день;
 - До 400 рублей в день;
 - До 600 рублей в день;
 - Более 600 рублей в день.
13. Сколько вы готовы потратить в месяц, чтобы ежедневно посещать такое пространство?
- бесплатно;
 - до 1000 рублей в месяц;
 - до 2000 рублей в месяц;
 - до 3000 рублей в месяц;
 - до 4000 рублей в месяц;
 - до 5000 рублей в месяц;
 - больше 5000 рублей в месяц.
14. Где должно находиться такое рабочее пространство, чтобы вы были готовы регулярно проводить в нём своё время:
- в шаговой доступности от дома;
 - в моём микрорайоне;
 - в центре города;
 - в шаговой доступности от трамвайных остановок;
 - в шаговой доступности от остановок любого общественного транспорта;
 - не имеет значения.
15. В этой форме можете кратко написать свои пожелания и предложения по поводу организации гибкого рабочего пространства для молодёжи в г. Краснодаре (что хочется добавить, что лишнее, на что стоит обратить внимание). По желанию.

ГЛОССАРИЙ

1. **Арт-площадка** (*Арт-пространство, Креативное пространство*) — доступная городская среда, в которой в рамках коммуникации человек выступает не как служащий или посетитель, а как творец. Цель креативных арт-пространств — самореализация, саморазвитие личности в интересном для неё направлении. Д. Н. Суховская приводит высказывание Тоби Хаяма, основателя Creative Space Management: «В креативном пространстве должны быть все необходимые для комфортной работы условия, такие как кафе и удобные стулья, это понятно, но самое важное — культура, вернее, дух сотрудничества, его тоже можно спроектировать. По мнению автора, поддержание и развитие творческой активности возможно при условии проектирования «духа сотрудничества», который в полной мере позволят создать современные многоструктурные креативные городские пространства, такие как: лофты, зоны коворкинга и арт-территории, арт-кварталы, дизайнерские ритейл-стрит, центры современного искусства»²⁵.
2. **Гибкое рабочее пространство** — это тип рабочего пространства, где сотрудникам предоставляется несколько вариантов рабочих мест и способов работы. В отличие от традиционных офисов, с выделенными и закреплёнными рабочими местами, в гибких офисных пространствах работники могут сами выбирать рабочую зону, которая лучше всего подходит для той или иной задачи.
3. **Дистанционное обучение** — образовательный процесс с применением технологий, обеспечивающих связь обучающихся и преподавателей на расстоянии, без непосредственного контакта.
4. **Коворкинг** (*от англ. co-working — «совместная работа»*) — в широком смысле — форма организации труда, при которой специалисты разного профиля, не связанные рамками одной структуры или проекта, используют единое рабочее пространство для достижения собственных целей. В узком значении — пространство, в котором любой желающий может арендовать рабочее место на определённый срок. Такое пространство также становится площадкой проведения различных мероприятий образовательной, культурно-просветительской или досуговой направленности.
5. **Креативная экономика** — особый сектор экономики, основанный на продаже товаров и услуг, являющихся результатом интеллектуальной деятельности. Существенную роль в производстве этих товаров и услуг играет развитие технологий и инноваций. Базисом креативной эконо-

²⁵ Суховская Д. Н. Реализация творческого потенциала населения через креативные пространства города: лофты, зоны коворкинга, арт-территории / Д. Н. Суховская. — Текст : непосредственный // Молодой ученый. — 2013. — № 10 (57). — С. 650–652. — URL: <https://moluch.ru/archive/57/7762/> (дата обращения: 10.08.2023).

мики являются креативные индустрии, формирующие новый подход в развитии культурного кластера. Данный термин родился в 1998 г. по предложению Департамента культуры, медиа и спорта правительства Великобритании как деятельность, в основе которой лежит индивидуальное творческое начало, навык или талант, и которая несёт в себе потенциал создания добавленной стоимости и рабочих мест путём производства и эксплуатации интеллектуальной собственности²⁶.

6. **Нетворкинг** (от англ. *networking* — «рабочая сеть») — это процесс создания сети знакомых людей из разных профессиональных отраслей для решения деловых и личных задач. В основе нетворкинга лежит теория шести рукопожатий, согласно которой каждый из нас опосредованно знаком с любым жителем планеты через цепочку знакомых. Несомненным плюсом нетворкинга является построение доверительных и взаимовыгодных отношений с людьми.
7. **Онлайн-обучение (e-learning)** — это получение знаний и навыков при помощи компьютера или другого гаджета, подключенного к интернету в режиме «здесь и сейчас». Такой формат обучения считается логическим продолжением дистанционного. А слово «онлайн» лишь указывает на способ получения знаний и связи преподавателя со студентом.
8. **Резидент коворкинга** (от лат. *residens* — «остающийся на месте»). В практике социокультурной деятельности принято называть посетителей коворкинга резидентами, несмотря на то, что данные понятия синонимичны. Таким образом, резидент коворкинга — это специалист, который пользуется услугами коворкинга.
9. **Стартап** (от англ. *startup* — «запуск») — это компания со сверхкороткой историей операционной деятельности. Основываются такие компании одним лицом или группой предпринимателей, которые хотят разработать новый продукт или услугу с высоким спросом. В такой компании всего несколько сотрудников, объединённых общей идеей, зачастую у таких компаний ещё нет собственного офиса или оборудованных рабочих мест.
10. **Фриланс** (от англ. *freelance* — «свободный») — это форма занятости, которая не предполагает трудоустройства, нахождения в офисе, решения задач одного работодателя и прочих атрибутов штатных специалистов, это свободная удалённая работа с разными заказчиками.
11. **Фрилансер** (от англ. *freelancer* — «свободный художник») — внештатный специалист, который работает с одним или несколькими заказчиками на временной (в рамках выполнения одного проекта) или постоянной основе. Такой сотрудник самостоятельно организует своё рабочее время, несёт ответственность за качество выполненной работы и за свой юридический статус.

²⁶ Табатадзе Л. М. Создание словаря терминов креативных индустрий / Л. М. Табатадзе, Е. Ю. Кривобородова, Е. Б. Штукарева. — Текст: электронный // Мир науки. Педагогика и психология. — 2020. — № 6. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sozdanie-slovary-a-terminov-kreativnyh-industriy> (дата обращения: 10.08.2023).

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

Первая премия

**ПРОБЛЕМАТИКА СМЕРТИ В ТВОРЧЕСТВЕ А. СОКУРОВА:
ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

ЗИМЕНКОВ Никита Александрович
Всероссийский государственный университет кинематографии
имени С. А. Герасимова

ВВЕДЕНИЕ

Проблема смерти является центральной во всех фильмах А. Н. Сокурова и большинство исследователей, анализирующих его творчество, неизбежно говорят о ней. В числе киноведов и теоретиков, к которым мы не раз обратимся, будут О. Аронсон, С. Добротворский, А. Плахов, А. Гусев, М. Ямпольский и другие. Однако мы не встретили ни одного исследования, которое было бы полностью посвящено теме смерти в творчестве режиссёра. В этом заключается *новизна* данной работы.

Её *актуальность* состоит в том, что те выводы, к которым приходит автор, интерпретируя образы смерти, важны и сегодня. Более того, по нашему убеждению, мы являемся наследниками тех тенденций, выразителями которых был и остаётся Сокуров.

Но разговор про смерть как таковую нас не интересует. Нам важны смыслы, которые заявляет автор. Поэтому термин «онтология» обозначает *метод* работы, который предполагает общую трактовку, описание смерти и смертности человека, воплощённую на экране, но с учётом её аксиологических и метафизических особенностей.

Для этого мы обратимся к экзистенциальной философии (религиозной и атеистической) С. Кьеркегора, Ф. Ницше, Н. Фёдорова, М. Хайдеггера, Ж.-П. Сартра; к воззрениям русских и европейских богословов, таких как С. Булгаков, Г. Флоровский и П. Тиллих; опыту отечественной и зарубежной литературы в лице Ф. Достоевского, А. Платонова, И. В. Гёте, Т. Манна; задействуем культурно-исторический контекст.

Представленные авторы выбраны по двум причинам. Во-первых, отголоски их воззрений (напрямую или косвенно) найдут отражение в творчестве режиссёра. Во-вторых, они предвосхитили и выразили те проблемные аспекты XX века, которыми интересуется и к которым обращается Сокуров. Минувшее столетие неизменно связывается в его фильмах со смертью и поэтому *целью* нашей работы станет попытка проследить кинематографический путь режиссёра через про-

блему смерти, выявив её особенности на разных этапах творчества и соотнеся полученные выводы с историческим контекстом.

Гипотеза исследования состоит в том, что Сокуров, снимавший фильмы на рубеже XX–XXI веков, исследующий кризис культуры XX века, продиктованный веком XIX, является автором, в фильмах которого нашёл отражение момент смены исторических формаций, когда культура Новейшего времени пришла на смену эпохе Нового времени.

Чтобы подтвердить или опровергнуть гипотезу и реализовать цель работы, предстоит осуществить следующую *задачу*: проанализировать фильмы режиссёра в их хронологической последовательности. Для этого мы разделим их на два крупных блока: картины 1980–1990-х гг., где центральное место будет отведено «Трилогии смерти» — фильмам «Круг второй», «Камень» и «Тихие страницы». И картины 2000–2010-х гг., где ведущее положение занимает «Тетралогия власти», в которую входят «Молох», «Телец», «Солнце», «Фауст». Таким образом, *объектом* нашего исследования являются фильмы двух временных периодов — конца XX и начала XXI века, а образ смерти, проявившийся в них, составляет его *предмет*.

В заключении, проанализировав обозначенные фильмы, а также идейно примыкающие к ним игровые и документальные работы режиссёра, мы рассчитываем представить одно из наиболее полных исследований, посвящённых изучению проблемы смерти в творчестве Сокурова, что представляет *научно-практическую ценность* нашей работы.

Глава I

«СМЕРТЬ ТЕЛА»:

СПЕЦИФИКА ТВОРЧЕСТВА ПЕРИОДА 1980–1990-х гг.

Главный вопрос, который адресует себе и зрителю А. Сокуров, состоит в следующем: как жить, если Бог создал нас для смерти?¹ Лично нам известен только один автор, кто в своих воззрениях был столь же радикален по отношению к смерти — это Н. Фёдоров. Философ, представитель русского космизма, утверждал, что чувство смертности и стыд рождения являются нашей отличительной чертой². Мир же, в его концепции, представляет собой беспорядок, хаос, в который погружён человек. И он (человек) будет вынужден умирать, сражаться с нечувственной, несознающей и равнодушной природой до тех пор, пока не воскресит предков и не познает Бога, равно Космос.

Сокуров также пишет о том, что мир создан с дефектом (подтверждение тому наличие в нём смерти), а природа не замечает нас и не знает о нашем существовании³. Но ни о каком воскрешении, единении с Богом-Космосом у режиссёра речи не идёт. *Если* Бог и создал мир, то он давно его покинул. Положение, которое соответствует не идеалистической философии, а отсылает к деизму.

¹ См.: Сокуров А. В центре океана // Православный портал «Предание». — URL: <https://predanie.ru/sokurov-aleksandr-nikolaevich/v-centre-okeana/chitat/> (дата обращения: 21.08.2023).

² Русский космизм: Антология философской мысли / Сост. С. Г. Семенова, А. Г. Гачева. — М.: Педагогика-Пресс, 1993. — С. 72.

³ См.: Сокуров А. В центре океана // Православный портал «Предание». — URL: <https://predanie.ru/sokurov-aleksandr-nikolaevich/v-centre-okeana/chitat/> (дата обращения: 21.08.2023).

Можно вспомнить примечательный эпизод из фильма «Дни затмения», когда в храме празднуют Пасху, а один из прихожан произносит: «Ничего не понимаю». Темы Воскресения, Бога и наличия потустороннего мира в творчестве Сокурова проблематизируются, неизменно связываются со смертью и получают наиболее детальную проработку в «Трилогии смерти». В неё включены те фильмы, в которых наглядно отразился кризисный этап в творчестве режиссёра, но определивший, сформировавший его, а также культуры в целом.

Все, кто пишет о Сокурове, отмечают неизменный интерес режиссёра к смерти. «Заворожённостью смертью» будет называть это С. Добротворский⁴, об «экспансии смерти» напишет А. Секацкий⁵. И действительно, если обратить внимание на фильмы, которые предшествовали обозначенной трилогии, составляли её или впрямую примыкали к ней, то можно заметить, что смерть является главной областью изучения для режиссёра. На изобразительном уровне её олицетворением является, как правило, кладбище — финалы документальных фильмов «Мария», «Дмитрий Шостакович. Альтовая соната», «Московская элегия», посвящённая А. Тарковскому. В игровых картинах среди символов смерти мы встретим похоронную процессию и гроб («Спаси и сохрани»), могилу («Спаси и сохрани», а также эпизод из фильма «Камень», когда писатель находит в могиле беличью шубу). Но наиболее важным и не столь нарочитым образом смерти является тело человека: «<...> временное существо, как ограниченное, конечное, означает смертное <...>», — писал Фёдоров⁶, и тело этого «существа» заключает в себе и выражает смерть.

Возможно, поэтому телесности отведено так много внимания в фильмах Сокурова. Стоит вспомнить его героев-врачей, занимающихся познанием тела, — Дмитрия из «Дней затмения», которого назовут Чеховым, самого А. П. Чехова из картины «Камень», мужа главной героини в «Спаси и сохрани» и так вплоть до Фауста. Интерес к телу как к объекту сексуального, эстетического характера проявлен в картинах «Спаси и сохрани», где показана интимная жизнь героини, и «Отец и сын»⁷, в котором культивируется образ физически крепкого тела. Тела-трупы будут представлены в «Скорбном бесчувствии», «Днях затмения», где трупы будут пробуждаться, а также в «Круге втором», «Тихих страницах» и картине «Мать и сын», главная героиня которого умирает на протяжении всего экранного времени фильма, и чьё мёртвое тело мы видим в финале. И как тут не вспомнить слова Ж. Кокто, которые приводит А. Гусев, о том, что киноэкран — это зеркало, а зеркало — это врата смерти и, смотря в него (зеркало-экран), мы видим, как работает смерть⁸. То есть правомерно сказать, что время фильма — это время умирания, причём как главного героя, так и зрителя.

⁴ Добротворский С. Н. Кино на ощупь : Сб. статей: 1990–1997. — СПб. : Сеанс, 2001. — С. 294.

⁵ Сокуров [сборник] : кн. 2. Части речи / Ред.-сост. Л. Аркус. — СПб. : Сеанс, 2006. — С. 15.

⁶ Русская философия смерти : антология / Сост. К. Г. Исупов. — М.; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2014. — С. 103.

⁷ Наряду с картинами «Крут второй» и «Мать и сын» фильм составляет трилогию, посвящённую родителям.

⁸ См.: Сокуров [сборник] : кн. 2. Части речи / Ред.-сост. Л. Аркус. — СПб. : Сеанс, 2006. — С. 119–125.

Вся наша жизнь, в сути своей, как заметит доктор Беренс Гансу Касторпу в романе Т. Манна «Волшебная гора», есть умирание или попросту: «кислородное сторание клеточного белка»⁹. Герой, в свою очередь, увлечшись медициной и патологической анатомией, будет выстраивать интересную теорию (глава «Изыскания»). Согласно его гипотезе, жизнь — это болезнь. Начинает же он свои рассуждения вот с чего. Ганс «разбирает» сложноустроенный человеческий организм на простые составляющие, пытаясь постичь жизнь. Он отмечает, что мы состоим из мельчайших органических систем — клеток, те, в свою очередь, состоят из элементарных единиц — молекул. Изучая организм дальше, герой вынужден «перекинуть мост» от природы органической к неорганической, поскольку молекулы состоят из атомов. Те, в свою очередь, составлены из ядер и электронов. И тут Ганс «перебрасывает» второй мост от природы материальной к нематериальной. На этом он на время останавливается и обращает внимание на процесс образования опухоли. Ганс говорит, что в момент её возникновения происходит вторжение инородных клеток, к которым организм оказался восприимчивым. И с этого момента он (организм) идёт навстречу своему распаду. Точно так же материя предоставила благоприятные условия для развития жизни и всё, с момента её возникновения, идёт к концу, к смерти. Таким образом, жизнь — это инфекционное заболевание материи, то есть опухоль.

Подобное отступление нам кажется важным, поскольку Сокуров немецким писателем интересовался. Например, изначально он хотел экранизировать не «Фауста» Гёте, а «Доктора Фаустуса» Т. Манна. Помимо того, метод Ганса Касторпа в изучении жизни, через разъятие её на элементы, близок режиссёру. В интервью с оператором А. Бутовым Добротворский говорит, что минимализм, которого они придерживаются с Сокуровым, нивелирует все художественно-выразительные средства кино и его как таковое. На это оператор отвечает, что расчленяет и показывает мёртвую жизнь массовое кино, их же задача — показать жизнь живую, не разрезая, расцвечивая, озвучивая¹⁰. То есть такой художественный подход можно охарактеризовать как движение к изначальной истине. Но, во-первых, он предполагает отсечение некоторых художественных элементов, а значит, картина «живой жизни» будет неполной. Во-вторых, «разбирая» изображение, равно картину мира, режиссёр не находит ничего, кроме смерти. И можно видеть, что именно смерть, которая не просто наличествует в жизни, но составляет её основу, привлекает его в первую очередь. Поэтому непосредственно её (смерть), выраженную в образе материального тела, мёртвого ли, возвращающегося с того света, или исчезающего, исследует Сокуров в рассматриваемой нами трилогии.

1.1. «Круг второй»: телесность

Первым, на что обращает своё и наше внимание Сокуров, является «в полном виде труп человека»¹¹. Так о картине Г. Гольбейна-мл. «Мёртвый Христос в гробу», которая висела в квартире Рогожина, говорил в романе «Идиот»

⁹ Манн Т. Собрание сочинений в 10 т. Т. 3. Волшебная гора / Пер. с нем. В. Станевич ; под ред. Н. Н. Вильмонта и Б. Л. Сучкова. — М. : Гослитиздат, 1959. — С. 370.

¹⁰ См.: Сокуров [сборник статей] / Концепция и сост. Л. Аркус ; лит. ред. Л. Аркус, Д. Савельев. — СПб. : Сеанс, 1994. — С. 233–326.

¹¹ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 т. Т. 8. Идиот. — Ленинград : Наука, 1973. — С. 338.

Ипполит. Этого произведения художника в фильме мы не увидим, но оно невольно вспоминается при просмотре «Круга второго» и составляет его смысловой центр. Об этом пишет М. Ямпольский¹², когда, отсылая к Ю. Кристевой¹³, которая анализировала картину достаточно подробно, говорит, что Сокуров, как и Гольбейн, ведёт поиски истины, но сосредотачивает их вокруг мёртвого тела (у художника это изувеченное тело Христа, у режиссёра — высохшее тело, почти мумия отца главного героя). Истина же состоит в том, что мёртвое тело есть предел, за которым ничего не следует.

Неудивительно, что Мышкин, увидев «Мёртвого Христа», воскликнул, что от такого может вера пропасть. По воспоминаниям второй жены Достоевского Анны Григорьевны известно, что и на самого писателя картина, которую он наблюдал в Базеле, произвела «подавляющее впечатление»¹⁴. Ибо, смотря на неё, как говорит Ипполит, не веришь, что этот труп может воскреснуть: «Тут невольно приходит понятие, что если так ужасна смерть и так сильны законы природы, то как же одолеть их?..»¹⁵. Можно вспомнить эпизод из фильма «Камень», когда Чехов и герой рассуждают о том, способен ли человек уместиться в могилу. Музейный работник говорит: «Не влезет», на что писатель отвечает: «Влез». Факт неотвратимости смерти — то, что объединяет произведение Гольбейна-мл. и фильма Сокурова.

Герой картины «Круг второй», как только войдёт в квартиру, столкнётся со смертью. Он увидит на кровати безжизненное тело отца и долго будет в него всматриваться. Есть ещё одна похожая сцена, когда Мальянов-младший продолжительно разглядывает лицо отца, его открытые глаза, и выходит так, будто отец смотрит на него в ответ. Так герой впервые оказывался сопричастным к смерти. В дальнейшем персонаж продолжил её изучение уже при помощи манипуляций, производимых с мёртвым телом, поскольку при прикосновении человек выступает и как субъект (тот, кто трогает) и как объект (кого трогают). В фильме герой переносит тело отца с места на место, обмывает снегом, спит с ним, переодевает, кладёт в гроб, надевает ему на ноги свои носки. Наконец, не без помощи, выносит его в глухую зимнюю ночь — на среднем плане, сквозь открытую дверь в квартире, мы видим подъезд и окно, а на дальнем — улицу, по которой тащат гроб.

Подобного рода взаимодействие с мёртвым телом продиктовано одним — желанием «извлечь» из него истину. Ямпольский писал, что тело представляет собой вещь, инертный объект, но оно может стать «знаком»¹⁶. Например, знаком Воскресения было тело Христа (но не у Гольбейна). Поэтому ритуал похорон, связанный с манипуляциями с телом, несёт символическое значение — он означает восстановление жизни. Однако не у Сокурова. Превращения тела отца в «знак» в фильме не происходит, труп здесь остаётся «вещью», а «восстановление жизни»

¹² См.: Ямпольский М. Язык — тело — случай: Кинематограф и поиски смысла. — М. : Новое литературное обозрение, 2004. — С. 173–177.

¹³ См.: Кристева Ю. Черное солнце: депрессия и меланхолия / Юлия Кристева. Пер. с фр. Д. Ю. Кралечкина. — М. : Когито-Центр, 2010. — С. 117–151.

¹⁴ Достоевская А. Г. Воспоминания / Вступ. статья, подгот. текста и примеч. С. В. Белова и В. А. Туниманова. — М. : Правда, 1987. — С. 186.

¹⁵ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 т. Т. 8. Идиот. — Ленинград : Наука, 1973. — С. 339.

¹⁶ См.: Ямпольский М. Язык — тело — случай: Кинематограф и поиски смысла. — М. : Новое литературное обозрение, 2004. — С. 178–197.

невозможно, поскольку оказывается, что всё в этом мире погружено в смерть. И это прослеживается с первых кадров, когда герой заходит в комнату, и до последней сцены, в которой тело из помещения вынесли, но смерть в нём словно осталась. Жизнь сюда не проникла и не могла проникнуть. Режиссёр, как и Гольбейн-мл., упирается в мёртвую материю и констатирует её непреодолимость. «Ритуал в фильме не превращает тело в знак, но окончательно превращает тело в вещь. Он служит не сублимации смерти, но омертвлению», — заключал Ямпольский¹⁷.

Но для того, чтобы «извлечь» из мёртвого тела истину и превратить его в знак, Сокуров делал всё возможное. Он полностью сосредотачивал внимание героя (а также своё и наше) на труп. Практически не позволял персонажу (себе и нам в том числе) покидать комнату. Камера оператора Бурова неспешно, переходя от одной детали к другой, исследовала пространство, будто выискивая в нем жизнь, но именно тогда оказывалось, что всё в этом мире погружено в смерть. Одним из наиболее ярких эпизодов, иллюстрирующих это, был тот, когда в кадр попадал прикроватный столик с лекарствами, засохшими цветами, бюстом М. Горького, и на всем этом лежал слой не то пыли, не то пепла. Можно вспомнить и финальную сцену, в которой герой разбирает вещи отца. Он находил кастет, пуговицы, нитки, портсигар с «Воином-освободителем». Но эти вещи были мертвы, как и их хозяин.

Фантомов живого человека напоминали здесь и люди. Смерть для них — часть жизни, обыденность. Санитары привычно констатировали факт смерти, врач-старушка, вместе с маленьким внуком, который с раннего детства приучен видеть смерть, ставила диагноз «рак». О том, что у неё сегодня ещё пять смертей, говорила женщина из ритуального агентства, поторапливая героя с выбором похоронных принадлежностей, и т. д.

Можно видеть, что ситуация «омертвления» характерна для всего фильма. Более того, мертвы у Сокурова не только вещи и люди, но и мы, зрители. Вместе с героем *мы* вглядываемся в лицо трупа, а он смотрит на нас (съёмка субъективной камерой). В одном из эпизодов камеру расположат на кровати, где находится труп. В углу кадра будут едва заметны ноги и сложится впечатление, что труп — это *мы*. В другой сцене герой наклонится к камере, всё так же находящейся на кровати, и примется переодевать тело отца — *наше* тело. Так, вслед за доктором Беренсом и Гансом Касторпом Сокуров констатирует, что всё и вся движется к смерти. Нарочитый и выразительный образ — это не раз показанные ноги трупа¹⁸. Однако подобное «движение» присуще и культуре в целом.

Одна из проблем фильма и всей трилогии состоит в том, что прежний мир перестал существовать. В контексте фильма Сокурова стоит вспомнить поиски некрореалистов, фильмы А. Балабанова, начиная со «Счастливых дней» (1991), где герои напоминали призраков, и заканчивая «Грузом 200» (2007). То есть общая ситуация кризиса культуры находила отклик у разных режиссёров. Другое дело, что сам Сокуров проводит иные параллели с авторами мирового кинематографа. Например, плавные, через двойную экспозицию переходы от сцены к сце-

¹⁷ См.: Ямпольский М. Язык — тело — случай: Кинематограф и поиски смысла. — М. : Новое литературное обозрение, 2004. — С. 182.

¹⁸ В фильме «Камень» режиссёр вновь обратит внимание на ноги, только теперь Чехова, вернувшегося с того света, а солдатские сапоги, закреплённые на потолке в «Тихих страницах», будут олицетворять войну, что тоже говорит о движении к смерти.

не напомнят о Р. Брессоне (любимый режиссёр Сокурова) и фильме «Дневник сельского священника» (1951). Но если герой французского кинематографиста ещё мог произнести в финале: «На всё воля Божья», то персонаж российского кинематографиста на это не способен.

Первые кадры «Круга второго», когда герой идёт по дороге, а его заносит метель, и он исчезает, напомнят о М. Антониони. Герои итальянского режиссёра тоже исчезали, например, в картине «Приключение» (1960). И можно сказать, что проблему затерянности человека в глухом углу, в чулане Вселенной, как сказал бы Б. Паскаль, Сокуров напрямую наследует от Антониони. Только у российского режиссёра она обретёт метафизический смысл. Человек будет потерян не в мире живых, а в мире мёртвых.

Можно обнаружить в фильме Сокурова и след Тарковского. В частности, лампочка, которая светит в комнате, напомнит о лампочке из фильма «Сталкер» (1979), той, что находилась в кабаке, а пустые бутылки, расставленные на полу, отсылают к «Ностальгии» (1983). Единственно, если у Тарковского лампочка будет мигать, но продолжит светить, а в пустые разноцветные бутылки стекают капли дождя, то у Сокурова лампочка гаснет (финальный уход в затемнение), а серые бутылки покрыты пылью-пеплом. Всё отныне, включая культуру и историю (неслучаен гипсовый бюст Горького и портсигар с изображением «Воина-освободителя»), для Сокурова мертво. И так начиная с 1990-х годов и картины «Круг второй».

В фильме К. Т. Дрейера «Слово» (1955) Йоханнес скажет важную фразу о том, что люди верят в мёртвого Христа, а не в живого. Его слова напомнят об изречении апостола Павла: «Ибо если мёртвые не воскресают, то и Христос не воскрес» (1 Кор. 15:16). Герой фильма «Круг второй» не нашёл для себя никакой другой истины, кроме конечности жизни. Материя для него, как и когда-то для Ганса Касторпа, связана со смертью, и как её преодолеть, он не знает. Можно предположить, что герой останется сопричастен смерти, а значит, погибнет внутренне. Наступит смерть души, что является, как считал Эразм Роттердамский, пределом несчастий. И этой проблеме посвящены оставшиеся картины трилогии.

1.2. «Камень»: трансцендентность

Добротворский, сравнивая манеру работы Тарковского и Сокурова, говорил, что если первый находится на стороне жизни, фиксирует не ему принадлежащую картину мира, то второй эту «картину» постоянно мнёт, ломает, желая понять, что находится у неё внутри¹⁹. Подобное устремление было также характерно для Антониони, который писал: «Кинокамера, установленная перед замочной скважиной, словно глаз любопытного, который пытается разглядеть все, что может увидеть. А остальное? То, что находится за краями замочной скважины?!»²⁰. На наш взгляд, творческий метод Антониони и Сокурова, при всей разнице фильмов, можно определить, как заглянуть «за».

¹⁹ См.: Добротворский С. Н. Кино на ощупь : Сб. статей: 1990–1997. — СПб. : Сеанс, 2001. — С. 402–427.

²⁰ Антониони М. Антониони об Антониони / Пер. с ит., вступ. ст. В. Е. Баскакова, коммент. О. Б. Бобровой. — М. : Радуга, 1986. — С. 124.

В документальной картине российского режиссёра «Элегия дороги» будет примечательный эпизод, наглядно демонстрирующий этот принцип. Лирический герой входит в дом, в котором висят картины. Он останавливается у работы П. Я. Санредама «Площадь и церковь Святой Марии в Утрехте», рассматривает её и говорит, что долго ждал, когда изображённое облако начнёт удаляться, и он сможет увидеть его оборотную сторону. Камера начинает огибать картину и едва не выходит за её раму. Подобное желание — подсмотреть, что находится «за», продиктовано стремлением постичь природу мира, причём как посюстороннего, так и потустороннего. Поэтому если в фильме «Круг второй» Сокуров исследовал материальный мир, связанный со смертью и выраженный в образе трупа, то в картине «Камень» его интересует мир иной, связанный с посмертием и олицетворением которого является Чехов.

Он (Чехов), выражаясь словами Т. Манна, позволяет режиссёру «перекинуть мост» из мира мёртвых в мир живых. На символическом уровне преодолению границ между ними также служат образы воды и журавля. Так, Чехов появляется в ванной, а журавль, присутствующий во многих фильмах Сокурова, пространство которых условно и призрачно («Скорбное бесчувствие», «Восточная элегия», «Солнце», «Фауст»), в восточной мифологии обозначает посредника между мирами. Но главным связующим звеном между ними является, конечно, сам Чехов. В одной из ключевых сцен фильма это будет продемонстрировано. В течение двух минут, пока Чехов сидит на лавочке, его лицо едва не исчезнет. Ямпольский писал, что такое размывание черт героя говорит о его принадлежности к смерти²¹. Подобный приём будет также использован в фильмах «Одиноким голос человека», «Тихие страницы» и «Телец». Лица Никиты, Родиона и Ленина будут искажаться, поскольку все они пересекают границу между жизнью и смертью.

Однако перемещение между мирами не есть Воскресение. Писатель у Сокурова именно что возвращается с того света, поскольку возможность Воскресения для режиссёра остаётся проблемой. Подобным образом пробуждались трупы в «Скорбном бесчувствии», где это преподносилось в иронично-абсурдистском ключе, и «Днях затмения». Чехов у Сокурова такой же призрак, как герои, которых режиссёр расспрашивает о загробном мире в «Восточной элегии». При этом каждый говорит о том, что за чертой ничего нет. «А как там сейчас?» — спросит Чехова смотритель музея, а тот ответит: «Равнодушие и никого нет». Герой намекнёт Чехову, что, быть может, он просто близорук. Писатель не ответит, но многозначительно наденет своё пенсне.

Финальный титр «Круга второго» гласил: «Счастливы близкие наши, умершие раньше нас». Он был взят Сокуровым из своего рассказа «Ископаемое», где речь шла о двух друзьях, живших в доме на природе, один из которых умер. Приехал брат умершего и ему приснился сон, как он вместе с покойным погружается в озеро, где тихо и никого нет. И это «никого нет» симптоматично для творчества Сокурова. Его герои, и он вместе с ними, заглядывая по ту сторону смерти, обнаруживают царящую «там» пустоту. Из-за этого даже мёртвые в его фильмах, которые, как и Чехов, «вместились в могилу», несчастны. Поэтому они и возвращаются на землю в надежде вновь почувствовать вкус жизни и обрести мир и покой.

²¹ См.: Сокуров [сборник] : кн. 2. Части речи / Ред.-сост. Л. Аркус. — СПб. : Сеанс, 2006. — С. 372–380.

Чехов появляется в своём доме в Ялте. Можно заметить, что если в «Круге втором» основные события разворачивались в квартире, то в «Камне» центральное место действия дом. «Дом — синоним Рая, потеря которого и есть начало странствий души», — писал Добротворский²². И этот «потерянный Рай» мечтает вернуть Чехов. Но дом — принципиальный образ в творчестве Сокурова — был утрачен его героями ещё в «Скорбном бесчувствии», где он был взорван. И уже герой «Дней затмения» будет говорить, что можно жить везде. Стоит вспомнить и Тарковского, в частности, финал «Жертвоприношения» (1986), где дом сгорал. Поэтому в доме Чехова нет никого, кроме зрителя, в нём пусто и холодно. Л. Мозговой, сыгравший у Сокурова А. П. Чехова, а также В. И. Ленина («Телец») и А. Гитлера («Молох»), отмечал, что в доме-музее Чехова, где проводились съёмки, действительно холодно²³. Однако точно так же было холодно и в личном доме Тарковского, о чём расскажет Сокуров в «Московской элегии». То есть «холод» в контексте его фильмов имеет метафорический аспект — он обозначает холод небытия, в которое погружён и реальный мир. Поэтому как бы долго Чехов, вооружившись лампадой, не блуждал по комнатам, ничего другого, кроме смерти и пустоты, он найти не может.

Хотя он пытался почувствовать себя живым. Например, играл на пианино, сидел за своим письменным столом, ощупывал бумагу и принохивался к ней. Он долго стоял напротив зеркала, рассматривая своё отражение, словно пытаясь понять, кто находится перед ним. Чехов с улыбкой на лице примерял шляпы, повязывал бабочку, но вдруг, словно увидев в зеркале отражение смерти, её «работу», улыбка исчезла с его лица. Жуя бутерброд и разливая настойку, он вспоминал о геркулесовом супе на молоке, рябчиках, жареной ветчине и булочках. Но воспоминания не вернули утраченного Рая, не наполнили душу. Сколько бы Чехов не держал руки на груди и не лежал в позе эмбриона, перерождения не наступало. Всё, что его ожидало, как в ином, так и в нашем мире — это одиночество, холод и никаких надежд на спасение, как скажет Ростовщик в фильме «Фауст». Образом, выражающим это положение, является момент, когда герои пошли на прогулку, и Чехов, напоминая «Странника над морем тумана» К. Д. Фридриха, стоял на возвышенности и смотрел на окружающий его, одинокий и холодный мир. После этого эпизода он покинет дом, быть может, уже навсегда. Осознав, что «надежд на спасение» не осталось, Зритель попросится пойти с ним, но Чехов ничего не ответит. Герой останется, однако никакой разницы в том, где ему находиться, уже не будет.

Добротворский писал, что окна, равно как и вода, всегда означали рубежи между мирами (Чехов часто смотрит сквозь них в сад). Но в «Камне» эти границы стёрты: «Небытие обосновалось по обе стороны оптической границы», — заключает критик²⁴, соответственно, никакого различия между миром потусторонним и посюсторонним нет. Всё превратилось в единое «здесь», в котором царит холод, одиночество и смерть. Брессон на вопрос

²² Добротворский С. Н. Кино на ощупь : Сб. статей: 1990–1997. — СПб. : Сеанс, 2001. — С. 187–188.

²³ См.: Мозговой Л. Ялтинская купель // Сеанс. — URL: <https://seance.ru/articles/stone-diary/> (дата обращения: 21.08.2023).

²⁴ Добротворский С. Н. Кино на ощупь : Сб. статей: 1990–1997. — СПб. : Сеанс, 2001. — С. 195.

П. Шредера, что ждёт после смерти, ответит: «одиночество и холод»²⁵. Интересно, что согласно христианской традиции в жизнь вечную ты возьмёшь с собой то, что накопил в области духовной здесь. С. Булгаков²⁶, например, говорил, что загробное состояние — это продление духовной жизни, часть пути, который ведёт к Воскресению. Но поскольку у Сокурова Воскресение невозможно, а его героям ничего «накопить» не удалось, одиночество и холод царят и в доме земном, и в доме небесном. Примечательны, в этой связи, слова самого Чехова, которые он оставил в дневнике 28 марта 1897 года после беседы с Л. Толстым, когда находился на лечении в клинике: «Я не знаю, что такое вечность, бесконечность. <...> Жизнь за гробом для меня что-то застывшее, холодное, немое»²⁷.

Таким образом, режиссёром рисуется обесмысленный и лишённый спасения мир. В нём даже чёрно-серое изображение, как заметит Т. Иенсен²⁸, где отсутствует источник света (свою лампаду Чехов где-то оставит), носит поглощающий характер, возводит пространство фильма в пространство непреодолимой и всеобщей пустоты. Добротворский неслучайно назовёт исчезающее лицо Чехова «Черным квадратом» режиссёра²⁹. Сокуров в этом фильме доходит до предела, когда последующее движение невозможно. Но именно этому, ситуации «мёртвой точки», посвящена последняя картина трилогии.

1.3. «Тихие страницы»: длительность

Режиссёр говорил, что в своём фильме он хотел показать «подземелье человеческой души». Задачу выбраться из «подполья», выражаясь словами Ф. Достоевского, он перед собой не ставил³⁰. Поэтому в каждой новой сцене Сокуров погружает нас и своих героев в призрачный и сумеречный мир, пространственно-временные границы которого размыты. Если в картине «Круг второй» основным местом действия была комната, в «Камне» им являлся дом, то в «Тихих страницах» мы видим город. Однако «самый отвлечённый и умышленный город на всем земном шаре», как о нём будет сказано в «Записках из подполья»³¹, является первой условностью этой картины.

Перед нами комната Раскольникова, та, что похожа на гроб, но камера панорамирует, и мы оказываемся на улице, по которой в мешке тащат тело Мар-

²⁵ См.: Шредер П. Вероятно, Робер Брессон (интервью 1976 года) / Пер. Н. Цыркун // Киноведческие записки. — URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/607/> (дата обращения: 21.08.2023).

²⁶ См.: Русская философия смерти : антология / Сост. К. Г. Исупов. — М.; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2014. — С. 346–353.

²⁷ См.: Чехов А. П. Дневники, записные книжки, документы // Сайт о творчестве автора. — URL: <http://chegov-lit.ru/chegov/dnevnik/dnevnik.htm> (дата обращения: 21.08.2023).

²⁸ См.: Сокуров [сборник статей] / Концепция и сост. Л. Аркус ; лит. ред. Л. Аркус, Д. Савельев. — СПб. : Сеанс, 1994. — С. 285–288.

²⁹ См.: Добротворский С. Н. Кино на ощупь : Сб. статей: 1990–1997. — СПб. : Сеанс, 2001. — С. 402–427.

³⁰ См.: Шавловский К. Александр Сокуров о «Тихих страницах» // Коммерсантъ Weekend. — 2013. — № 19. — С. 11.

³¹ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 т. Т. 5. Повести и рассказы. 1862–1866. — Ленинград : Наука, 1973. — С. 101.

меладова³². Камера продолжает движение, и мы переходим обратно в комнату, где находятся мать и сестра Родиона. Затем мы вновь попадаем в комнату героя, в которую входит Соня. Не менее примечательны и перемещения героев: рядом друг с другом стоят Раскольников и Соня. Они начинают движение, камера сопровождает их. Герои проходят мимо камеры и выходят на улицу. Или: Родион, сложив руки на груди, как и Чехов в фильме «Камень», идёт на камеру и оказывается на мостовой.

Можно видеть, что какие-либо границы в этом городе отсутствуют. Более того, «отсутствует» и Санкт-Петербург. Он не является здесь конкретным городом, скорее обозначает мир (примечательно, что съёмки проходили в Гамбурге), и не принадлежит какому-либо столетию. Это хорошо видно по первым кадрам. Показаны современные, конца XX века, дома. Камера опускается к воде, скользит по ней, и мы видим сидящего у канала героя. Идём за ним и оказываемся в городе XIX века. Мы столь легко переходим из настоящего в прошлое, как переходил Чехов из мира мёртвых в мир живых, потому что границ между эпохами не стало. Вода, которой не было в первом фильме трилогии, и отчасти она появлялась во втором, стирает любые границы (её шум за кадром мы будем слышать на протяжении всего фильма). Так режиссёр фиксирует на экране тот момент бытия, в котором нет ни пространства, ни времени. Мы видим вечно длящееся настоящее, причём погружённое в смерть. Выразительным эпизодом подобного «погружения» является тот, когда люди прыгают с мостовой в воду.

Он заимствован из первого полнометражного фильма Сокурова «Одиноким голос человека», который отсылает к нескольким рассказам А. Платонова: «Река Потудань», «Сокровенный человек», но главное, эпизод, связанный с тем, как рыбак хотел «пожить в смерти и вернуться», взят из «Происхождения мастера». У Платонова мужик мечтал узнать тайну смерти. Он решил, что, нырнув на дно, он сможет подсмотреть, что находится за чертой. Главный герой Захар Павлович предупредил его, что ничего особенного там нет, скорее всего, что-нибудь тесное. Но мужик ему не поверил, нырнул и утонул. Однако у Сокурова этот эпизод обретает иную трактовку.

В «Одиноким голосе человека» мужик был не согласен со своим напарником рыбаком, который говорил ему, что «там» все точно так же, как и «здесь» — чернота и ничего хорошего. Если все одинаково, люди бы не умирали, считал он, ведь человек всегда ищет, где ему будет лучше. В итоге он нырнул в озеро, но не тонул, а возвращался. Известно, что в сценарии этой сцены не было, она была придумана на монтаже, поскольку авторы не знали, как закончить фильм (рыбака, говоря к слову, играл режиссёр). Но это и примечательно, поскольку мужик, неожиданно для всех, «пожив в смерти», вернулся к жизни. И пусть мы не знаем, что ему «там» открылось. Может, всё та же «чернота», оттого он так и схватился за голову, сейчас важен факт того, что погружение в иной мир, иное пространство-время, в начале творческого пути режиссёра ещё было возможно. В фильме «Камень» мы отметили, что разделения на мир потусторонний и посюсторонний не стало, а в картине «Тихие страницы» должны констатировать, что люди, погружающиеся в воду, не только не способны вернуться к жизни, они и умереть не могут.

³² Представляется важным, что в режиссёрском сценарии к фильму Сокуров писал о необходимости создания единого, замкнутого пространства, напоминающего подземное кладбище.

Здесь нам важен один неприметный герой второго плана. Некий мужик, напоминающий режиссёра (едва не двойником Сокурова будет также друг главного героя в «Днях затмения»), появляется в одной из первых сцен в трактире. Затем, как и все, он прыгает с мостовой, но мы видим его вновь в эпизоде на улице, по которой идёт Раскольников. Таким образом, погружение в воду ничего не меняет. Герои не могут вырваться ни в какую иную реальность, ведь её нет. Есть единая область смерти, в которой все пребывают. Поэтому Д. Савельев не вполне прав, когда пишет: «Подобно тому, как раньше жизнь в фильмах Сокурова преобразалась безусловным присутствием смерти — здесь, наоборот, в поры смерти пробиваются атомы жизни»³³. Никакой возможности жизни, или иной, отличной от данной, реальности, в фильме не предусматривается. Люди могут прыгать в воду, выныривать из неё, вновь погружаться и так до бесконечности. Всё в этом замкнутом мире представляет неизбывный круговорот смерти, из которого, как и из «подземелья человеческой души», режиссёр не ставил себе задачей искать выход. Видимо, просто потому, что на данном этапе культуры он его не увидел.

В главе «Перемены» герой Т. Манна размышлял над проблемой времени. Ганс Касторп рассуждал так: мы говорим, что время есть движение. «Теперь» отлично от «прежде», «здесь» от «там». «Но если движение, которым измеряется время, совершается по кругу и замкнуто в себе, то и движение, изменения, все равно, что покой и неподвижность», — заключал он³⁴. И подобную концепцию — цикличности времени, «вечного возвращения» в ницшеанском смысле — Сокуров наследует³⁵. Поэтому его герои лишены возможности перерождения и выхода из круга.

Одна из ключевых сцен «Преступления и наказания» — это момент, когда Родион и Соня читают притчу о воскрешении Лазаря. Для героя она означает первый шаг на пути к раскаянию и последующему за ним изменению. Но Сокуров сознательно исключает этот эпизод. Герой находится в комнате с Соней. Девушка призывает Раскольникова к покаянию на площади, но он скажет, что Бога-то, может быть, вовсе нет, и Соня молится Ему зря. Можно видеть, что о перерождении здесь речи не идёт. По этой причине и дождь, под которым в одной из сцен будет стоять Раскольников, никакого очищения, как это могло бы быть у Тарковского, произвести не может. Вода в фильме, как писал Гусев, по которой плывёт город-ковчег, больше напоминает воды потопа, который будет длиться и длиться³⁶.

Добротворский указывал, что Сокурова, помимо смерти, хотя это с ней соотносится, интересуют темы исхода и конца истории³⁷. И действительно, в «Тихих страницах» режиссёр приходит к выводу, что вокруг царит обезбоженная

³³ Сокуров [сборник] : кн. 2. Части речи / Ред.-сост. Л. Аркус. — СПб. : Сеанс, 2006. — С. 198.

³⁴ Манн Т. Собрание сочинений в 10 т. Т. 4. Волшебная гора / Пер. с нем. В. Курелла, В. Станевич ; под ред. Н. Н. Вильмонта, Б. Л. Сучкова. — М. : Гослитиздат, 1959. — С. 7.

³⁵ Более того, сами фильмы трилогии образуют такой цикл. Позднее подобного рода концепцию режиссёр реализует еще раз, когда создаст «Тетралогия власти».

³⁶ См.: Сокуров [сборник] : кн. 2. Части речи / Ред.-сост. Л. Аркус. — СПб. : Сеанс, 2006. — С. 191–193.

³⁷ См.: Добротворский С. Н. Кино на ощупь : Сб. статей: 1990–1997. — СПб. : Сеанс, 2001. — С. 183–188.

и мёртвая реальность, которая напоминает ситуацию сбывшегося апокалипсиса. Однако апокалиптические настроения были свойственны и ранним фильмам режиссёра. Например, они имели место в картине «Скорбное бесчувствие», которая отсылает к пьесе Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца», написанной во время Первой мировой войны. В этом фильме, героев которого, как отметит Ямпольский, охватило безумие накануне всеобщей катастрофы³⁸, был приближен тот апокалипсис (и заявлены его фактические причины: за кадром постоянно слышались артиллерийские выстрелы), в который окончательно погрузится мир «Тихих страниц». И хотя в нём не прозвучит ни единого выстрела, всё здесь будет проникнуто смертью. Отражает это рефреном звучащий цикл Г. Малера «Песни об умерших детях», написанный на стихи немецкого поэта Ф. Рюккерта, которые тот создал под влиянием скорби, связанной с болезнью и смертью своих детей (известно, что на Малера оказал влияние Достоевский). То есть все в этом городе являются «умершими детьми». И такими они могут остаться навсегда, потому что в ситуации неизбежного апокалипсиса вектор движения отсутствует, а время останавливается.

Прожив семь лет в санатории «Бергофф», Ганс Касторп заметил, что время кончилось: вместо «год назад» или «через год» он стал говорить «вчера» и «завтра». Произошло «смещение» и «смешение» пространственно-временных дистанций. И такое положение характерно для «Тихих страниц» (ещё раз Сокуров вернётся к нему в фильме «Фауст», который будет замыкать и одновременно открывать «Тетралогию власти»). Однако подобного рода исчезновение времени становится проблемой. Т. Манн пишет, что в санатории стала царить «мёртвая жизнь», которую он называет ситуацией «мёртвой точки». В ней находятся все без исключения герои, шире — человечество. Писатель говорит, что люди будто уснули, ими овладел «демон тупоумия». Таким образом, момент, когда время остановилось, с исторической точки зрения, определяется точно — это первая половина XX века. И, судя по фильмам Сокурова, конец истории был подготовлен на рубеже веков, но создали его события Первой мировой, Гражданской, вспомним примечательный разговор Никиты со своим отцом в «Одиноким голосе человека»³⁹, а также Второй мировой войны. Т. Адорно говорил, что после Освенцима нельзя писать стихов, и для режиссёра «время кончилось» именно тогда.

Одним из ярких эпизодов в романе «Волшебная гора», который отражает остановку времени, является тот, когда герой рассказывает, что перестал носить карманные часы. Они упали с прикроватного столика, разбились, и он не стал их чинить. В «Тихих страницах» в кабинете Порфирия Петровича тоже будут показаны остановившиеся часы, а всё, что будет делать следователь — это грезить о недостижимом Рае, чем напомнит Чехова из предыдущего фильма. Например, пока Родион составляет опись заложенных вещей, в воображении Порфирия возникает картина Ю. Робера⁴⁰: канал, окружённый колоннадой, на ступенях

³⁸ См.: Сокуров [сборник] : кн. 2. Части речи / Ред.-сост. Л. Аркус. — СПб. : Сеанс, 2006. — С. 57–70.

³⁹ «Ну, как там эти буржуи и кадеты? Всех перебили или маленько осталось?» — спросит отец вернувшегося домой Никиту. «Нет, почти всех», — ответит сын. «Значит, целый класс уничтожили... Большая работа была», — резюмирует отец.

⁴⁰ Один из любимых художников режиссёра, о котором он снял документальный фильм «Робер. Счастливая жизнь».

расположились люди, но свод здания разрушен. Через проём в потолке видно небо и свет — не иначе как в мире, где живут Раскольниковы, Бог давно умер, но Порфирию хочется, чтобы он жил. Но это остаётся мечтами. Он, как и герой, как и все люди в этом подпольном городе, олицетворением которого является постамент огромной львицы-волчицы, принадлежит ему. Поэтому Порфирию остаётся только мечтать, а Раскольникову раствориться в небытие. Единственно, исчезнув, подобно персонажу первого фильма трилогии, он, как и те, кто прыгал в воду, может появиться в городе вновь. Цикл не прервётся, он будет повторяться снова и снова, что и является той «мёртвой точкой», которой Сокуров завершает трилогию. После неё продолжение невозможно, точнее, им вновь должны будут стать фильмы «Круг второй», «Камень», «Тихие страницы».

1.4. «Жизнь после смерти»: фильмы на рубеже XX–XXI веков

В интервью «Российской газете» Сокуров отмечал, что люди, изображённые им в «Тихих страницах», — это неродившиеся люди⁴¹. В Евангелии от Иоанна, в эпизоде воскрешения Лазаря, была важная фраза, которая звучала так: «Это болезнь не к смерти, но к славе Божией» (11:4). Лазарь преодолевал смерть, возродился к новой жизни. Но такого перерождения лишены герои «Тихих страниц» и всей трилогии, они остаются «больны к смерти», как сказал бы С. Кьеркегор.

Более того, как писал Ямпольский, в своей «болезни» они не заметили, что история двигалась за окнами их дома⁴². Они были причастны к ней и несут за неё ответственность. Ганс Касторп у Т. Манна вернулся к жизни только тогда, когда прозвучал «удар грома» и началась Первая мировая. Но в том и состояла трагедия поколения. В заключительных строках писатель сомневался, что в мире, столкнувшимся с катастрофой, останется любовь. В конце XX века Сокуров констатирует, что её действительно не стало. Нет и души, точнее, ей обладает теперь не каждый: миллионы людей не верят в добро, о какой душе может идти речь⁴³.

Однако именно в таком положении возрастает ценность поступка. Поэтому основной задачей становится умение собрать, создать себя (примером для режиссёра стал Чехов-писатель) и в ситуации, когда Бог молчит, то, что должно двигать человеком — это стремление достойно жить. Только так появляется шанс обрести душу, а вернуть любовь поможет жизнь в согласии с сердцем. И можно утверждать, что «жизни сердца» обучает нас и своих героев режиссёр. Правда, в картине «Отец и сын» он предупредит, что если вести такую жизнь, то сердце будет болеть всегда. Но таковы последствия нравственного выбора.

Герой «Волшебной горы» говорил, что интерес к смерти продиктован стремлением постичь жизнь. На примере фильмов тетралогии мы можем сказать, что так оно и есть. Однако Ганс Касторп предостерегал, что не стоит отдаваться слишком сильно этому чувству. К чему подобный интерес может привести, мы также наблюдали. «В сердце своём я сохраняю верность смерти, но в памяти буду хранить

⁴¹ См.: Шавловский К. Александр Сокуров о «Тихих страницах» // Коммерсантъ Weekend. — 2013. — № 19. — С. 11.

⁴² См.: Сокуров [сборник]: кн. 2. Части речи / Ред.-сост. Л. Аркус. — СПб.: Сеанс, 2006. — С. 57–70.

⁴³ См.: Сокуров А. В центре океана // Православный портал «Предание». — URL: <https://predanie.ru/sokurov-aleksandr-nikolaevich/v-centre-okeana/chitat/> (дата обращения: 21.08.2023).

убеждение, что верность смерти <...> — злоба, тёмное сладострастие и человеконенавистничество. <...> Во имя любви и добра человек не должен позволять смерти господствовать над его мыслями», — заключал он⁴⁴. Не все герои Сокурова могли бы произнести нечто подобное, что же касается режиссёра, то интонация его фильмов после данной трилогии изменится.

Постепенно в его творчестве вновь возникнет образ дома, в котором, несмотря на наличие смерти, начнут пробиваться «ростки жизни». Например, в документальной ленте «Восточная элегия»⁴⁵, впервые со времён «Одинокого голоса человека», у входной двери в половицах мы увидим цветок⁴⁶. Обретается здесь и подобие Рая, о чём мечтали Чехов и Порфирий Петрович. Лирический герой в этом фильме попадает на остров, заходит в дом, где общается с призраками умерших, а в финале говорит, что его здесь везде ждут, этого острова хватит на все его сны и резюмирует: «Я остаюсь». Важен в этом отношении и дом японки Хироке в «Смиренной жизни». Рассказчику нравится упорство, упрямство и неизменность, с которыми он сделан. Во всём, в том числе в работе женщины (она шьёт кимоно), он видит постепенность, усилия рук и работу по правилам. В этом автор находит проявления смирения и осмысленной, наполненной жизни.

Но тут следует оговориться, поскольку в её труде заключён и иной аспект. Женщина одинока, несчастна, и она, таким образом, живёт в ожидании смерти. Можно вновь обратиться к Захару Павловичу из «Происхождения мастера», который, занимаясь всю жизнь ручным трудом, пытался, таким образом, преодолеть внутреннюю тоску и приблизить смерть. Тот же путь повторяет Хироке, которая, как и героиня фильма «dolce...», борется с отчаянием. «В конце концов, она, видимо, поняла, что в постижении сущности этого труда легче всего, быстрее всего можно прожить этот последний, мучительный, одинокий отрезок жизни», — говорит о ней за кадром режиссёр.

В «Элегии дороги» будет примечательный эпизод, когда рассказчик встретит парня, который научился смиренно жить. Он говорит: «Знать, зачем я живу, я никогда не буду, я живу ради жизни, живу жизнью». И это является для режиссёра выходом. «Иду, потому что иду», — скажет после этого разговора он. Куда и как, знать необязательно.

Можно видеть, что Сокуров, по примеру Ганса Касторпа, «сохранил верность смерти», хотя и не позволил ей над собой «господствовать», как это было в «Круге втором», «Камне» и «Тихих страницах». Однако его мир, при всей наполненности трудом и нравственными императивами, остаётся пуст. В том смысле, что Воскресение в нём невозможно, а Бог отсутствует. Так, тема богооставленности ярко проявится в «Элегии дороги», когда герой, остановившись у одной из картин прошлого, произнесёт: «Наверное, тогда Господь Бог особенно внимательно следил за жизнью людей и строго испытывал их. Наверное, сейчас

⁴⁴ Манн Т. Собрание сочинений в 10 т. Т. 4. Волшебная гора / Пер. с нем. В. Курелла, В. Станевич ; под ред. Н. Н. Вильмонта, Б. Л. Сучкова. — М. : Гослитиздат, 1959. — С. 216.

⁴⁵ Наряду с фильмами «Смиренная жизнь» и «dolce...» составляет цикл картин, посвящённых Японии.

⁴⁶ В финале «Одинокого голоса человека» после того, как Никита вернулся к Любе, камера исследовала пространство дома, опускалась вниз, и в половицах можно было видеть росток. Точно такой же приём был использован Сокуровым в фильме «Круг второй», но в половицах, покрытых пылью-пеплом, не было и намёка на жизнь.

Он занят созданием нового мира — другого, совершенного, а наша жизнь идёт самотёком». Настроения, свойственные деизму, также заявлены в фильме «Мать и сын», когда мать спросит: «Кто это на небе?», а сын ответит: «Никого там нет»⁴⁷. Отсутствие Воскресения, в свою очередь, приводит к одному — мёртвое тело является единственной истиной и непреодолимой данностью.

Тем не менее режиссёр, вопреки смерти или во время неё (мы, всё же, к ней движемся), готов утверждать жизнь. Фёдоров писал, что если Бога нет и мир бессмыслен, то мы должны придать ему смысл⁴⁸. Подобную способность, которую наследует Сокуров, П. Тиллих называл «мужеством быть». Её также проявлял и Гольбейн-мл. Крестева говорила, что на картине «Мёртвый Христос в гробу» художник изобразил смерть во всей её простоте и неотвратимости (столь же неотвратимо умирает мать в картине «Мать и сын»). И зритель, почти как Мальянов-младший, всматриваясь в мёртвое тело Христа, должен лишиться всяческих иллюзий, равно надежд на Воскресение, и проявить свою стойкость. Вначале он испытает безграничное одиночество, когда столкнётся с абсолютным nihil (ничто). Но в дальнейшем он сможет смириться, научившись жить в пустоте и отчаянии. Одним словом, человек будет смело смотреть в глаза бездне, в её нищезанском смысле.

Так Гольбейн-мл. и Сокуров подводят нас к последнему пределу, за которым ничего нет. И только искусство, то есть определённая форма, может упорядочить мир, наделять нас спокойствием и помочь прожить этот «мучительный и одинокий отрезок», название которому жизнь. Поэтому неслучайно лирический герой в «Элегии дороги» столь упорно разглядывает картины⁴⁹. Искусство на этом пути становится спасением и даже искуплением. Сокуров сохраняет веру, но в искусство и талант человеческий, которые, тем не менее, всё равно исчезнут.

Глава II «СМЕРТЬ ИСТОРИИ»: СПЕЦИФИКА ТВОРЧЕСТВА ПЕРИОДА 2000–2010-х гг.

Как мы могли наблюдать, смерть является ключевой проблемой в творчестве А. Сокурова. С ней неизбежно связываются все аспекты человеческого бытия. Наша жизнь, в сути своей, продиктована движением к смерти, и однозначно решить столь «жуткую метафизическую катастрофу», как о ней говорил Г. Флоровский⁵⁰, не представляется возможным. Несмотря на некоторое изменение интонации в фильмах режиссёра нового периода, смерть для него по-прежнему

⁴⁷ Эпизод напомнит сцену из «Фауста», когда герой, идя рядом с Ростовщиком, указывает ему тростью наверх и произносит: «Никого там нет». Тем интереснее связь между фильмами, что в одной из первых сцен «Матери и сына» женщина будет читать отрывок из «Фауста» Гёте: «Меня кошмар ночным удушьем давит». Монолог героя заканчивается следующими словами: «Я жизнь отверг и смерти жду с тоской».

⁴⁸ Русский космизм : Антология философской мысли / Сост. С. Г. Семенова, А. Г. Гачева. — М. : Педагогика-Пресс, 1993. — С. 69.

⁴⁹ Наряду с этим произведением, «музейными» фильмами режиссёра станут «Русский ковчег» и «Франкофония».

⁵⁰ Русская философия смерти : антология / Сост. К. Г. Исупов. — М.; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2014. — С. 230.

остаётся единственным объективным злом⁵¹. Режиссёр, вторя Н. Фёдорову, признаёт, что она является ошибкой природы, а знание о том, что мы смертны, ужасает⁵². Здесь он близок к общим идеям экзистенциализма, к которым мы и будем обращаться в последующих главах⁵³.

Смерть — «ворота, открывающиеся в ничто человеческой реальности», — писал Ж.-П. Сартр⁵⁴. Однако именно неизведанное Сокуров делает предметом своего кинематографического исследования, всякий раз пытаясь заглянуть за черту, заставляя своих героев (и нас — зрителей) испытывать метафизический ужас («Angst») от соприкосновения с небытием. Неслучайно О. Аронсон отмечает, что смерть для режиссёра является главной кинематографической страстью и правомерно указывает на то, что Сокуров стремится сделать её «эффектом кинематографического присутствия»⁵⁵.

По этой причине герои его фильмов или максимально приближаются, или оказываются по ту сторону смерти. Так, А. Гитлер в финале «Молоха» начинает движение к смерти, В. И. Ленин в «Тельце», выражаясь словами Хайдеггера, «заступает» в неё, Хирохито в «Солнце» преодолевает, а Фауст остаётся в ней. На образном уровне олицетворением смерти, как и ранее, является мёртвое или умирающее, но чаще сочетающее в себе и те и другие качества тело. Например, Гитлер и Ленин напоминают живой труп, Фауст мёртв внутренне, о Хирохито можно сказать, что он погибал, но ему удалось вновь родиться.

Однако присутствуют в фильмах обозначенного периода и более однозначные символы смерти: в «Русском ковчеге», в эпизоде, посвящённом Великой Отечественной, мы видим, как сторож изготавливает гробы; трупы жителей блокадного Ленинграда показаны в «Франкофонии» (её финал — это могилы графа Меттерниха и Ж. Жожара). В «Элегии жизни: Ростропович. Вишневская» Галина Павловна рассказывает о смерти ребёнка, и как её первый супруг изготавливал для него гроб. В «Александре» смерть не показана, но она неотступно следует за героями, в «Читаем “Блокадную книгу”» о ней сказано многое, но наиболее важное будет звучать так: «Что самое короткое на свете — жизнь человека», — как писал в дневнике Ю. Рябинкин.

Можно видеть, что другой ключевой темой для режиссёра является история. Историк по образованию, Сокуров говорил, что вглядывание в прошлое — это то, что характеризует человека, обозначает его внутреннюю целостность, силу, а также даёт возможность для «духовного парения»⁵⁶. Неслучайно

⁵¹ Диалоги с Сокуровым. — 2-е издание. — СПб.: Подписные издания; Открытая библиотека, 2021. — С. 78.

⁵² Там же. С. 259.

⁵³ Необходимо оговориться, что в область дальнейшего исследования преимущественно входят такие философы, как Ф. Ницше, М. Хайдеггер, Ж.-П. Сартр, то есть представители атеистического экзистенциализма, поскольку в художественном пространстве фильмов Сокурова Бог «молчит», а мир пуст. Однако обойти вниманием идеи С. Кьеркегора, Н. Фёдорова, П. Тиллиха, которые примыкают к экзистенциализму религиозного направления, нельзя ввиду многогранности творческого метода режиссёра, где Бог может подразумеваться как возможность.

⁵⁴ Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / Пер. с фр., предисл., примеч. В. И. Колядко. — М.: Республика, 2000. — С. 537.

⁵⁵ Аронсон О. В. Метакино. — М.: Ад Маргинем, 2003. — С. 175.

⁵⁶ См.: Сокуров А. В центре океана // Православный портал «Предание». — URL: <https://predanie.ru/sokurov-aleksandr-nikolaevich/v-centre-okeana/chitat/> (дата обращения: 21.08.2023).

М. Туровская назовёт такой подход всматриванием в прошлое и взглядом из будущего⁵⁷, а Я. Левченко охарактеризует это так: «Сокуров весь в прошлом, в крайнем случае — в далёком будущем»⁵⁸. На деле подобный взгляд на мир, сквозь призму прошлого и грядущего, не нов. И. В. Гёте, например, называл его мистическим⁵⁹, а С. Аверинцев апокалиптическим, подразумевая, что такой человек «очень остро чувствует историю — как боль, которую нужно утолить, как недуг, который нужно вылечить, как вину, которую нужно искупить»⁶⁰.

И это является отправным моментом в кинематографе Сокурова. Потому что история в его творчестве, неизбежно связанная с войной, а значит, со смертью, часто окрашена в апокалиптические тона. «Войну ненавижу, ненавижу любую войну, война — это лишь отвратительный памятник человеческой Глупости, Злобе, Лени», — говорил режиссёр⁶¹.

Итак, исторические трагедии, которые видит Сокуров в прошлом, проходят сквозь настоящее и формируют будущее. Поэтому неслучайно во всех его фильмах так много символики, несущей смерть. В фильмах рассматриваемого периода это: солдатские ботинки («Молох» и «Александра»), запахи («Молох», «Солнце», «Фауст», «Русский ковчег», «Александра»), кадры военной («Молох») и революционной хроники («Франкофония») и т. д. И ощущения возникают такие, что война, как и смерть, может быть бесконечна и неизбежна. «Жизнь не вечна, смерть — вечна», — говорил режиссёр⁶², а солдаты из «Фауста» не могли забыть войны даже в «послесмертии» (в фильме «Александра» сказано, что они к ней привыкли). Так, в рамках художественного пространства фильмов Сокурова, создаётся впечатление всеобщего пребывания в замкнутом круге смерти, насилия и войны.

«День Гнева уже прошёл, и мы плывём по водам второго потопа», — писал А. Гусев⁶³. Но наше положение отличается от ветхозаветного тем, что спасение в нём не предусмотрено. Именно поэтому о «Русском ковчеге» Д. Куюнжич говорил, что единый план Сокурова запечатлевает разрушение культуры, момент истории после случившейся катастрофы. «Мы опоздали, прибыли в музей уже в конце истории. Мы стоим и созерцаем то, что от нее осталось»⁶⁴. Таким образом, смерть в истории (трагедии XX века) оказала настолько сильное влияние на мышление человека Новейшего времени, что превратилась в творчестве Сокурова в смерть самой истории.

⁵⁷ Сокуров [сборник] : кн. 2. Части речи / Ред.-сост. Л. Аркус. — СПб. : Сеанс, 2006. — С. 110.

⁵⁸ Там же. С. 223.

⁵⁹ Гёте И. В. Собрание сочинений в 10 т. Т. 3. Из моей жизни. Поэзия и правда / Пер. с нем. Н. Манн ; под. ред. А. Аникста, Н. Вильмонта. — М. : Художественная литература, 1976. — С. 233.

⁶⁰ Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. — М. : Coda, 1997. — С. 99.

⁶¹ См.: Сокуров А. В центре океана // Православный портал «Предание». — URL: <https://predanie.ru/sokurov-aleksandr-nikolaevich/v-centre-okeana/chitat/> (дата обращения: 21.08.2023).

⁶² Диалоги с Сокуровым. — 2-е издание. — СПб. : Подписные издания ; Открытая библиотека, 2021. — С. 78.

⁶³ См.: Сокуров [сборник] : кн. 2. Части речи / Ред.-сост. Л. Аркус. — СПб. : Сеанс, 2006. — С. 396–413.

⁶⁴ Там же. С. 419.

2.1. «Молох»: власть

Первым выразителем подобной тенденции в «Тетралогии власти» стал Гитлер, о котором сценарист фильма Ю. Арабов говорил, как о человеке абсолютной гордыни при отсутствии «сердца»⁶⁵. И уже это можно считать началом конца. Ведь если обратить внимание на одну из центральных линий фильма, то её стоит обозначить так: внимание к телу, но отсутствие духа. И когда С. Добротворский, вслед за М. Ямпольским, пишет о том, что в творчестве Сокурова тело выражает «его художническое представление об истине»⁶⁶, он прав лишь отчасти, поскольку такая «одержимость телесностью», как отметит А. Тучинская⁶⁷, оборачивается трагедиями личностного и исторического плана. Например, Ева не может найти чувственного, эмоционального контакта с Гитлером. В финальном монологе, в котором она признаётся ему в любви и говорит, что всякий раз пыталась обратиться на себя его внимание, фюрер остаётся холоден и безэмоционален. Чувство любви, поскольку «сердце» отсутствует, ему недоступно.

Помимо того, исключительное внимание режиссёра к «физиологии бытия», как охарактеризует это И. Манцов⁶⁸, необходимо автору с одной целью, чтобы показать, как примат материального устраняет духовное и оборачивается разрывом с жизнью. Обратим внимание, что, когда Гитлер приезжает в свой замок, он советует уборщице чаще пить пустырник, старику-слуге больше приседать и бегать на месте. Но когда в вестибюль внесут новорождённых щенков, герой произнесёт: «Гадость» и поспешит уйти, обронив платок, которым постоянно вытирает руки⁶⁹. Можно видеть, что всякое проявление витальности тем, в ком «не осталось человеческих страстей», как скажет А. Секацкий⁷⁰, уничтожается.

Так, в угоду телу, разрушается прежний мир и заканчивается история. И ничто не может остановить гибели, потому что прежние нарративы классической культуры, поглощённые Молохом, нивелируются. Достаточно обратить внимание на тему античной красоты и увидеть, что обнажённая Ева, если и напоминает олимпийскую богиню, то внешне. В пользу внутренней красоты человека нового мира в фильме ничего не говорит. «Самая хрупкая вещь на свете — это красота», — произнесёт в финале Гитлер и будет прав, но именно он является одним из тех, кто ответственен за её разрушение.

Когда поклонник греческой культуры Ницше в незаконченной работе «Воля к власти», которая произвела впечатление на действительного Гитлера, писал, что человек должен быть преодолён, образовав тело более высокого порядка⁷¹,

⁶⁵ См.: Реванш Фауста // Российская газета. — URL: <https://rg.ru/2012/02/09/faust.html> (дата обращения: 21.08.2023).

⁶⁶ Сокуров [сборник статей] / Концепция и сост. Л. Аркус ; лит. ред. Л. Аркус, Д. Савельев. — СПб. : Сеанс, 1994. — С. 136.

⁶⁷ См.: Тучинская А. Дьяволиада по доктору Фауст // Искусство кино. — 2011. — № 10. — С. 4–10.

⁶⁸ Сокуров [сборник] : кн. 2. Части речи / Ред.-сост. Л. Аркус. — СПб. : Сеанс, 2006. — С. 252.

⁶⁹ По сценарию, в финале щенков убивали — топили те самые руки Гитлера; в фильме М. Борман говорит, что их унесла чума.

⁷⁰ Сокуров [сборник]: кн. 2. Части речи / ред.-сост. Л. Аркус. — СПб.: Сеанс, 2006. С. 246.

⁷¹ Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей / Пер. с нем. Е. Герцык [и др.]. — М. : Культурная Революция, 2005. — С. 371.

он не стремился разделять супы на правильные и неправильные, как это делал Гитлер в фильме. Тело для него было пронизано духом, а его мысль наполнена идеализмом. Но в картине от того и другого не осталось и следа, что симптоматично. Памятуя о труде О. Шпенглера «Закат Европы», можно утверждать, что налицо вырождение прежнего человека и его идеалистического порыва. Потому что, когда обнажённая Ева делает гимнастику или упражняется на кольцах, ей не удаётся стяжать Дух, за её действиями не стоит ничего (или стоит *ничто*). Она даже не замечает, что внизу раздаются выстрелы — эти громогласные звуки истории. Поэтому, когда Секацкий пишет о том, что замок в «Молохе» напоминает крепость из «Нибелунгов», а Ева является едва ли не принцессой, полюбившей дракона⁷², он в некоторой мере прав. Нужно только уточнить, что замок Гитлера, он сам и его Ева — это то, во что выродились прежние средневековые образы.

Точно так же, когда Гитлер находится в горах, напоминая, как и ранее Чехов, «Странника над морем тумана» К. Д. Фридриха, он имеет мало общего с романтиками XIX века, взыскавшими истины и справедливости. Ни то ни другое не нужно тому, действиями которого движет Молох. Он не ищет гармонии с миром, он сам устанавливает мировой порядок (*Weltordnung*) и скорее отсылает к шекспировскому Макбету, который не может оттереть свои руки от крови⁷³.

Но образ Макбета-Гитлера был бы неполным, если бы герой не хотел занять место Бога. Поэтому в беседе со священником фюрер назовёт Христа «распятым мертвецом» и, почти как Раскольников в фильме «Тихие страницы», скажет, что просить у него что-либо бессмысленно, он всё равно не даст. После, правда, с Гитлером случится истерика: он будет крутиться волчком и кричать вверх на камеру, что «там» ничего нет. Будто пытаюсь доказать Тому, кто «там» есть, его отсутствие. Так, «снимая» с Бога его полномочия и переадресуя их себе, Гитлер планирует построить на земле тысячелетний рейх (прообраз Рая), о чём расскажет Й. Геббельс в эпизоде в горах. Начальник управления пропаганды также уточнит, что тысячелетнее царство наступит после того, как произойдёт конец света. «Но что составит духовную сущность нового царства?» — спросит Борман и Геббельс не даст ответа. Едва слышно и немного позже он скажет жене, что, возможно, нас ждёт не царство праведных, а тысячелетнее хамство, разбой и мародёрство. Можно сказать, что его предположения оправдались, а роман о новом человеке, который он хотел назвать «Адам и Ева», так и не был написан.

На роль Адама и Евы претендовали Гитлер и фрау Браун, но их любовь нежизнеспособна, а сами они, хотя их тела в порядке, мертвы внутренне. Неслучайно ипохондрик Гитлер, укрывшись под одеялом на кровати, напоминает труп, а Ева в финале, почти как призрак, проходит сквозь стены комнаты, чтобы проводить его в дорогу. Наконец, окружает героев не Рай, но Ад, в котором царит смерть. Гитлер, правда, скажет, что он вскоре победит и её, но Ева ответит, что смерть есть смерть («*Tod ist Tod*») и её нельзя победить. Более того, теперь всё

⁷² Сокуров [сборник] : кн. 2. Части речи / Ред.-сост. Л. Аркус. — СПб. : Сеанс, 2006. — С. 245.

⁷³ Этот образ встретится в фильме не раз, а отсылать он будет к одной из первых документальных картин режиссёра «Соната для Гитлера».

в этом мире, вслед за Гитлером, который уезжает в туман на своём автомобиле, со стремительной скоростью движется ей навстречу.

Однако перекладывать вину за трагедии истории единственно на Макбета-Гитлера, одержимого дьяволом-Молохом, не вполне корректно. Он, прежде всего, человек, который даже не знает о том, что где-то находится Освенцим⁷⁴. В интервью Л. Аркус, вслед за Э. Фроммом, режиссёр призывал увидеть, что Гитлер не есть божество, наделённое властью. Он тот, «кто может вам встретиться, когда вы спускаетесь по лестнице»⁷⁵. И такая десакрализация власти, которую проводит Сокуров, необходима с одной целью: режиссёр показывает, что ответственность за исторические трагедии, в той или иной мере, лежит на каждом: «Я — тоже Гитлер», — скажет однажды Ева.

2.2. «Телец»: распад

Подобного рода десакрализации, вслед за Гитлером, подвергается и Ленин. Фильм о нём отстоит от известных нам традиций «Ленинианы», поскольку объект наблюдения режиссёра не Ленин-вождь и не революционные исторические события. Прежде всего, автора интересует человек перед лицом смерти. «<...> исторический пласт снимается режиссёром, как стружка, и остаётся гладкая поверхность экзистенции — одиночество человека перед лицом физической и душевной немощи», — писал А. Плахов⁷⁶. Аронсон также отмечал, что один из ключевых моментов картины — это, в некотором роде, воскрешение Ленина, ибо зрителю он известен по кадрам хроники, фотографиям, но у Сокурова история обретает плоть. Однако теоретик кино оговаривается, что, ввиду склонности автора запечатлеть смерть на экране, его Ленин — это «почти-уже-не-человек»⁷⁷. И это верно, поскольку герой, буквально рождаясь в первой сцене, — он голым встаёт с кровати и заворачивается в одеяло, начинает своё движение к небытию.

Итак, Ленин просыпается в своей усадьбе в Горках (точно так же Чехов появлялся в ванной в своём доме в Ялте). Он болен, у него сенсорно-моторная афазия. Так скажет его врач — персонаж принципиальный во всём творчестве Сокурова, выражающий материалистические позиции мира. На первый взгляд кажется, что болезнь и смерть, как ранее мечтал Гитлер, можно победить. Нужно только суметь умножить семнадцать на двадцать два, как советует Ленину врач. Но победа материального начала оказывается мнимой. Почти как Фауст Гёте, герой решает проблему, что было в начале: Слово, мысль, сила или дело и отдаёт предпочтение мысли (Фауст ратовал за дело). И такая ситуация, когда в мире отсутствует Слово и проще молиться не Богу, а электричеству, как скажет Ленин, принципиальна для Новейшего времени.

В каком-то смысле — это и есть смерть мира и человека. Поэтому не удивительно, что Ленин так и не сможет умножить числа (не только в болезни дело),

⁷⁴ После общего просмотра фильма Ева скажет, что съёмочную группу следует отправить в Освенцим. «Где это?» — спросит Гитлер. «Нет такого», — ответит Борман.

⁷⁵ См.: Сокуров [сборник] : кн. 2. Части речи / Ред.-сост. Л. Аркус. — СПб. : Сеанс, 2006. — С. 542–551.

⁷⁶ Плахов А. С. Кино за гранью. — Санкт-Петербург : Сеанс, 2019. — С. 13.

⁷⁷ Аронсон О. В. Метакино. — М. : Ад Маргинем, 2003. — С. 173.

а находится он не в своём доме, но в ирреальном пространстве, напоминающем чистилище. В письме к Арабову Сокуров говорил, что в замке в «Молохе» мало уюта и тепла⁷⁸. Несмотря на отсутствие готической архитектуры в Горках, уюта и тепла здесь также не найти. «У этой семьи, у этого человека дома нет. Не только дом потерял для них, но и сама возможность Дома», — писал режиссёр⁷⁹. Обратим внимание, что в усадьбе Ленина сыро, темно и нет связи. И как бы герой не мечтал выбраться отсюда, это ему не удаётся.

Хотя он пытался, например, когда отправлялся на прогулку на автомобиле, чем напоминал Гитлера из предыдущего фильма. Вместе с Н. Крупской Ленин приедет на поляну, где будет спрашивать о том, как она планирует жить после его смерти, и неужели мир, который он покинет, останется прежним: будет такое же скотство и безобразие, солнце будет вставать, а ветер дуть. «Будет, будет», — многозначительно ответит Крупская. Потом мы увидим свинцовое небо над их головами и произойдёт главное: Ленин скажет, что жить не всегда получается, мироздание сопротивляется, Боженька не хочет, а вечность роет нам глубокую яму. И как только герой осознает, что его ждет великое nihil (ничто), он поспешит уползти с поляны. Но его остановят, привезут домой, где Крупская скажет домработнице Маше, что Володя, кажется, уходит. И действительно, после этого эпизода Ленин будет стремительно приближаться к смерти. Он потеряет точку опоры, о которой они будут говорить со Сталиным, а витальность в тёмные коридоры усадьбы не привнесут даже дети, пришедшие к вождю. Вернуть Ленину «вкус» к жизни не получится и у Крупской, угощающей его конфетами. Герою останется только одно: отмахиваться от своего двойника в зеркале, видя, как идёт «работа смерти».

В статье «Человек без кожи» В. Подорога называл персонажей романов Ф. Достоевского героями-телами, ранами, аффектами. Они необходимы были писателю для того, чтобы показать, как открывается мир особых временных длительностей: «Подлинное бытие располагается за пределами каких-либо прямых оппозиций, <...> оно, напротив, размещается в некоторых особых временных длительностях <...>»⁸⁰. Поэтому «травмы» (нравственные, физические) ведут героев в вечность, двери в которую приоткрываются в момент соприкосновения со смертью. «Бытие только тогда и есть, когда ему грозит небытие», — писал Достоевский⁸¹, в моменты эпилептических припадков подчас сам оказывавшийся на грани жизни и смерти. Иное дело, что для писателя и его героев такие «погружения в смерть», открывающие «великую длительность бытия», были религиозно окрашены. Оказываясь в моменте между бытием и небытием, они стяжали Дух.

Однако Ленин, тело которого также представляет живую рану, оказавшись на поляне, не может совершить такой переход (как не может обрести Дома, равно Рая). Прав Ямпольский, когда пишет, что Сокуров изымает сво-

⁷⁸ Сокуров [сборник] : кн. 2. Части речи / Ред.-сост. Л. Аркус. — СПб. : Сеанс, 2006. — С. 535.

⁷⁹ Там же. С. 557.

⁸⁰ Ad Marginem'93. Ежегодник Лаборатории постклассических исследований Института философии Российской академии наук / Ред. и авт. предисл. Е. В. Петровская. — М. : Ad Marginem, 1994. — С. 93.

⁸¹ Там же.

его героя из истории и помещает в пространство безвременья, где происходит крушение смысла и обнаружение истины: «Он систематически пытается представить момент безвременья и провала, очевидный момент крушения смысла, как момент иерофании, обнаружения некоей фундаментальной истины»⁸². Но истина заключается в том, что Ленину не открывается ничего, кроме «ямы вечности», где царит смерть. Поэтому он поспешит убежать. Но выпав в пространство смерти единожды, герой уже не может переменить участи. Выражаясь словами Кьеркегора, о Ленине можно сказать, что он остаётся «болен к смерти».

Но если в эпизоде на поляне для героя только приоткрывались двери в вечную смерть, то после приступа истерики, которая случится с ним за обедом, он перейдёт в небытие. «Смерть — прыжок в какой-то непостижимый, бездонный провал», — писал С. Левицкий⁸³. В такой «провал» и попадает Ленин после того, как на него набросят скатерти, чтобы он успокоился. К герою придёт старуха-мать (смерть), которая станет звать к себе. Ленин будет отвечать, что ещё слишком рано: он многое не успел, его ждёт история. Но в действительности у него не осталось ничего, кроме болезни.

В финале Ленина омывают и, почти как труп Мармеладова из «Тихих страниц», выносят, обёрнутого в простыни. Героя посадят в коляску и отвезут на веранду, где он останется один на один со смертью. Манцов верно заметит, что Чехов на лавочке и Ленин в каталке похожи. «Замерли. Забронзовели», — напишет критик⁸⁴. Но дело отнюдь не в этом. Просто они оба, насколько это максимально возможно, находясь по эту сторону смерти, заступили на её территорию.

Хайдеггер говорил, что бытие к смерти, то есть осознание того, что ты движешься к концу, есть бытие к возможности присутствия — к обретению полноты присутствия в мире. Подобный шаг по направлению к смерти философ называл «заступание». Поэтому можно утверждать, что Ленин в финале, осматривающий окрестный пейзаж, осуществляет «заступание». «Мир и глаз вместе с ним словно скользит куда-то к концу, куда-то к пропасти», — писал в связи с этим О. Ковалов⁸⁵. Но поскольку «бытие к смерти есть сущностно ужас»⁸⁶, мы слышим за кадром пронзительный крик героя. В финале его охватывает именно метафизический ужас («Angst»), а не страх, как было на поляне. Но это является последним рубежом, который открывает двери в вечное. По Хайдеггеру и для Ленина — это вечное nihil (ничто). Однако утверждать с полной уверенностью, что именно открывается Ленину, мы не можем. Отчасти его взгляд безумен (персонаж напоминает о хрестоматийной фотографии Ленина в Горках), но в его полуулыбке скрыта некая тайна, которая нам недоступна, а вывести её до времени нет никакой возможности.

⁸² Ямпольский М. Язык — тело — случай: Кинематограф и поиски смысла. — М. : Новое литературное обозрение, 2004. — С. 352.

⁸³ Левицкий С. А. Трагедия свободы: избранные произведения / Вступ. статья, сост. и комментарии В. В. Сапова. — М. : Астрель, 2008. — С. 426.

⁸⁴ Сокуров [сборник] : кн. 2. Части речи / Ред.-сост. Л. Аркус. — СПб. : Сеанс, 2006. — С. 261.

⁸⁵ Там же. С. 270.

⁸⁶ Хайдеггер М. Бытие и время / Пер. с нем. В. В. Бибихина. — М. : Ad Marginem, 1997. — С. 266.

2.3. «Солнце»: обновление

Когда Ямпольский писал о погружении героя Сокурова в безвременье, он вводил термин «кайрос» — момент, который находится вне истории, поскольку представляет собой случай. С ним обязан соотносить себя каждый правитель, то есть он должен не навязывать истории свою волю, но подчиняться её ходу (совпасть с ним). Обладал ли подобной творческой интуицией Ленин, сказать трудно. Плахов о нём писал, как о продукте модерна, который «появился в результате тектонического надлома в культурной почве, который произошёл на рубеже веков»⁸⁷. Арабов о герое фильма «Телец» говорил⁸⁸, что он горд и тщеславен, но болезнь могла способствовать его исправлению. Однако этого не случилось, поскольку, пытаясь ответить на вопрос, что делать с деревом на дороге: оставить или убрать, Ленин скорее склонен принять ответ Сталина, который скажет: «Изрубить».

И первый, и второй взаимодействовали с историей с позиции силы, хотя и выражали время. П. Тиллих считал, что кайрос — это исключительный момент истории, «когда вечное врывается во временное, потрясая и преображая его и производя кризис в глубине человеческого существования»⁸⁹. Однако философ и теолог намечал три пути осуществления кайроса: теономный, когда человек соотносит свою волю с волей Бога, автономный, когда он руководствуется нравственными императивами, но продолжает движение в отсутствии Всевышнего, и гетерономный, путь насилия и террора⁹⁰. Представляется, что герои «Тельца» выбрали последний путь, а император Хирохито, сложив с себя божественные полномочия, реализовал второй. Выбрал жизнь, разорвав порочный круг смерти, насилия и войны (вполне возможно, что дерево на дороге он стал бы изучать). «Ведь что, по сути дела, Хирохито сказал своему народу? Он сказал: давайте жить», — рассказывал режиссёр в интервью Аркус⁹¹.

Однако путь к жизни, в ситуации, когда вокруг царит смерть, был труден. Тем не менее потенциал к изменению в Хирохито присутствовал изначально. Так, император не раз говорит своим слугам о том, что он не Бог, его тело такое же, как и их, а на встрече с американским главнокомандующим на вопрос: «Трудно, наверно, быть живым Богом», отвечает: «Не знаю»⁹². Можно вспомнить слова Сокурова о том, что власть не может быть от Бога: «Ничто нам сверху не спущено. Всё, что с нами происходило или может произойти, имеет самые простые человеческие корни»⁹³. И Хирохито единственный герой из всей «тетралогии»,

⁸⁷ Сокуров [сборник] : кн. 2. Части речи / Ред.-сост. Л. Аркус. — СПб. : Сеанс, 2006. — С. 343.

⁸⁸ См.: Реванш Фауста // Российская газета. — URL: <https://rg.ru/2012/02/09/faust.html> (дата обращения: 21.08.2023).

⁸⁹ Тиллих П. Избранное: Теология культуры / Пауль Тиллих / Пер. с англ. ; Ред.-сост. С. Я. Левит. — М. : Юрист, 1995. — С. 229.

⁹⁰ Там же. С. 226–232.

⁹¹ Сокуров [сборник] : кн. 2. Части речи / Ред.-сост. Л. Аркус. — СПб. : Сеанс, 2006. — С. 581.

⁹² Момент принципиальный, потому что в отличие от Гитлера и Ленина Хирохито действительно считался потомком богини Аматаэрасу.

⁹³ Сокуров [сборник] : кн. 2. Части речи / Ред.-сост. Л. Аркус. — СПб. : Сеанс, 2006. — С. 551.

кто это осознаёт. Он не позволяет ореолу божественности нарушить его жизнь, которую можно назвать смиренной. Например, в распорядке дня императора отведено время на занятия поэзией и гидробиологией. Однажды, рассматривая в лупу «стыдливого краба», герой едва не напоминает Вагнера из «Фауста», который выращивал в реторте гомункулуса. Но в Хирохито нет той идеалистической одержимости, а его лаборатория, как и кабинет, где он пишет стихи — это выражение внутреннего мира, в котором можно ежедневно возвращать душу.

При этом его внешний мир (до времени) ограничен пространством бункера и близлежащими окрестностями. Он многим напоминает о «романтическом» замке Гитлера; пространстве чистилища, в котором находится Ленин; и «подполья», где пребывают герои «Тихих страниц». Мы видим бесконечные коридоры, винтовые лестницы, всё те же солдатские сапоги, олицетворяющие войну и смерть. Поэтому неудивительно, что Хирохито мучается изжогой и чувствует нехороший запах изо рта (от Бормана пахло ипритом, в «Русском ковчеге» формалином, в «Фаусте» чувствовалось разложение), а это есть признак внутреннего дисбаланса, приближения смерти. О душевном разладе говорит также отсутствие в жизни любви — император считает, что он никому не нужен (Ленин полагал также, Ева не могла найти контакт с Гитлером, а фрау Геббельс не любила мужа). Можно сказать, что герой, у которого есть потенциал к изменению, но на которого оказывает влияние «среда», находится в ситуации выбора. Лучше всего это положение отражает речь Хирохито на военном совете. Герой цитирует стихи своего деда, императора Мэйдзи о том, как в океане разыгралась буря и народ ждёт её завершения. С одной стороны, он понимает, что исторической катастрофе должен быть положен конец. С другой стороны, свою речь император заканчивает словами: «Пусть ещё волнуется море».

В эссе «Экзистенциализм — это гуманизм» Сартр писал, что человек вначале существует, а потом определяется. То есть, следуя экзистенциальной традиции, он совершает выбор: «Человеком он становится лишь впоследствии, причём таким человеком, каким он сделает себя сам»⁹⁴. Поэтому философ называет его проектом, который, определяясь, выбирает себя и одновременно Другого. Ибо человек принимает ответственность за то, *что* он есть и, соответственно, за то, *кто* его окружает. Поэтому, когда Хирохито приходит в чувства от послеобеденного сна (ему привиделись пожары войны), он совершает выбор. Впервые мы видим слёзы на лице героя Сокурова — это слёзы раскаяния и очищения. В этот момент Хирохито, в отличие от прочих героев режиссёра, рождается к новой жизни.

Император садится за стихи. «Цветёт сакура в расцвете весны», — аккуратно выводит он. «Смерть поглотит и то, и это», — завершает строку и откладывает пергамент. Ему не нравится, и он пишет письмо сыну о том, что хочет признать поражение. Тем самым Хирохито разрывает круг смерти и восстанавливает отношения с жизнью. Он целует фото жены и сына в альбоме, а затем выходит на улицу и едет на встречу с американцами. Их солдаты пытаются изловить журавля, которого теперь называют не «болотной птицей», как это было в «Скорбном бесчувствии», а «райской». И действительно, небольшой сад, раскинувшийся возле резиденции императора, понемногу начинает напоминать Эдем. По крайней мере, тот, который человек может создать своими руками.

⁹⁴ Сумерки богов / Сост. и общ. ред. А. А. Яковлева. — М. : Политиздат, 1990. — С. 323.

Обратим внимание, что образ рук один из ключевых в фильме. Он отсылает к картинам того же Брессона, у которого руки героев олицетворяли их экзистенциальный выбор. Поэтому, когда Хирохито едет на встречу с американцем, он ещё находится в ситуации пограничной: выбор совершён, но до конца не осознан. Мы видим его руки в белых перчатках, аккуратно лежащие на коленях, а за окнами машины проносятся панорамы разрушенного города. На первый взгляд, ситуация отсылает к фильмам «Молох» и «Телец», где герои отправлялись навстречу смерти. Но принципиальное отличие картины «Солнце» в том, что император движется по направлению к жизни. Подтверждением чему послужит сцена с военным, когда он снимет перчатки и сам, без помощи слуги, откроет дверь. После его руки уберут в стол бюст Наполеона I Бонапарта (останутся только А. Линкольн и Ч. Дарвин), а затем закроют альбом А. Дюрера с гравюрами из «Апокалипсиса», будто завершая длящийся конец света.

Однажды императора будет интересовать вопрос о полярном сиянии. Его дед Мэйдзи описал это явление в стихах, но полярного сияния не бывает в Японии. «Тогда откуда этот свет?» — спросит Хирохито приглашённого учёного. «Трудно объяснить», — ответит тот. Но герой найдёт ответ на вопрос, когда в новом эпизоде выйдет к американским фотографам, произнеся: «Солнце приходит к народу, погружённому во мрак». Так, позируя перед американцами, он снимает покровы мрака со своей страны. Те, в свою очередь, называя его Чарли (подразумевая экранный образ Ч. Чаплина), признают в японском императоре человека. В него-то и развоплощается Хирохито в финале, когда с удовольствием ест мясо (чего не мог бы и помыслить Гитлер), выпивает бокал вина и выкуривает кубинскую сигару (видимо, его изжога прошла). Состоится также примечательный разговор героя с Богом. Император сообщит Ему, что принял решение обратиться к народу. И, несмотря на неуверенность Всевышнего в том, что народ хочет прекращения войны, Хирохито не меняет решения.

«Исходя из интересов династии, страны и своего народа, я отказываюсь от своего божественного происхождения. Я слагаю с себя божественный статус во имя *спокойствия, процветания и мира*», — произносит герой свою речь, радостно вытягивает ноги и руки, словно освобождаясь от пут, и засыпает. В этот момент он становится из Бога человеком, доказывая тем самым, как писал Гусев, своё истинно божественное происхождение⁹⁵. Героя разбудит жена, которой он скажет: «Я сделал это, теперь мы свободны, теперь я не Бог». И можно утверждать, что только им вдвоём чувство любви оказывается доступно. В фильме «Молох» фрау Геббельс, восторгаясь гением Гитлера, говорила Еве, что любить такого мужчину, всё равно, что любить солнце. Но Хирохито наглядно продемонстрировал, что Солнце само должно уметь дарить любовь.

Плахов говорил, что новое столетие «требует осмысления прошлых уроков и новых моделей существования “верхов” и “низов”, замены вертикали горизонталью»⁹⁶. И такую «модель» предложил Хирохито, выйдя из замкнутого круга истории. М. Элиаде, анализируя архаические мифы о возрождении Космоса, писал: «<...> вполне допустимо представить себе не столь отдалённую эпоху, когда человечеству ради обеспечения своего выживания придётся перестать “делать

⁹⁵ Сокуров [сборник] : кн. 2. Части речи / Ред.-сост. Л. Аркус. — СПб. : Сеанс, 2006. — С. 413.

⁹⁶ Там же. С. 350.

историю” дальше (в том смысле, в каком оно начало ее делать со времени создания первых империй), довольствоваться повторением предписанных архетипами действий и пытаться забыть — как бессмысленное и опасное — любое спонтанное действие, рискующее иметь “исторические последствия”⁹⁷. Представляется, что император Хирохито у Сокурова единственный, кто попытался осуществить это. Однако он чувствует, сколь хрупко равновесие мира.

Герой радостно говорит жене, что ему удалось закончить стихотворение, но он не знает, о чём оно: «Снег зимою похож на сакуру в марте. Равнодушное время стирает и то, и другое». И когда император выходит из комнаты, а изображение погружается в затемнение, мы понимаем, чему были посвящены эти строчки. Пример Хирохито в любой момент может быть предан забвению (неслучайно героиня рассказа Платонова «Река Потудань» просила героя ничего не забывать), а значит, многое может повториться. «В искусстве и в политике ничего нового не бывает. <...> И мы с вами идём по этому пути, по кругу», — напоминает нам режиссёр⁹⁸.

2.4. «Фауст»: посмертие

«Все идёт по кругу, не нравится мне это», — произносит затем Ростовщик в фильме «Фауст», прогуливаясь по пепельно-серому лесу с матерью Маргариты. В другой сцене, пока житель городка, собирая свои пожитки, ищет часы, замечает, что время кончилось. Оба эпизода напомнят о пьесе С. Беккета «В ожидании Годо», в которой Эстрагон произнесёт: «Ничего не происходит, никто не приходит, никто не уходит»⁹⁹. И ощущение от её прочтения возникает одно — будто герои находятся в «посмертии», где времени больше не существует. Сокуров своим фильмом также говорит о том, что время навсегда остановилось. Но попытаемся ещё раз определить, когда это произошло, в какой момент история погрузилась в ситуацию «мёртвой точки».

Фауст — один из вечных литературных образов. Пару ему составляют Гамлет, Дон Кихот, Дон Жуан. Но именно доктор и чернокнижник первым прокладывает дорогу в XVII век. Прототипом Фауста мог быть И. Г. Фауст, живший в XV веке. О нём слагались легенды, которые были собраны воедино в 1587 году Х. Г. Шписом. Тогда же К. Марло написал о Фаусте свою драму, и герой вошёл в мировую культуру. Его примеру в 1600–1603 гг. последовал Гамлет У. Шекспира, в 1605–1615 гг. Дон Кихот М. де Сервантеса, в 1630 г. Т. де Молина создал Дон Жуана, а в 1665 г. новую жизнь ему подарил Ж.-Б. Мольер. Перед нами разные герои, но вместе они решают одну проблему — пытаются справиться, как определит её Тиллих, с тревогой пустоты и отсутствия смысла, характерной чертой Нового времени¹⁰⁰. Изначально Фауст заполнял пустоту книгами, а отсутствие

⁹⁷ Элиаде М. Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении. Образы и символы. Священное и мирское / Пер. с фр. — М.: Ладомир, 2000. — С. 118.

⁹⁸ Диалоги с Сокуровым. — 2-е издание. — СПб.: Подписные издания; Открытая библиотека, 2021. — С. 126.

⁹⁹ См.: Беккет С. В ожидании Годо // Библиотека электронной литературы. — URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/Б/bekket-semyuel/v-ozhidanii-godo-perevod-m-bogoslovskoj> (дата обращения: 21.08.2023).

¹⁰⁰ В книге «Мужество быть» Тиллих выделяет три типа тревоги: тревога судьбы и смерти (Античность), вины и осуждения (Средние века), пустоты и отсутствия смысла (Новое время).

смысла восполнял с помощью дьявола, из-за чего попадал потом в ад. Но в первой трети XIX века иной выход предложил Гёте.

Драма для чтения «Фауст» явилась своего рода ответом на так и не решённую проблему «пустоты и отсутствия смысла». Герой Гёте разочаровался во всём, в чём только мог, он едва не покончил с собой, ввязался в сделку с дьяволом и пустился с ним в путешествие по миру. На нём лежит (прямая или косвенная) вина за смерть нескольких человек, но писатель заканчивает своё произведение тем, что душу Фауста забирают на небо, а ангелы поют: «Чья жизнь в стремлениях прошла, / Того спасти мы можем»¹⁰¹. Почему? Ответ одновременно прост и сложен. Потому что в ситуации внешней пустоты Гёте говорит о том, что смысл обретается внутри человека. «Возделывай свой сад» — гласит просвещенческая максима, где под «садом» можно подразумевать душу. Только «возделывая» её, доступными становятся гармония и истинное знание. Так, сам Фауст в одной из первых сцен говорит Вагнеру: «Пергаменты не утоляют жажды, / Ключ мудрости не на страницах книг. / Кто к тайнам жизни рвётся мыслью каждой, / В своей душе находит их родник»¹⁰². Подобное обращение к себе приводит к тому, что вслед за гармонией внутренней обретается гармония внешняя. То есть человек учится взаимодействовать с миром на разумных началах. И если он и собирается строить дамбу: «Мой взор был сверху привлечён / Открытым морем в час прилива»¹⁰³, то возводит её для всеобщего блага, создавая на земле подобие Рая: «Стада и люди, нивы, села / Раскинутся на целине»¹⁰⁴.

Но это простая часть ответа. Трудность заключается в том, что Гёте и его герой потратили жизнь на то, чтобы осознать это. Гёте закончил писать «Фауста» за несколько месяцев до смерти, а созданный им персонаж, лишь умирая, произносит: «Остановись, мгновение!». Однако они прошли свой путь до конца. Не сбиться с него им помогла вера в разумную природу человека (энтелехию) и связь с высшим началом. Неслучайно в «Прологе на небе» Бог говорит о Фаусте: «Чутьём, по собственной охоте / Он вырвется из тупика»¹⁰⁵. Гёте не просто верил, он знал, что так оно и будет. Пример тому есть — это ветхозаветный Иов, который страдал, роптал на Бога, но никогда не терял с ним связи. Не терял её и Фауст, несмотря на усталость и разочарование. Он не совершает самоубийства из-за того, что слышит, как поёт хор ангелов, возвещающий о Пасхе, а сделку с Мефистофелем заключает ради того, чтобы взять на себя все беды и всё осилить ради человека.

Гёте показал, что каждый, даже в ситуации «пустоты и отсутствия смысла», двигаясь вперёд — к высшему началу, и направив взор внутрь себя, может обрести спасение. Отчасти здесь нашёл отражение просвещенческий оптимизм, но также подобная устремлённость является характерной чертой фаустовской культуры. «Взору фаустовского человека весь его мир предстаёт как совокупное движение к некой цели», — писал Шпенглер¹⁰⁶. Под «целью» немецкий фило-

¹⁰¹ Гёте И. В. Собрание сочинений в 10 т. Т. 2. Фауст / Пер. с нем. Б. Пастернака; под. ред. А. Аникста, Н. Вильмонта. — М.: Художественная литература, 1976. — С. 434.

¹⁰² Там же. С. 27.

¹⁰³ Там же. С. 374.

¹⁰⁴ Там же. С. 422.

¹⁰⁵ Там же. С. 18.

¹⁰⁶ Шпенглер О. Закат Европы. Очерки мировой истории. 1. Гештальт и действительность / Пер. с нем. К. А. Свасьяна. — М.: Мысль, 1998. — С. 526.

соф подразумевал стремление к идеальному, вневременному. Пик такого рода порыва пришёлся на XV–XVII века — период, когда сложился архетип Фауста. В XVIII–XIX веках начался его спад. Однако Гёте ещё удалось провозгласить те простые истины, которые позже утратят свою значимость. На рубеже XIX–XX веков подлинного фаустовского устремления Шпенглер не увидел и объявил о конце прежнего мира. И из этой ситуации «мёртвой точки» исходят авторы фильма «Фауст» — Александр Сокуров и Юрий Арабов.

«Я увидел, что мы сделали картину о разрыве современного человека с метафизикой», — говорил Арабов¹⁰⁷. И «разрыв» можно воспринимать как одно из следствий вырождения фаустовской культуры, а также признаков Новейшего времени. Другое дело, что автор сценария заходит в метафизику с чёрного хода, как заметит Л. Карахан¹⁰⁸. И это верно, поскольку главным действующим лицом для сценариста является бес. Но, во-первых, в творчестве Арабова так было всегда. Во-вторых, именно это и представляет исследовательский интерес. Потому что, описывая процесс взаимодействия дьявола и Фауста, Арабов приходит к неутешительному выводу: человек утратил многовековую связь с inferнальным началом.

Хотя Мефистофель-Ростовщик искренне старался наладить контакт с Фаустом. Именно он пытался возобновить их отношения, потому что герой свой прежний «порыв» утратил. Так, если Фауст Гёте ещё был способен вызвать духа Земли и просить открыть ему тайну бытия, то герой Арабова все тайны знает, наука превратилась для него в вышивание и ему скучно (пушкинским «Мне скучно, бес» должен был заканчиваться сценарий). В XIX веке, не говоря о предыдущих столетиях, Фауст мог заложить дьяволу свою бессмертную душу. В XXI веке герой души найти не может, поэтому договор стал формальностью. Наконец, в трагедии Фауст как наследник традиций эпохи Просвещения хотел всё изведать, всё постичь: «Отныне с головой нырну / В страстей клокочущих горнило»¹⁰⁹. Согласно сценарию, нового Фауста не интересует ничего, кроме связи с Маргаритой.

Поэтому неслучайно именно Ростовщик, а не Фауст, говорит о том, что в начале было дело. Он словно подталкивает героя к активным действиям. Но бес вряд ли ожидал, что их путешествие закончится тем, чем закончилось.

«Кто черт из нас — я или ты?» — спросит как-то Фауст Ростовщика, а тот ответит: «Вопрос открытый». На деле «вопрос закрыт» в финале. Поскольку из сценария становится очевидно: человек ни во что не ставит чёрта и нарушает все обязательства перед ним. «Мне всего этого мало», — ответит Фауст у Арабова, когда Ростовщик скажет, что всё ему показал и пора рассчитаться. Герой отмахнётся от него и увидит гейзер. Спросит, как это устроено, а Ростовщик заметит, что знает только Бог (парадокс, но связь с Богом сохраняет лишь чёрт!). Фауст решит, что Бог ничего не знает и начнёт осматривать гейзер. Обожжётся, разо-

¹⁰⁷ См.: Юрий Арабов о фильме «Фауст». Или о том, как человек соблазняет беса // Православный журнал «Фома». — URL: <https://foma.ru/yurij-arabov-o-filme-faust.html> (дата обращения: 21.08.2023).

¹⁰⁸ См.: Карахан Л. В поисках утраченной метафизики // Искусство кино. — 2012. — № 9. — С. 116–128.

¹⁰⁹ Гёте И. В. Собрание сочинений в 10 т. Т. 2. Фауст / Пер. с нем. Б. Пастернака; под. ред. А. Аникста, Н. Вильмонта. — М.: Художественная литература, 1976. — С. 63.

злится и убьёт мешающего Ростовщика камнем. Так герой превзойдёт дьявола и займёт его место. В этот момент и случится «разрыв человека с метафизикой».

Но если Арабов писал историю про то, как современный Фауст разорвал всяческие отношения с чёртом, то Сокуров снимал фильм о том, что человек лишился живой связи с высшим началом. В фильме «Фауст» вертикаль бытия в буквальном смысле оказывается мёртвой, считает В. Гильманов¹¹⁰. И действительно, Бог у Сокурова никак не проявляет своего присутствия в мире. Он молчит, он его покинул. «Бог везде, стало быть, нигде», — скажет однажды Фауст. Герой остро ощущает пустоту мира, но заполнить её ничем не может, к тому же путь внутренний оказывается несостоятелен. «Как возделывать свой сад, понимая, что вокруг всё доходит до абсурда?!» — говорил режиссёр в интервью¹¹¹. И впрямь, ни о каком просвещенческом возделывании сада-души теперь речи не идёт. Но не только из-за абсурдности происходящего, ещё и потому, что души нет. Фауст ищет её, вскрывая трупы, но не находит. Отсюда и его разочарование, ведь жить в мире внешней и внутренней пустоты невыносимо и бессмысленно. Легко заметить, что прежняя проблема «пустоты и отсутствия смысла» не потеряла актуальности. Однако теперь она осложнилось тем, что те пути ко спасению, которые наметил немецкий писатель, больше не функционируют.

Так, вечная женственность, которая ведёт Фауста Гёте на небеса, в фильме Сокурова никого спасти не может. Проблема состоит в том, что «юная девушка необыкновенной дисгармоничной красоты» (как это написано в сценарии) сама лишена гармонии внешней и внутренней. В одной из сцен, после убийства её брата, она придёт к Фаусту. Герои будут сидеть друг напротив друга, но в глазах девушки будет читаться не злость, а желание. В отличие от Гретхен Гёте, Маргарита Сокурова чувственная, земная. Она понимает Фауста, а главное, может оценить всю глубину его падения. Если первая, не раздумывая, прогнала героя из тюрьмы, хотя знала, что её ждёт смерть, то вторая, не сопротивляясь, погружается с Фаустом в озеро.

Трактовать произошедшее можно по-разному, но очевидно одно, что после близости (телесной, не духовной) герои перешли в иное пространство: там холодно, стоят часы, а в окна лезут чудовища — это «послесмертие». Эпизод напомним сцену из «Одинокого голоса человека», где мужик, решая «пожить в смерти», нырял в озеро, а потом возвращался обратно. Но Фауст и Маргарита обратно никогда не вернуться. Герой лежит у её ног, гладит живот, спускается ниже и ниже. Сцена лишена сексуального подтекста, но объяснение получит позже, когда Фауст скажет пришедшему за ним Ростовщику, что лучше всего было бы не родиться. «Величайшее благо», — одобрительно ответит бес. Герой умер, но даже в смерти он грезит об абсолютном nihil (ничто).

Фауст, как и Ростовщик, отныне обречён на одиночество и лишён надежд на спасение. Но своего единственного «друга» герой забрасывает камнями. Арабов говорил, что финал фильма в сравнении со сценарием усилен и обогащён. Отчасти это так. Он более бескомпромиссен, но не по отношению

¹¹⁰ См.: Гильманов В. Куда ты идешь // Сеанс. — URL: <https://seance.ru/articles/faust-gilmanov/> (дата обращения: 21.08.2023).

¹¹¹ См.: Кичин В. Фауст жив. Александр Сокуров о зловещих парадоксах человеческой натуры // Российская газета. — URL: <https://rg.ru/2011/09/13/sokurov-poln.html> (дата обращения: 21.08.2023).

к фигуре Ростовщика (в картине Сокурова он остаётся жив), а по отношению к современному человеку и миру. Нового Фауста не останавливает дьявол, он ему не указ, его не может спасти вечная женственность, любви он не знает, душу он так и не нашёл — возделывать нечего, и он потерял контакт с Богом. «Ты куда?» — звучит голос Маргариты, в котором слышится искреннее непонимание. «Дальше и дальше», — воодушевлённо ответит Фауст и пойдёт в горы. Но эта дорога, которую прокладывает себе герой (в пространстве смерти!), никуда не ведёт.

«Человек не то, чтобы слаб — он сильное существо. Но он — способен», — говорил режиссёр¹¹². И в этом «способен» можно усмотреть «преступить» Достоевского, который в «Записках из Мёртвого дома» писал: «Кровь и власть пьянят: развиваются за grubелость, разврат; уму и чувству становятся доступны и, наконец, сладки самые ненормальные явления»¹¹³. Подобное «опьянение» испытал не только Фауст в финальном эпизоде фильма, но и другие герои Сокурова, включённые им в «Тетралогия власти»: Гитлер, Ленин, отчасти Хирохито (до момента очищения). Можно сказать, что режиссёр, по примеру персонажей, открывавших Новое время, создал героев, которые олицетворяют период Новейшего времени. И Фауст становится здесь фигурой центральной. Он замыкает тетралогия и одновременно открывает её, потому что всё, как и говорил Ростовщик, движется по кругу.

И такое движение, где отсутствует вектор, мы и называем ситуацией «мёртвой точки». Она была создана гражданскими и мировыми войнами прошлого столетия и представляется, что именно поэтому изначально режиссёр хотел экранизировать роман Т. Манна «Доктор Фаустус» — произведение, отсылающее к событиям Второй мировой, посвящённое концу прежней культуры и человека. Подорога, обращаясь к Т. Адорно, который говорил, что после Освенцима нельзя писать стихов, заключал, что Освенцим был не событием, не мегасобытием, а концом всех событий¹¹⁴. И для Сокурова «время кончилось» именно тогда: не в XVII веке, который открыл Фауст, и в котором на первый план вышел страх «пустоты и отсутствия смысла», и даже не в XIX, где герой Гёте стал провозвестником некоторых идеалистических устремлений человечества. Оно остановилось в XX веке, когда желания человека были реализованы, а его страхи достигли предела.

2.5. «Русский ковчег»: закономерности и итоги

Подорога, когда обращается к послевоенному творчеству Беккета (он называет его «посткатастрофическим»), говорит, что «время кончилось» из-за того, что всё уже произошло и ничего больше не может случиться: «Ведь Бог не пришёл не потому, что он мёртв, а потому, что все закончилось — мира человеческого

¹¹² См.: Кичин В. Фауст жив. Александр Сокуров о зловещих парадоксах человеческой натуры // Российская газета. — URL: <https://rg.ru/2011/09/13/sokurov-poln.html> (дата обращения: 21.08.2023).

¹¹³ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 т. Т. 4. Записки из Мертвого дома. — Ленинград : Наука, 1972. — С. 154.

¹¹⁴ См.: Подорога В. А. Память и забвение (Т. В. Адорно и время после Освенцима) // Журнальный зал. — URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2012/4/pamyat-i-zabvenie.html> (дата обращения: 21.08.2023).

больше нет и ему не нужно приходить»¹¹⁵. Именно по этой причине от «Фауста» остаётся впечатление как от произведения о конце истории. Однако ранее эти ощущения возникали от просмотра «Русского ковчега». Так, А. Ипполитов называл Эрмитаж огромным кораблём русской истории и отмечал, что он плывёт по водам Леты¹¹⁶. Куюнжич говорил, что каждый кадр Сокурова выглядит прощальным¹¹⁷, а Ямпольский писал, что музей в его фильме превращает историю в музейный экспонат: «<...> залы эти, объёмы замороженного пространства-времени, полны мертвецами»¹¹⁸. Во многом они правы, однако метафизическое путешествие (что роднит «Русский ковчег» с «Восточной элегией» и «Элегией дороги»), предпринятое режиссёром, имеет метафизический итог.

Погружаясь в пространство памяти, пытаюсь отыскать момент, когда всё началось, режиссёр проводит нас по страницам русской истории: «Открываю глаза и ничего не вижу. Помню, что случилась беда и все стали спасаться, кто как может», — говорит голос за кадром. Прав А. Доброхотов, когда пишет, что нашей ментальности присуще ощущение незавершённости, заколдованности истории¹¹⁹, поэтому мы и ходим по ней кругами, пытаюсь понять, что с нами случилось, как скажет герой «Русского ковчега» попутчику иностранцу (его прообразом стал маркиз де Кюстин). Но вывод, который можно из этого сделать, парадоксален, потому что само по себе ничего не начиналось и не заканчивалось: «И плыть нам вечно, и жить нам вечно», — произносит в финале лирический герой, а вечный русский ковчег продолжает своё движение по водам мировой истории.

Её ход неумолим, она по-прежнему движется за окнами наших домов. Иное дело, что история может в разной мере повторяться, наследуя беды предыдущих эпох: «Прошлое ходит вокруг нас кругами или по спирали, то ближе, то дальше, но всегда рядом», — говорил Сокуров в финале фильма «Читаем “Блокадную книгу”», идею которого он охарактеризовал так: «Чем больше мы погружались в материал, тем больше возникало убеждение, что сегодня разговор о человеческой *порядочности, нравственности, о человечности* абсолютно необходим». Но «сегодня» — это не год выхода фильма в прокат, а наше метафизическое, вечно длящееся настоящее, в котором раз за разом находится место трагедиям исторического и личного плана.

«Стихия морская и историческая — это когда нет ни смысла, ни совести», — говорит режиссёр в «Франкофонии», демонстрируя кадры революционной хроники и «ангельские, детские лица» петроградских матросов, которые, когда спят родители, могут быть жестокосердны. В его словах читается одно: отцы — поколение XIX века — покинули мир, и опереться человеку оказалось не на кого. Поэтому неслучайным выглядит обращение режиссёра к Л. Толстому и А. Чехову, фотографии которых (в том числе посмертные) мы увидим на экране. Он

¹¹⁵ См.: Подорога В. А. Память и забвение (Т. В. Адорно и время после Освенцима) // Журнальный зал. — URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2012/4/pamyat-i-zabvenie.html> (дата обращения: 21.08.2023).

¹¹⁶ Сокуров [сборник] : кн. 2. Части речи / Ред.-сост. Л. Аркус. — СПб. : Сеанс, 2006. — С. 288.

¹¹⁷ Там же. С. 421.

¹¹⁸ Ямпольский М. Язык — тело — случай: Кинематограф и поиски смысла. — М. : Новое литературное обозрение, 2004. — С. 363.

¹¹⁹ Доброхотов А. Л. Избранное. — М. : Издательский дом «Территория будущего», 2008. — С. 121.

призовет их прийти на помощь, проснуться, но на этот раз мёртвые останутся безмолвны. И в этом — утрате связи с предшествующими поколениями — заключается подлинная трагедия. «Если дерево культуры упадёт, всякой власти конец», — скажет режиссёр в «Русском ковчеге». «Кому нужна Франция без Лувра, Россия без Эрмитажа, кто бы мы были без музеев», — продолжит он свою мысль в «Франкофонии». Музей как вместилище памяти, культуры отцов — вот то решение, которое Сокуров противопоставляет неизбежному настоящему. Поэтому полагать, что «Русский ковчег» плывёт по водам второго потопа, а его залы полны мертвецами, не вполне правильно. Музей — это та вечная жизнь, которая только и может противостоять смерти.

Фёдоров писал о музее как о собрании душ умерших, храме, к которому может приобщиться каждый, ибо: «Музей есть последний остаток культа предков»¹²⁰. Представляется, что режиссёр имел в виду нечто подобное, когда в Лувре всматривался в глаза тех, кто жил до него. И что-то похожее прозревал Воцев — герой повести Платонова «Котлован», когда собирал в рюкзак прелые листья, в которых заключалась память мира. По Фёдорову, такое приобщение к «культу предков» и коллективной памяти посредством музея нужно для того, чтобы восстановить на земле всеобщее братство, поскольку только в том случае, если каждый займётся созданием своего личного музея и направит усилия на создание музея всеобщего, гармония в мире может иметь возможность: «Музей будет действовать душеобразовательно, делая всех существами музееобразными»¹²¹.

Однако Фёдоров верил в патрофикацию — всеобщее воскрешение мёртвых (например, из элементарных стихий, заключённых в вещах отцов, помещённых в музей) и последующее расселение человека по Вселенной. Нет уверенности в том, что Сокуров разделяет эту идею русского философа, но тема музея становится в его зрелом творчестве центральной. Также непреложной для режиссёра является ещё одна фёдоровская истина — человек формирует себя и мир вокруг в труде: «Братство, как и жизнь, есть дар рождения, но для восстановления, как и для сохранения того и другого, нужен труд»¹²².

Фильмом, отражающим эту позицию, является картина «Элегия жизни: Ростропович. Вишневская». Знаменательны слова М. Ростроповича о том, что девиз его учителя С. Прокофьева в музыке звучал так: «Точность темпов и динамика ритмов», а в жизни: «Дисциплина и целеустремлённость каждого дня». Сам Ростропович своим девизом считал слова: «Я должен», а о Вишневской режиссёр скажет, что у неё не было ничего, кроме таланта, развитию которого она посвятила всю свою жизнь. Наконец, про то, что труд является системой, а искусство складывается из образования и самообразования, будет потом рассказывать сам Сокуров¹²³.

Напомним, Сартр говорил, что человек каждый новый день выбирает себя и, соответственно, Другого. Более того, в момент самоопределения он наделяет жизнь ценностью и смыслом. Поэтому нам не остаётся ничего иного, кроме как

¹²⁰ Фёдоров Н. Ф. Сочинения / Общ. ред. : А. В. Гулыга ; Вступ. статья, примеч. и сост. С. Г. Семенов. — М. : Мысль, 1982. — С. 576.

¹²¹ Там же. С. 604.

¹²² Там же. С. 97.

¹²³ Сокуров [сборник] : кн. 2. Части речи / Ред.-сост. Л. Аркус. — СПб. : Сеанс, 2006. — С. 506.

«мужественно нести бремя свободы, преодолевая страх и отчаяние постоянным самоутверждением, постоянным “изобретением себя”»¹²⁴. Ведь когда мы «изобретаем» себя, собирая свой внутренний музей, мы созидаем мир вокруг и формируем музей внешний, который может обернуться не всеобщей смертью, но братством.

Не исключением является столь же мужественное отношение к смерти. «Лишь мужественно-активное отношение к жизни <...> и мужественная резиньяция перед лицом смерти являются признаками истинной свободы духа», — заключал Левицкий¹²⁵. Более того, твоё бытие-к-смерти, как говорил Хайдеггер, формирует твою свободу-к-смерти, о которой Сартр писал: «Я не свободен, чтобы умереть, но я смертельно свободен»¹²⁶. Можно было бы сказать, что знание смерти обесмысливает наше существование, но таковой её делает жизнь, лишённая нравственных устремлений. Единственно об этом и нужно помнить, когда мы размышляем над вопросами смерти, которая есть не что иное, как часть жизни.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате проведённого исследования нам удалось выявить основные черты творчества А. Н. Сокурова. Проблема смерти, как мы и говорили в начале, занимает в нём центральное положение: её символику мы находили во всех ключевых фильмах режиссёра. Подобный интерес автора был продиктован одним: пытаясь заглянуть по ту сторону смерти, он желал отразить истину жизни.

Наиболее выразительными, в этом отношении, были фильмы «Трилогии смерти», а именно: «Круг второй», «Камень», «Тихие страницы», включённые нами в первую часть работы. Проанализировав эти картины и сопоставив их с другими работами режиссёра периода 1980–1990-х гг., мы убедились, что на её уровне отражены изменения, происходившие в культурно-историческом процессе XX–XXI веков. Так, главным выводом «Трилогии смерти» нужно считать положение, при котором человек прежней формации и мир как таковой прекратили своё существование.

Вторая часть нашего исследования подтвердила намеченный вывод, поскольку исторический процесс перестал иметь вектор движения. Потрясения XX века, которым режиссёр уделяет пристальное внимание в «Тетралогии власти» (картины «Молох», «Телец», «Солнце», «Фауст») и примыкающим к ним работы 2000–2010-х гг., оказались настолько сильны, что разрушили какие-либо представления о последующей возможности развития.

Таким образом, поставленную перед собой исследовательскую задачу — провести анализ фильмов режиссёра — мы выполнили. Нам также удалось подтвердить свою гипотезу, которая заключалась в том, что на примере творчества Сокурова наглядно виден момент смены культурных формаций, сопровожда-

¹²⁴ Левицкий С. А. Трагедия свободы: избранные произведения / Вступ. статья, сост. и комментарии В. В. Сапова. — М.: Астрель, 2008. — С. 470.

¹²⁵ Там же. С. 429.

¹²⁶ Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / Пер. с фр., предисл., примеч. В. И. Колядко. — М.: Республика, 2000. — С. 552.

ющийся социокультурным кризисом. Тем самым мы достигли цели нашего исследования: отразили творческий путь режиссёра, выявив онтологические, аксиологические и метафизические особенности смерти, проявленные в фильмах, и сопоставили их с историческим контекстом.

В нашем исследовании мы обращались к опыту философии, богословия, литературы, искусствоведения, кинокритики и теории кино, что позволило достичь поставленных целей и задач, подтвердить нашу идею, а также продемонстрировать многогранность и полемичность творческого метода Сокурова: единственного известного нам режиссёра, в творчестве которого теме смерти уделено столь пристальное внимание, но и одного из немногих, кто, несмотря на смерть, готов утверждать жизнь.

ЛИТЕРАТУРА

Монографии

1. *Антониони М.* Антониони об Антониони / Пер. с ит., вступ. ст. В. Е. Баскакова, коммент. О. Б. Бобровой. — М. : Радуга, 1986. — 399 с.
2. *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. — М. : Coda, 1997. — 343 с.
3. *Аронсон О. В.* Метакино. — М. : Ад Марингем, 2003. — 264 с.
4. *Доброхотов А. Л.* Избранное. — М. : Территория будущего, 2008. — 472 с. 5.
5. *Кристева Ю.* Черное солнце: депрессия и меланхолия / Пер. с фр. Д. Ю. Кралечкина. — М. : Когито-Центр, 2010. — 276 с.
6. *Кьеркегор С.* Страх и трепет / Пер. с дат. Н. В. Исаева, С. А. Исаев. — Изд. 2-е, дополненное и исправленное. — М. : Культурная революция, 2010. — 488 с.
7. *Левицкий С. А.* Трагедия свободы: избранные произведения / Вступ. статья, сост. и комментарии В. В. Сапова. — М. : Астрель, 2008. — 992 с.
8. *Ницше Ф.* Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей / Пер. с нем. Е. Герцык и др. — М. : Культурная Революция, 2005. — 880 с.
9. *Паскаль Б.* Мысли / Пер. с фр., вступ. статья, коммент. Ю. А. Гинзбург. — М. : Изд-во имени Сабашниковых, 1995. — 480 с.
10. Русская философия смерти : антология / Сост. К. Г. Исупов. — М.; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2014. — 662 с.
11. Русский космизм : Антология философской мысли / Сост. С. Г. Семенова, А. Г. Гачева. — М. : Педагогика-Пресс, 1993. — 368 с.
12. *Сартр Ж.-П.* Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / Пер. с фр., предисл., примеч. В. И. Колядко. — М. : Республика, 2000. — 639 с.
13. Сумерки богов / Сост. и общ. ред. А. А. Яковлева. — М. : Политиздат, 1990. — 398 с.
14. *Тиллих П.* Избранное: Теология культуры / Пауль Тиллих / Пер. с англ. ; Ред.-сост. С. Я. Левит. — М. : Юрист, 1995. — 479 с.
15. *Федоров Н. Ф.* Сочинения / Общ. ред. : А. В. Гулыга ; Вступ. статья, примеч. и сост. С. Г. Семеновой. — М. : Мысль, 1982. — 711 с.
16. *Хайдеггер М.* Бытие и время / Пер. с нем. В. В. Бибикина. — М. : Ad Marginem, 1997. — 451 с.
17. *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки мировой истории. 1. Гештальт и действительность / Пер. с нем. К. А. Свасьяна. — М. : Мысль, 1998. — 663 с.
18. *Элиаде М.* Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении. Образы и символы. Священное и мирское / Пер. с фр. — М. : Ладомир, 2000. — 414 с.
19. *Ямпольский М.* Язык — тело — случай: Кинематограф и поиски смысла. — М. : Новое литературное обозрение, 2004. — 376 с.

Сборники статей и статьи в периодических изданиях

1. Ad Marginem⁹³. Ежегодник Лаборатории постклассических исследований Института философии Российской академии наук / Ред. и авт. предисл. Е. В. Петровская. — М. : Ad Marginem, 1994. — 423 с.
2. Диалоги с Сокуровым. — 2-е издание. — СПб. : Подписные издания ; Открытая библиотека, 2021. — 288 с.
3. Добротворский С. Н. Кино на ощупь : Сб. статей: 1990–1997. — СПб. : Сеанс, 2001. — 528 с.
4. Карахан Л. В поисках утраченной метафизики // Искусство кино. — 2012. — №9. — С. 116-128.
5. Плахов А. С. Кино за гранью. — Санкт-Петербург: Сеанс, 2019. — 527 с.
6. Сокуров [сборник статей] / Концепция и сост. Л. Аркус ; лит. ред. Л. Аркус, Д. Савельев. — СПб. : Сеанс, 1994. — 391 с.
7. Сокуров [сборник] : кн. 2. Части речи / Ред.-сост. Л. Аркус. — СПб. : Сеанс, 2006. — 588 с.
8. Тучинская А. Дьяволиада по доктору Фауст // Искусство кино. — 2011. — № 10. — С. 4–10.
9. Шавловский К. Александр Сокуров о «Тихих страницах» // Коммерсантъ Weekend. — 2013. — № 19. — С. 11.

Художественная литература

1. Гёте И. В. Собрание сочинений в 10 т. Т. 2. Фауст / Пер. с нем. Б. Пастернака ; под. ред. А. Аникста, Н. Вильмонта. — М. : Художественная литература, 1976. — 508 с.
2. Гёте И. В. Собрание сочинений в 10 т. Т. 3. Из моей жизни. Поэзия и правда / Пер. с нем. Н. Манн ; под. ред. А. Аникста, Н. Вильмонта. — М. : Художественная литература, 1976. — 718 с.
3. Достоевская А. Г. Воспоминания / Вступ. статья, подгот. текста и примеч. С. В. Белова и В. А. Туниманова. — М. : Правда, 1987. — 544 с.
4. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 т. Т. 4. Записки из Мёртвого дома. — Ленинград : Наука, 1972. — 326 с.
5. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 т. Т. 5. Повести и рассказы. 1862–1866. — Ленинград : Наука, 1973. — 407 с.
6. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 т. Т. 6. Преступление и наказание. — Ленинград : Наука, 1973. — 423 с.
7. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 т. Т. 8. Идиот. — Ленинград : Наука, 1973. — 511 с.
8. Манн Т. Собрание сочинений в 10 т. Т. 3. Волшебная гора / Пер. с нем. В. Станевич ; под ред. Н. Н. Вильмонта и Б. Л. Сучкова. — М. : Гослитиздат, 1959. — 496 с.
9. Манн Т. Собрание сочинений в 10 т. Т. 4. Волшебная гора / Пер. с нем. В. Курелла, В. Станевич ; под ред. Н. Н. Вильмонта, Б. Л. Сучкова. — М. : Гослитиздат, 1959. — 543 с.
10. Манн Т. Собрание сочинений в 10 т. Т. 5. Доктор Фаустус / Пер. с нем. С. Апта и Н. Манн. — М. : Гослитиздат, 1960. — 672 с.
11. Платонов А. П. Эфирный тракт: Повести 1920-х — начала 1930-х годов / Под ред. Н. М. Малыгиной. — М. : Время, 2011. — 560 с.
12. Платонов А. П. Счастливая Москва: Роман, повесть, рассказы / Сост., подготовка текста, комментарии Н. В. Корниенко. — М.: Время, 2011. — 624 с.
13. Платонов А. П. Чевенгур. Котлован / Под ред. Н. М. Малыгиной. — М. : Время, 2011. — 608 с.
14. Шоу Б. Полное собрание пьес в шести томах. Т. 4 / Пер. с англ. ; ред. тома И. В. Ступников. — Л. : Искусство, 1980. — 654 с.

Электронные ресурсы

1. Арабов Ю. Фауст: Сценарий // Искусство кино. — URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2011/10/n10-article5> (дата обращения: 21.08.2023).
2. Беккет С. В ожидании Годо // Библиотека электронной литературы. — URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/Б/bekket-semyuel/v-ozhidanii-godo-perevod-m-bogoslovskoj> (дата обращения: 21.08.2023).
3. Гильманов В. Куда ты идешь // Сеанс. — URL: <https://seance.ru/articles/faust-gilmanov/> (дата обращения: 21.08.2023).
4. Кичин В. Фауст жив. Александр Сокуров о зловещих парадоксах человеческой натуры // Российская газета. — URL: <https://rg.ru/2011/09/13/sokurov-poln.html> (дата обращения: 21.08.23).
5. Мозговой Л. Ялтинская купель // Сеанс. — URL: <https://seance.ru/articles/stone-diary/> (дата обращения: 21.08.2023).
6. Подорога В. А. Память и забвение (Т. В. Адорно и время после Освенцима) // Журнальный зал. — URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2012/4/pamyat-i-zabvenie.html> (дата обращения: 21.08.2023).
7. Реванш Фауста // Российская газета. — URL: <https://rg.ru/2012/02/09/faust.html> (дата обращения: 21.08.2023).
8. Роттердамский Э. О приурочении к смерти // Библиотека учебной и научной литературы. — URL: http://sbiblio.com/BIBLIO/archive/roterdamskiy_hristianskiy/ (дата обращения: 21.08.2023).
9. Сокуров А. В центре океана // Православный портал «Предание». — URL: <https://predanie.ru/sokurov-aleksandr-nikolaevich/v-centre-okeana/chitat/> (дата обращения: 21.08.2023).
10. Чехов А. П. Дневники, записные книжки, документы // Сайт о творчестве автора. — URL: <http://chegov-lit.ru/chegov/dnevniki/dnevniki.htm> (дата обращения: 21.08.2023).
11. Шредер П. Вероятно, Робер Брессон (интервью 1976 года) / Пер. Н. Цыркун // Киноведческие записки. — URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/607/> (дата обращения: 21.08.2023).
12. Юрий Арабов о фильме «Фауст». Или о том, как человек соблазняет беса // Православный журнал «Фома». — URL: Режим доступа: <https://foma.ru/yurij-arabov-o-filme-faust.html> (дата обращения: 21.08.2023).

ФИЛЬМОГРАФИЯ

Фильмы А. Сокурова, анализируемые в работе

1. «Камень». 1992, 83–84 мин., сценарий Ю. Арабов, оператор А. Буров, композиторы Г. Малер, П. Чайковский, художник В. Соловьев.
2. «Круг второй». 1990, 92 мин., сценарий Ю. Арабов, оператор А. Буров, композитор О. Нуссио, художники В. Соловьев, Ж. Замахина, Н. Замахина, Б. Козков, В. Малахиева, О. Сикорский.
3. «Молох». 1999, 107–108 мин. (киноверсия), 126 мин. (видеоверсия), сценарий Ю. Арабов, операторы А. Федоров, А. Родионов, композитор Р. Вагнер, художник С. Коковкин.
4. «Солнце». 2004 (2005), 110 мин., сценарий Ю. Арабов, Д. Ноубл (диал.), операторы А. Сокуров, А. Мазур, А. Родионов, композитор А. Сигле, художники Е. Жукова, С. Смилга, Ю. Купер.
5. «Телец». 2000 (2001), 90–94 мин. (киноверсия), 104 мин. (видеоверсия), сценарий Ю. Арабов, операторы А. Родионов, А. Сокуров, композиторы А. Сигле, С. Рахманинов, художники Н. Коцгергина, Л. Крюкова.
6. «Тихие страницы». 1993 (1994), 77 мин., сценарий: А. Сокуров, Ю. Арабов, А. Черных, оператор А. Буров, композитор Г. Малер, художник В. Зелинская.
7. «Фауст». 2011, 134 (137) мин., сценарий: И.-В. Гёте, Ю. Арабов, А. Сокуров, М. Коренева, оператор Б. Дельбоннель, композитор А. Сигле, художники Е. Жукова, С. Смилга, Л. Крюкова, Т. Фрид.

Фильмы А. Сокурова, упоминаемые в тексте

1. «dolce...(нежно)». 1999, 60 мин., оператор К. Оцу.
2. «Александра». 2007, 90 мин., сценарий А. Сокуров, оператор-постановщик Д. Малич-Коньков, художники Л. Крюкова, Ж. Родионова, композитор А. Сигле.
3. «Восточная элегия». 1996, 45 мин., оператор А. Федоров.
4. «Дни затмения». 1988, 137 мин., сценарий Ю. Арабов, оператор С. Юризицкий, художник Е. Амшинская, композитор Ю. Ханин.
5. «Мария». 1978–1988, 41 мин., оператор А. Буров.
6. «Мать и сын». 1997, 67 мин., сценарист Ю. Арабов, оператор А. Федоров, художник В. Зелинская.
7. «Московская элегия». 1986, 88 мин., операторы А. Буров, А. Найденов.
8. «Одинокий голос человека». 1978–1987, 87 мин., сценарий Ю. Арабов, оператор С. Юризицкий, художники В. Лебедев, Л. Лочмеле.
9. «Отец и сын». 2003, 94 мин., сценарист С. Потепалов, оператор А. Буров, художник Н. Кочергина, композитор А. Сигле.
10. «Робер. Счастливая жизнь». 1996, 26 мин., оператор А. Федоров.
11. «Русский ковчег». 2002, 95–99 мин., сценарий: А. Сокуров, А. Никифоров, Б. Хаимский, С. Проскурина, оператор Т. Бюттнер, художники Е. Жукова, Н. Кочергина.
12. «Скорбное бесчувствие». 1983–1986, 110 мин., сценарий: Ю. Арабов, П. Кадочников, А. Стругацкий, Б. Стругацкий, оператор С. Юризицкий, художник Е. Амшинская.
13. «Смиренная жизнь». 1997, 75 мин., оператор А. Федоров.
14. «Соната для Гитлера». 1979, 11 мин., операторы А. Буров, Л. Краснова.
15. «Спаси и сохрани». 1989, 168 мин., сценарий Ю. Арабов, оператор С. Юризицкий, художник Е. Амшинская, композитор Ю. Ханин.
16. «Франкофония». 2015, 87 мин., оператор-постановщик Б. Дельбоннель, художник К. Л. Превост, композитор М. Кабардоков.
17. «Читаем “Блокадную книгу”». 2009, 140 мин., оператор-постановщик А. Тарин.
18. «Элегия дороги». 2001, 47 мин., оператор А. Дегтярев.
19. «Элегия жизни: Ростропович, Вишневская». 2006, 101 мин., операторы Е. Жердин, К. Мошкович, И. Погодин, И. Старостин.

Вторая премия

**КИНОСКАЗКИ А. РОУ И А. ПТУШКО:
ПОИСКИ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ
В ОТЕЧЕСТВЕННОМ СКАЗОЧНОМ КИНО XXI ВЕКА**

ЗЕРНОВА Полина Юрьевна

Всероссийский государственный университет кинематографии
имени С. А. Герасимова

ВВЕДЕНИЕ

Развивавшийся на протяжении прошлого столетия в рамках советского кинематографа жанр киносказки сегодня вновь обретает популярность уже среди российских зрителей. Сильно трансформировавшись с того времени, современные фильмы-сказки являются частью линейной истории развития жанра в целом, а значит, вполне целесообразно изучать и сравнивать достижения современности с опытом производства волшебного кино советских режиссёров.

Обращение к истории эволюции жанра в контексте отечественного кинематографа прошлого значимо для понимания некоторых особенностей современных фильмов. Особо важно в этом контексте изучение творчества двух режиссёров-сказочников советского периода: А. Птушко и А. Роу. Именно их киносказки ассоциируются с некой «золотой эпохой» и классикой жанра, конкретно их имена упоминают современные режиссёры в качестве неких существующих ориентиров из отечественного кино. Творчеству режиссёров А. Роу и А. Птушко в отечественном киноведении посвящено не так много подробных, больших научных исследований. Самый основательный труд — монография киноведа, кандидата искусствоведения Н. Ю. Спутницкой «Птушко. Роу. Мастер-класс российского кинофэнтези», представляющая из себя анализ производственно-технической и отчасти перцепционной части волшебных советских кинофильмов. Стоит упомянуть несколько статей с разной степенью погружённости в материал анализа творчества советских режиссёров: статья киноведа, кинокритика А. Васильева «Александр Птушко — Гомункулы и спруты», «Кашей Бессмертный» и «Нибелунги» кинокритика Н. Сиривли, «Режиссёр Александр Роу: “В сказке никакие истины нельзя давать в виде нравоучений”» журналиста Л. Остапенко, «Сказочный герой на киноэкране: опыт А. Роу» Н. Ю. Спутницкой.

В рамках данного исследования на основе выявления и изучения характерных черт сказочных миров, созданных советскими сказочниками Роу и Птушко, специфики стилей этих режиссёров, будет произведено дальнейшее сравнение этих особенностей с современными российскими киносказками. Исследование будет состоять из трёх частей. Две первые главы будут посвящены описанию и анализу творческого метода советских сказочников Роу и Птушко, особен-

ностям стиля, характерным мотивам созданных ими киносказок. Будут также проанализированы возможности преемственности заложенных режиссёрами в кинематограф основ производства сказок в среде современного российского сказочного кино. Материалом для разбора характеристик современного состояния жанра станет кинотрилогия «Последний богатырь», предшествовавшие ей «Книга мастеров», «Реальная сказка» и «Конёк-Горбунок». Эти фильмы являются очень показательными попытками создания жанра обновлённой российской сказки. Именно эти фильмы открывают невероятно любопытный и богатый материал для исследования новых тенденций в российском детско-юношеском кино.

Задача данной работы состоит в попытке отыскать следы преемственности наследия советского опыта создания киносказочных картин в современном российском кино, попытке осмыслить характерные черты современных российских сказочно-фэнтезийных фильмов по сравнению с советскими сказками, ответить на вопрос о том, чем является жанр киносказки сегодня, отыскать в его специфике отражение изменений во времени.

Зрелищное кино Александра Птушко

Киносказки Александра Лукича Птушко наполнены изобретательностью и оригинальностью. Создатель невероятных чудес, мастер комбинированных съёмок и трюковых сцен, он заложил основы многих технических приёмов, позволив советскому кино быть зрелищным.

Анализируя творческую биографию Птушко, Н. Спутницкая обращает особое внимание на его тягу к зрелищному кино: «Птушко был одним из преданных поклонников зрелищного кино, знатоком передовых технологий трюковой и комбинированной киносъёмки и истовым “западником”»¹. Птушко был явным поклонником творчества У. Диснея, а также внимательно следил за развитием и достижениями трюковых технологий, комбинированных съёмок и приёмов создания спецэффектов в западном кино. В особенности на его творчество повлияли трюки создателей «Кинг-Конга» 1933 года М. Купера и Э. Шодсака. Знание и опыт зарубежных коллег (например, технология масштабирования экранных изображений человека), его изучение и адаптация на базе не отстающих технологий советского кинопроизводства 1930-х во многом способствовало развитию советского трюкового, сказочного, фантастического кино последующих десятилетий. Например, уже работа Птушко над сказкой «Каменный цветок» (1946), обозначившей начало периода цветного кино в советском киноискусстве, была высоко отмечена не только в нашей стране, но и на Каннском кинофестивале².

Тяга Птушко к зрелищу доказывается фантастичностью и разнообразием собственных выдумок для визуальных трюков в его фильмографии. Многие из реализованных задумок режиссёра поражают зрителей до сих пор. В особенности изобретательность Птушко заметна в фильмах, где присутствует объёмная кукольная анимация — любимая техника режиссёра Птушко. Особо важным мотивом творчества советского сказочника, как отмечает Спутницкая, было желание оживления «мёртвого и костного», а «обращение будничного в сказку»

¹ Спутницкая Н. Ю. Птушко. Роу: мастер-класс российского кинофэнтези : монография / Н. Ю. Спутницкая. — Берлин ; Москва : Директ-Медиа, 2018. — С. 11.

² Фильм получил приз Каннского кинофестиваля «За лучшую цветную картину».

стало главным приоритетом для режиссёра в игровом кино. Птушко интересуют не только маленькие куклы, меньше человеческого роста, что впервые было начато ещё в «Новом Гулливере» (1935) и продолжено в «Золотом ключике» (1939), но и монументальные фигуры. Например, первый советский широкоэкранный фильм «Илья Муромец» (1956) — большой эксперимент в комбинированных, трюковых съёмках и применения разного рода визуальных спецэффектов — открывает фигура богатыря-великана Святогора. И если первые два фильма через образы маленьких кукол «репрезентируют проблемы конструирования идентичности в сложных социально-политических и экономических условиях», то в «Илье Муромце» (как кино «оттепели») на первый план выходит тема смены поколений и передачи сил и знаний от наставника наследнику.

А. Васильев в статье «Александр Птушко — Гомункулы и Спруты» также подчёркивает некую инаковость, необычность режиссёра Птушко: «Он был чужой, этот колдун»³. Разбирая рукотворные чудеса в его фильмах, автор также отмечает, помимо изобретательности режиссёра, взаимосвязь кинематографа Птушко и зрелищного американского кино: «Спрут из “Садко” вскоре перекочевал в фантазии B-movies времён раннего Роджера Кормана вроде “Это прибыло со дна моря” (1955), равно как и сам фильм, с успехом показанный в Венеции, спровоцировал итальянцев создать свой ответ — “Странствия Одиссея” (1954)». И продолжает: «Именно восхитившись “Сказкой о царе Салтане” Радж Капур похитил в свой “Моё имя — клоун” (1970) исполнительницу роли Царевны-Лебедь балерину Ксению Рябинкину, ставшую для Индии и семьи Капуров своего рода легендой, символом их связи с Россией — уже сильно позже, в 2009 году, её позовут сыграть миф о самой себе в синефильскую автопародию сына Капура, Риши, “Чинту-джи”». Птушко как бы изобретал большой кинематограф, сотворял невероятных существ, которые поражали воображение детей и взрослых своего времени. Особая роль киносказок Птушко для советского зрителя, как отмечает Васильев, заключалась в том, что в своей сложноустроенной визуальной фантастической структуре его фильмы подготовили поколения советских детей к восприятию монстров и гомункулов из зарубежного зрелищного кино, хлынувшего на экраны в 1970-е. Птушко стал первым проводником для советских зрителей в мир взрослых эстетики и чувств, акклиматизировав сознание к сложным визуальным образам. Вершиной роли проводника послужил его опыт руководства постановки эффектов в фильме «Вий» — желанного пугающего зрелища, которое, по словам Васильева, и ждал советский зритель ровно так же, как его хотели сотворить отечественные режиссёры.

Поражающие воображение режиссёрские техники Птушко отличает стремление к эксперименту и особо трепетное отношение к технической стороне создания «чудес». В его сказках совершались настоящие чудеса сложной формы и исполнения, которые удивляли и восхищали как детей, так и взрослых. Опыт Птушко мог позволить советским кинематографистам и после его смерти пойти дальше в развитии фантастического и сложнопостановочного кино в рамках развивавшихся компьютерных технологий 1970-х годов, эпохи торжества американских блокбастеров Дж. Лукаса и С. Спилберга и сферы авангарда рукотвор-

³ Васильев А. Александр Птушко — Гомункулы и спруты / А. Васильев. — Текст: электронный // Сеанс. — 2020. — 19 апреля. — URL: <https://seance.ru/articles/ptushko/> (дата обращения: 07.04.2023).

ных чудес по типу анимации Я. Шванкмайера. Однако школы зрелищного кино, несмотря на все старания Птушко, в СССР так и не было создано. Спутницкая подмечает и другой любопытный факт: «Окончательный уход Птушко из мультипликационного кино ознаменовал временное забвение в СССР кукольного кино и совпал с бойкотом диснеевской образности в отечественном кинематографе»⁴. Чуть ли не единственный апологет идеи необходимости обмена опытом с западными кинематографистами, работающими на передовой трюкового кино, да и просто гений создания собственного большого кино, Птушко так и не смог добиться организации целостной системы зрелищного кино в СССР. После его смерти не осталось учеников и преемников, кто бы смог с таким же авторитетом, смелостью и изобретательностью в создании чудес продолжить его дело и дальше придумывать, внедрять, развивать технологии сказочного и фантастического трюкового кино, использующего визуальные эффекты.

Отсутствие преемственности опыта советского сказочника, с одной стороны, и непререкаемый авторитет Птушко как одного из первых проводников в том числе и для новых поколений уже российских детей в мир «взрослой» зрелищности — с другой, имели воздействие на формирование облика современного российского кино, которое при переходе в XXI век не имело никакой школы зрелищности⁵, кроме воспитанного вкуса к эстетике этого самого желаемого зрелища. Учитывая этот факт, можно было бы сделать вывод, что в русской культуре нет тяги к зрелищности, а скорее есть некое восприятие зрелищности как чего-то не свойственного нашей культуре или чего-то низкого, слишком массового. В этом видится как будто прочерченная российскими кинодеятелями граница «Своего/Чужого, что является основанием для непреклонной защиты цитадели высокой культуры»⁶. Хотя всё же «потребность в зрелище сопровождала человечество на всем его пути»⁷, по словам Н. М. Зоркой, да и ставший событием выход «Вия»⁸ явно говорит о существовании как минимум тайной потребности в зрелищности среди советских зрителей. Говоря о сегодняшнем дне, именно на зрелищных сказках Птушко выросло не одно поколение советских и российских детей, всё так же жаждущих смотреть как режиссёрских «гомункулов и спрутов», так и чудеса современных киноблокбастеров XXI века, желание просмотра которых и не требует доказательств, учитывая огромные массы фанатов среди российских зрителей таких фильмов, как «Аватар» (2009, реж. Дж. Кэмерон), «Форсаж» и киновселенной MARVEL.

Безусловно, именно поколение, знакомое с фильмами Роу и Птушко, стало создавать уже новые российские сказки, эти же кинодеятели иногда говорят

⁴ Спутницкая Н. Ю. Птушко. Роу: мастер-класс российского кинофэнтези : монография / Н. Ю. Спутницкая. — Берлин ; Москва : Директ-Медиа, 2018. — С. 93.

⁵ Немногочисленным примерами сложнопостановочного кино были фильмы «Экипаж» (реж. А. Митта, 1979), «Пираты XX века» (реж. Б. Дуров, 1979).

⁶ Вейнмейстер А. В., Иванова Ю. В. «Культурные индустрии» и «креативные индустрии»: границы понятий / Международный журнал исследований культуры. — М. : Издательство «Эйдос», 2017.

⁷ Зоркая Н. М. Фольклор. Лубок. Экран. — М. : Искусство, 1994. — С. 7.

⁸ Согласно статистическим данным посещаемости советских фильмов за период с 1950 по 1990 год, взятых из справочного издания А. Федорова, «Вий» занимает 187 место из 1001 среди самых популярных советских полнометражных фильмов. За первый год проката его посмотрело более 30 миллионов зрителей.

о некой ориентации на эстетику советских режиссёров. Среди современного отечественного кино появлялись и всё ещё появляются проекты, нацеленные на зрелищность и развивающие данную визуальную эстетическую модель кинематографа, что, несомненно, подтверждает эту существующую потребность публики, которую необходимо удовлетворить. Как отмечает Н. Спутницкая, отечественный кинематограф с 2010-х годов «все более решительно берётся за освоение жанра фэнтези». Среди вышедших фильмов можно назвать экранизацию одноименного городского фэнтезийного романа С. Лукьяненко «Ночной дозор» (2005, реж. Т. Бекмамбетов), «Ведьма» (2006, реж. О. Фесенко), «Вий» (2014, реж. О. Степченко), «Черновик» (2018, реж. С. Мокрицкий), франшиза «Гоголь» (2017–2018, реж. Е. Баранов), «Сердце пармы» (2022, реж. А. Мегердичев). Однако же очень важным аспектом анализа данных фильмов является качество их реализации, поскольку многие из перечисленных примеров фильмов в современном российском кино демонстрируют скорее намеренное игнорирование опыта (включая ошибки и просчёты) режиссёров Птушко и Роу. Учитывая особенности данных кинофильмов, становится очевидным объединяющая их характеристика — ориентация на копирование западных образцов зрелищного кино. Во многом именно отсутствие опыта отечественного производства сложнопостановочного кино стало причиной обращения российских кинематографистов к западному американскому кинематографу с работающими сюжетными шаблонами и знаниям в области создания реалистичных визуальных эффектов. Твёрдые рамки жанровой системы могли помочь поспособствовать формированию на первых этапах крепкой основы, отталкиваясь от которой, было бы возможно создать что-то своеобразное. Исходя из этого, можно сказать, что в современном российском кино вновь наблюдается тенденция к возрождению традиции зрелищного отечественного кино, когда-то развиваемой Птушко, но с ориентацией исключительно на западные образцы. Например, Ф. Бондарчук в фантастической дилогии «Притяжение» (2017), «Вторжение» (2020), Д. Киселев в фильме «Мира» (2022) постарались создать зрелищную фантастику не хуже образцов западного кино, а студия Bubble создала неплохой вариант зрелищного российского кинокомикса «Майор Гром: Чумной Доктор» (2020, реж. О. Трофим). Это же касается и современных фильмов-сказок, которые всё больше тяготеют к зарубежным фильмам-фэнтези как по визуальной, так и по содержательной составляющей. Сами создатели киносказок не скрывают наличие этих референсов при создании своей кинопродукции. Например, режиссёр франшизы «Последний богатырь» Д. Дьяченко, отвечая на вопрос об ориентирах при создании проекта, называл голливудские стандарты производства фильмов «Стражи галактики» и «Пираты Карибского моря»⁹. Да и сам факт сотрудничества со студией Disney при создании на данный момент нашей главной игровой франшизы «Последний богатырь» многое говорит о желании современных режиссёров волшебного и фантастического кино учиться у успешного «Запада» создавать сложное компьютерное конструирование фантастических миров, как когда-то похожие чудеса материализовывались с помощью объёмных макетов и сложных конструкций в кино Птушко и создателей «Кинг-Конга».

⁹ *Серебрянский С.* Режиссёр «Последнего богатыря»: «Наша сказка достаточно суровая» // Мир Фантастики. — 25 октября. — 2017. — URL: <https://www.mirf.ru/kino/dmitry-dyachenko-poslednij-bogatyr-interview/> (дата обращения: 17.03.2023).

Однако большинству названных проектов присуща общая проблема. В них проглядывается существующий в современном российском кино непримиримый конфликт между желанием заимствования опыта зрелищного западного кинематографа в надежде удачного его адаптирования на отечественной почве и простым копированием, порицаемым неудачным шаблонированием, когда процент «цитирования» превосходит национальный компонент в кинопроизведении. Пока что побеждает, как правило, второе. В этом и обнаруживается правда об игнорировании опыта создания киносказок Птушко: уход от национального, собственно культурного, как визуала, так и содержания в угоду зарубежному вместо качественного адаптирования приёмов западного кинопроизводства в составе отечественного и наделения их собственными культурными контекстами и так же стилем, как у советского сказочника.

Обращение к практике зрелищного кинематографа Птушко показательно в контексте исследования уже современных российских сказочных фильмов. Общий творческий и изобретательский дух кинематографа Птушко способствовал появлению его именной линии в жанре советской киносказки и кино в целом, отличающуюся стремлением к экспериментальному проектированию выдающихся зрелищных чудес. Существующая в кино XXI века преемственность традиции заимствования опыта зарубежных кинематографистов позволяет обозначить закономерность изучения, ориентации и применения опыта американского кино при создании современной версии жанра. Однако же результат попыток сегодняшних режиссёров заимствовать опыт зарубежных коллег наглядно доказывает их неспособность к гармоничной адаптации приёмов западного кино в рамках отечественного. Отсюда отчасти исходят вопросы к качеству производимого массового кино и проблема достоверности современных сказочных проектов.

«Детский мир» Александра Роу

В отличие от своего тёзки Птушко, Александр Артурович Роу видел в сказке не столько возможность реализации эксперимента, сколько способ адаптации фольклорных сюжетов конкретно для детской аудитории. Преданный поклонник русского фольклора, ирландец по происхождению, Роу создавал для своих зрителей красочные миры волшебной сказки, всегда точно зная рецепт производства кино, которое понравится детям. Киносказкам Роу свойственны задор, игривость, юмор и особая любовь к природе, которой проникнуто всё его творчество от первого до последнего фильма.

Спутницкая в главе монографии, посвящённой Роу, обращает особое внимание на то, что режиссёр был именно специалистом по детскому кино. Как в 1930-е, когда советскому кинематографу потребовалось создать формулу идеологически и нравственно правильного детского кино для подрастающего поколения, так и в 1960-е годы волшебный кинематограф Роу легко влился в общее обновление кинематографической образности, обратившейся к внутреннему миру ребёнка, его особому мироощущению. А. Васильев в отношении режиссёра Роу замечает, что тот был вдобавок «пересмешником большого кинематографа», намекая на то, что хоть режиссёр не изобретал столько новых чудес кино, как Птушко, однако с умением подходил к созданию собственного особого стиля сказочных комедий. Режиссёр не стремился познать грани возможных экспериментов, но создать качественно работающие схемы своего уникального замкнутого мира,

которые бы отличались, «остранялись» от привычных образцов большого кино. Кроме того, исследователь даёт ему характеристику «свой в доску», так же, как Спутницкая, подчёркивая принадлежность Роу к детскому кино, но узнаваемая «гостеприимная пестрота» мира которого подходила и детям, и взрослым зрителям.

Важной характеристикой кинематографа Роу, по словам Спутницкой, является то, что «фильмы Роу — это авторизованные пересказы народной сказки»¹⁰. Его сказки имеют режиссёрскую интонацию, поскольку Роу во многом отходит от классической структуры сказки, чтобы создать её киновоплощение. Дополняет это определение замечание А. Васильева: «Он насмешливо переводил “русский дух” в плоскость узнаваемой советской канцелярщины и казёнщины, которая к 1970-м давно стала поводом для смеха, сферой прикладного юморения»¹¹. Что говорит об умении Роу «подогнать» фольклорную историю под веяния современности и сделать её понятной и близкой для аудитории. В своей отдельной статье, посвящённой творчеству Роу, Спутницкая замечает, что Роу «виртуозно использовал в своих волшебных сказках ограниченный набор выразительных средств»¹².

Режиссёрский стиль Роу отличают две ключевые составляющие: постоянные, переходящие из фильма в фильм актёры и уникальная сказочная атрибутика, без которой невозможно существование киносказки. Начиная с первого фильма, своего дебюта «По щучьему веленью» (1938), Роу насыщает мир своих сказок узнаваемыми специфическими деталями и лицами. Среди его главных актёров, снимавшихся во многих его историях, можно вспомнить Г. Миллера, А. Хвилью, А. Кубацкого, Э. Цесарскую, Р. Зеленую, Л. Королеву, М. Пуговкина, А. Цинмана, В. Алтайскую, Т. Носову, и т. д. К узнаваемой сказочной атрибутике режиссёра относятся, например, животные (коты, медведи), образы природы (деревья, цветы и проч.), переходящие герои (старик сам с пёрст и старичок-боровичок, Баба Яга) яркие, запоминающиеся декорации, знаковые для стиля режиссёра уже в цветном кино. Однако даже первые сказки Роу, снятые в эпоху чёрно-белого кино, неожиданно для иллюзорного волшебного жанра приобретают эстетику предания, былинности, перенимая достоверность экранного документа, по словам Спутницкой. Его героические сказки «Василиса Прекрасная» (1939) и «Кашей Бессмертный» (1944) стали характерным тому примером. Последний стал наравне с другими военными фильмами выразителем идеи борьбы с врагом и способом познания героизма русского (читайте: советского) народа с фашистскими захватчиками в образах Кашея и его «кащеева царства».

Н. Сиривля в своей статье, посвящённой фильму Роу «Кашей Бессмертный», говорит о сходных чертах немецкого эпического полотна Фрица Ланга «Нибелунги» с киносказкой Роу. Н. Сиривля отмечает не только явное знакомство Роу с творчеством немецкого режиссёра, фильм которого он спародировал, и наме-

¹⁰ Спутницкая Н. Ю. Птушко. Роу: мастер-класс российского кинофэнтези : монография / Н. Ю. Спутницкая. — Берлин ; Москва : Директ-Медиа, 2018. — С. 237.

¹¹ Васильев А. Александр Птушко — Гомункулы и спруты / А. Васильев. — Текст: электронный // Сеанс. — 2020. — 19 апреля. — URL: <https://seance.ru/articles/ptushko/> (дата обращения: 07.04.2023)

¹² Спутницкая Н. Ю. Сказочный герой на киноэкране: опыт А. Роу / Учёные записки : Электронный журнал Курского государственного университета. — 2010. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/skazochnyy-geroy-na-kinoekrane-opyt-a-a-rou> (дата обращения: 07.04.2023)

ренное использование элементов немецкой эпической истории в рамках дискурса советского военного фильма, но и влияние фильмов самого Роу на зарубежный кинематограф: «Не говоря уже о глобальном психотерапевтическом воздействии его фильмов на поколения советских людей, можно утверждать, что сказки Роу при ближайшем рассмотрении оказываются совершенно необходимым звеном мирового кинопроцесса. И не случайно на его фильмах прилежно учились Спилберг и Лукас — ведущие сказочники наших дней»¹³. Это замечание говорит и об особом отношении к сказочному миру Роу среди зарубежных коллег кинематографистов, отмечавших его уникальный, узнаваемый стиль проектируемого пространства.

Сказочный мир чудес, аттракционность, но при этом особый стиль авторской интонации: непосредственной, лиричной, способствует формированию мира Роу. Одна из важнейших деталей, отличающих кинематограф Роу от других режиссёров-сказочников, заключается в том, что для него реальность, по верному выражению Н. Ю. Спутницкой, не менее впечатляюща, чем чудо. К тому же мир режиссёра хоть и может казаться сегодня наивным, всё так же удивляет лёгкой достоверностью этого наива, что отмечает и журналист Л. Остапенко в статье «Режиссёр Александр Роу: “В сказке никакие истины нельзя давать в виде нравоучений”»: «Чудеса в мире Роу происходят настолько естественно, что ни у кого нет сомнений — этот волшебный мир действительно реален»¹⁴. Что заметно как минимум по его киносказкам «Марья-искусница» (1959), «Королевство кривых зеркал» (1963) или же «Варвара-краса, длинная коса» (1970), в которых равнозначно ярко показаны как мир реальный для героев, так и пышные своей сказочностью волшебные миры Чудо-Юдо, Водокрута и зеркальное королевство. Яркость декораций режиссёра, переливающихся красным, синим, зелёным, жёлтым цветами, дарит незабываемые впечатления от просмотра, знатно сдобриваемых чудесами вспыхивающих огней волшебных превращений и перемещений.

С темой сходности реального и чудесного в анализ творчества Роу входит и тема основной оппозиции, присущей кинематографу режиссёра, — противопоставление фантастического и реального: «Эта оппозиция, по сути, и определила взаимоотношения режиссёра с волшебными элементами сказочных текстов. Мифический код свой/чужой осознается как человеческий (реалистическое решение) / нечеловеческий (нарочитые спецэффекты)»¹⁵. В процессе уравнивания этой оппозиции героям всегда помогает природа. «Для Роу природа — главный союзник и друг человека в материальной, моральной и эстетической сферах жизни»¹⁶, — отмечает Спутницкая. Однако же всё зависит от того, насколько в гармонии находится с природой тот или иной герой. Сам Роу определял свои сказки как реалистические, в которых чудо всегда органично

¹³ Сиривля Н. «Кашей Бессмертный» и «Нибелунги» // Искусство кино. — № 3. — 1997. — URL: <https://old.kinoart.ru/archive/1997/03/n3-article15> (дата обращения: 07.04.2023).

¹⁴ Остапенко Л. Режиссёр Александр Роу: «В сказке никакие истины нельзя давать в виде нравоучений» // Экспертное издание для родителей «Дэйли Бэби». — 7 мая. — 2019. — URL: <https://dailybaby.ru/magazine/articles/rezhisser-aleksandr-rou-v-skazke-nikakie-istiny-nelzia-davat-v-vide-nravouchenii> (дата обращения: 07.04.2023)

¹⁵ Спутницкая Н. Ю. Птушко. Роу: мастер-класс российского кинофэнтези : монография / Н. Ю. Спутницкая. — Берлин ; Москва : Директ-Медиа, 2018. — С. 252.

¹⁶ Там же. С. 248.

для чуть идеализированной, немного приукрашенной среды. «Ирреальность, излишняя условность, по мнению режиссёра, лишила бы сказку обаяния, сделала бы трудной для восприятия заложенных в ней идей детьми»¹⁷. Поэтому в его кино природа всегда напрямую связана с сюжетом, выступает вполне серьёзной драматургической составляющей, помогающей героям жить в гармонии со сказочными чудесами и физической реальностью. Природа выступает как сила излечивающая, спасающая, а также она просто сказочно красива в своей естественности. Как и своих героев, находящихся с ней в гармонии, Роу старается приобщить к миру природы и своих зрителей, чтобы и те смогли жить в гармонии между детством и взрослостью.

Конфликт фантастического и реалистического характерен и для современных российских киносказок. Но если Роу не боялся красоты естественности, даже если она несколько грязная и чрезмерно реалистичная, и мог себе позволить снять сказочный декоративный мир на лоне природы, современные режиссёры сказочного кино словно побаиваются какой бы то ни было неприглаженной естественности в кадре. Даже если это кадры природных пейзажей. Можно вспомнить кажущуюся небрежность в съёмке одного из эпизодов в фильме «Морозко» (1964) при абсолютно естественном свете, который оставляет пятнистые следы от листьев с деревьев на фигурах героев. Однако в кино Роу эта «хулиганскость» смотрится очень органично, ведь природа, любые её проявления для Роу истинно красивы, и через экран он всегда находит способы это преломить и доказать. Роу наслаждается, любит естественной красотой природы, пускай это и небольшие её элементы: цветущие яблоки или рассвет на фоне леса. Помещая свои яркие декорации, необходимые для реализации сюжета очередной сказки, внутрь пейзажа в «Варваре-красе, длинной косе», он не наделяет природу сказочностью, но раскрывает её уже существующую сказочность, чуть дополняя её, но не убивая, а доказывая её достоверность. Данный приём используется и в современных сказках по типу фэнтези «Властелин колец» (2001–2003) П. Джексона, где пейзажи красот Новой Зеландии также раскрывают свою волшебность, становясь кинематографическим воплощением пространства Средиземья из книжного толкиновского сюжета.

В современном российском киносказочном кино сложно говорить об удачных примерах использования приёма совмещения реальности со сказкой. Разве что «Реальная сказка» (2011, реж. А. Мармонтов) изображает сказку такой же серой, унылой, как и реальность, сближая оба мира, где угасла вера в чудо. В такой обыденной реальности нет красивых достопримечательностей, а те, которые могли бы ими стать, не приобретают сказочных свойств. Сказочный дуб, отсылающий к Лукоморью, назван всего лишь «экспонатом», к которому нельзя подходить, а сказочный мир тонет в затяжных ливнях и утопает в мраке погибшей земли. Такое художественное решение является отражением идеи создателей продемонстрировать современное состояние общества, в котором отечественные сказки находятся в состоянии кризиса, поскольку, во-первых, не являются конкурентоспособными в состязании за зрителей с зарубежными героями, во-вторых, в целом, взрослый мир перестал верить в сказки. Однако реализовано данное художественное решение не настолько убедительно и каче-

¹⁷ Спутницкая Н. Ю. Птушко. Роу: мастер-класс российского кинофэнтези : монография / Н. Ю. Спутницкая. — Берлин ; Москва : Директ-Медиа, 2018. — С. 245.

ственно, чтобы можно было говорить об умелом обращении с фактурой. К тому же и зрелищность здесь, являющаяся необходимой, неотъемлемой частью современных сказочных фильмов, не настолько хорошо подаётся для зрительской аудитории.

В «Книге мастеров» попытались совместить пышные деревянные декорации с частичками природного мира — заколдованный лес. Однако экосистема из такого сочетания не выглядит убедительной. Из-за чрезмерной правильности состаренных, многодетальных декораций в сочетании с природными ландшафтами и компьютерной графикой пространство кажется искусственным, неестественным. Созданные локации «Книги мастеров» спорят друг с другом, что убивает «настоящность». «Конёк-Горбунок» (2021) — единственная сказка, которая по эстетике немного пытается напомнить о ярком кинематографе Роу, также не справляется с эклектичностью и утопает в пестроте «перебивающих» друг друга нелепых декораций. Природа же и вовсе не играет роли, уступая место павильону и компьютерной графике — новой природе сказочного кино, качество исполнения которой иллюстрирует технические достижения в искусстве создания новой реальности.

В отличие от первого совместного проекта со студией Disney «Последнему богатырю» удалось создать некую целостную картину вселенной, в которой есть и леса, и поля, и реки, и заснеженные горы, которые более-менее соединены в некое единое, или хотя бы притворяющееся единым пространство. Здесь декорации деревянного Белогорья совмещаются с природными ландшафтами лесов и полей, являясь только маленькой частью большого мира. Попытка создать собственное «Средиземье» под названием «Белогорье» в целом была хорошо оценена широкой аудиторией, учитывая кассовые сборы, позволившие этой киновселенной войти в рейтинг самых кассовых российских фильмов за последние годы. Если говорить о процессе создания кинофильмов, режиссёр трилогии «Последний богатырь» Д. Дьяченко проговаривает в одном из интервью: «Подсознательно невозможно избежать его (А. Роу) влияния, особенно когда делаешь сказку с элементами комедии. Ни одна советская сказка не обходилась без комедийных персонажей — нам приходилось это учитывать и в то же время уходить от прямого цитирования»¹⁸. Однако несмотря на то что Дьяченко указывает, помимо голливудских стандартов, сказки Александра Роу в качестве ориентира, на который опирались при создании российской киносказки, пространство мира визуально отсылает скорее к стандарту голливудского кино. Да и стиль юмора скорее отсылает к универсальным голливудским блокбастерам без специфики конкретно отечественной культуры в их содержании.

В современных отечественных фильмах-сказках в связи с использованием новых технологий часто возникает вопрос достоверности происходящего. Иногда во время просмотра современных фильмов возникает ощущение обмана, но не погружения в волшебную реальность, в которой существуют чудеса и трюки. Отечественный кинематограф не всегда справляется с оппозицией сказочное-реальное, часто мы не имеем реалистичное. Если в приятно наивные фильмы Роу равно легко погружаться и детям, и взрослым, в том числе сегодня, благодаря их

¹⁸ Серебрянский С. Режиссёр «Последнего богатыря»: «Наша сказка достаточно суровая» // Мир Фантастики. — 25 октября. — 2017. — URL: <https://www.mirf.ru/kino/dmitry-dyachenko-poslednij-bogatyr-interview/> (дата обращения: 22.01.2022).

мастерски выверенной искренней наивности, то в современные российские сказки взрослым поверить бывает сложно из-за не всегда качественно реализуемых стандартов проработки и прорисовки мира сказки. Таким образом, современные сказки как продукт современных технологий CGI, где каждый спецэффект должен быть направлен на то, чтобы создать для зрителя безапелляционную иллюзию полной реальности происходящего на экране, заставить его поверить в правду экранного изображения, не выполняют свою главную функцию. Кроме того, проблема заключается и в неподдержании единства формы и содержания, которое должно влиять на общее эмоциональное впечатление от просмотра. Однако если как раз при понимании всей «деланности» детских киносказок Роу не возникает чувства обмана из-за полновесной содержательности его кинопроизведений, то современные фильмы-сказки не всегда справляются и с содержанием. Интересно, что большая часть современных режиссёров использует именно персонажей русского фольклора и связанные с ними элементы сюжета, как и сам Роу. К тому же ориентированы эти кинопроизведения конкретно на детскую и семейную аудиторию, что вновь сходно с задачами создания киносказок советского режиссёра. Однако из-за преобладания в содержании современных сказок зарубежных схем и шаблонов производства фэнтези-фильмов, они в целом приобретают более универсальное и даже западное звучание, чем национальное, «русскокультурное». Если Птушко умело сохранял узнаваемые черты отечественной культуры в своих киносказках, то современные режиссёры предпочитают удаляться от данной задачи. Киносказки становятся нацеленными на широкую международную аудиторию.

Как и после смерти Птушко, у Роу также не осталось последователей среди других режиссёров-сказочников, которые могли бы продолжить создавать подобные его кинематографу миры, наполненные новыми, уже российскими культурными контекстами. Л. Остапенко отмечает отсутствие преемственности в советском кино: «Однако после его [Роу. — П. 3.] ухода мало кто из постановщиков мог передать ту сказочную атмосферу, которая вовсе не была свойственна логичному и “регламентированному” советскому кинематографу»¹⁹. Спутницкая говорит о снисходительном отношении к опыту Роу в качестве ориентира среди и современных режиссёров. Хоть исследовательница отмечает влияние Роу на современную медиакультуру в контексте «манифестации проблем актуальных научных и синефильских дискурсов» и деконструкции трендов, особо связанных со стилем визуального слоя фильма «Морозко» (1964), однако же интерес к инструментариям и тематике режиссёра в создании детского кино вновь оказывается минимальным.

Всё же режиссёры продолжают говорить о некоторых присутствующих эстетических референсах к кино Роу. Что не может не служить подтверждением существующего в культуре представления о кинематографе Роу как некой общепризнанной базовой, каноничной модели сказочного фильма. Опыт киносказочного кино Роу, как и Птушко, оказал большое влияние на формирование множества различных киножанров. Однако же в современных российских сказках

¹⁹ Остапенко Л. Режиссёр Александр Роу: «В сказке никакие истины нельзя давать в виде нравочений» // Экспертное издание для родителей «Дэйли Бэби». — 7 мая. — 2019. — URL: <https://dailybaby.ru/magazine/articles/rezhisser-aleksandr-rou-v-skazke-nikakie-istiny-nelzia-davat-v-vide-nravouchenii> (дата обращения: 07.04.2023).

почти не чувствуется влияния культуры советских киносказок, о чём говорят исследователи, употребляя слово «игнорирование». Так или иначе, но в разговоре о состоянии жанра современной российской сказки, какой бы малой не была доля преемственности опыта советских режиссёров, возникает правомерное сравнение опытов двух кинематографий, где российская, более молодая, без истории советской существовать не может.

Вместо заключения.

Киносказка сегодня — мёртвый жанр?..

После смерти обоих сказочников в 1973 году «наивный и дородный» кинематограф советской киносказки сошёл на нет, не оставив наследников и последователей. Киносказки, снимавшиеся в эпоху застоя, перестройку и 1990-е, редко могли поспорить по уровню мастерства с главными сказочниками советского экрана. Уже в 1996 году киновед П. Шепотинник говорил о киносказке как об исчезнувшем жанре²⁰. Однако творчество режиссёров Роу и Птушко создало основу для кинематографистов дня сегодняшнего. Волшебные миры Роу и Птушко, такие разные и совершенно не похожие друг на друга, сформировали две линии подхода к созданию сказки, которые актуализируются сегодня, когда появилась необходимость в создании нового мира — вместилища идей, отвечающих новому времени. Ведь «терапевтическая роль советской киносказки, прежде всего, строится на создании модели миропорядка, воспитании в человеке соответствующих представлений о мире²¹», что желаемо воплотить и в условиях новой культуры, в рамках которой существует современное российское кино.

Кинематограф Роу буквально воплотил главную основу жанра сказки — чудо. Его кино — прежде всего стиль и атрибутика. В то время как киносказки Птушко — это в первую очередь трюки, впечатляющее зрелище, «масштабные боевики» по выражению Спутницкой. Поэтому кинематограф Птушко всегда был более изощрённым на выдумку чудесных монстров, в то время как насыщенные русским фольклором, но всегда в авторской режиссёрской интерпретации сказки Роу были более уютными, в них царил атмосфера детства, в которую приятно было погружаться и взрослым.

При исследовании присутствия в структуре современных отечественных сказок элементов влияния советской киносказочной культуры, однако, довольно скоро можно прийти к выводу о том, что их ничтожно мало. С одной стороны, в неиспользовании наработанных достижений режиссуры советского волшебного кино есть ощущение, что после смерти режиссёров был утерян секрет производства хорошей детско-взрослой сказки, потеряно мастерство, как когда-то в новелле «Колокол» из «Андрея Рублёва» А. Тарковского. И почти некому стало передать секреты алгоритма производства жанра новым российским кинематографистам. За неимением идейной опоры после разрушения Советского Союза российские кинематографисты и обратились за помощью к голливудскому кино. С другой

²⁰ Открытый Российский кинофестиваль — 1996, Сочи [Кинотавр, 1–13 июня 1996 : Каталог / Ред. В. Козлов ; Подбор материалов М. Юдинцевой]. — [М. : Б. и., 1996]. — С. 66.

²¹ Спутницкая Н. Ю. Птушко. Роу: мастер-класс российского кинофэнтези : монография / Н. Ю. Спутницкая. — Берлин ; Москва : Директ-Медиа, 2018. — С. 252.

стороны, в игнорировании советского киносказочного опыта словно читается боязнь воскрешения призраков советских мифологем, так тщательно и детально проработавших почти все самые известные русские авторские и народные сказки. Или же просто они могут казаться современным авторам не столь интересными и своевременными для воплощения и реализации, ведь голливудский стандарт более презентабелен для уже искушённых зрителей, знакомых с качественным и визуально реалистичным волшебным кино.

Однако важно отметить, что фильмами советских режиссёров восхищались такие зарубежные именитые режиссёры, как Р. Корман, С. Спилберг, Дж. Лукас. Потому печален тот факт, что опыт двух сказочников, заложивших основные правила работы с фольклорным материалом, современными российскими режиссёрами сегодня по большей части игнорируется. В таком игнорировании и часто снисходительном отношении к советским режиссёрам отражается одна из характерных черт современного российского кино — попытка отсечь опыт советского кино, деконструировать его пафосность, сюжетку и героев, чтобы реконструировать новую реальность сказки XXI века. Обращение к советскому сказочному дискурсу происходит по большей части за необходимостью высмеивания созданных им жанровых шаблонов, разрушить логику или пафос построения сюжетов и также переосмыслить заложенные механизмы работы с некогда монументальными образами сказочных героев. Таким образом, советские киносказки проскальзывают в современном кино в виде отсылок к легендарным сценам (появление Святогора в анимации «Алеша Попович и Тугарин Змей»), разрушении классических сюжетных шаблонов (царь из «Конька-Горбунка» не умирает в финале) или переосмыслении классических героев (сказочные героини как временные антагонисты в «Реальной сказке» и Кощей как герой, жертвующий своей жизнью ради спасения мира в «Последнем богатыре»).

В современном российском кино преобладающими тенденциями являются ориентация и одновременная попытка превзойти достижения американского кино, заимствование его элементов и попытка создания коммерчески успешных фильмов для широкой аудитории. Несмотря на то что обе эти тенденции были характерны для кино Роу и Птушко, данный факт забывается, хотя наследие этих режиссёров так или иначе актуализируется сегодня. Правда, часто неудачное применение технических и художественных средств, неумелое обращение с основами производства сказки современными режиссёрами и нежелание следовать за опытом кино прошлого говорит о том, что в настоящее время возрождённый жанр киносказки только ищет свою новую форму, проходит этап творческого поиска, характеризующегося отказом от «папочкинского кино». Поэтому на данный момент наследие Роу и Птушко в смелом творческом и экспериментальном отношении к эстетике сказки можно считать по большей части утраченным. Насколько сильно отечественное кино пострадало от потери прямых продолжателей этих режиссёров, покажет время, однако сам возрождённый жанр киносказки или сказки-фэнтези сегодня набирает всё большую популярность, создаётся всё больше проектов, использующих фольклорные сюжеты. А значит, у российских кинематографистов есть возможность изменить ситуацию с жанром, поработать над его формой и содержанием, чтобы создать нечто своё, новое и качественное. Такие сказки, которые соответствовали бы нашему времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Васильев А. Александр Птушко — Гомункулы и спруты / А. Васильев. — Текст: электронный // Сеанс. — 2020. — 19 апреля. — URL: <https://seance.ru/articles/ptushko/> (дата обращения: 07.04.2023).*
2. *Васильева Е. Ю. Спецэффекты в кино: от иллюзии чуда к иллюзии реальности / Телескоп : журнал социологических и маркетинговых исследований. — № 4 (88). — 2011. — С. 32–35.*
3. *Вейнмейстер А. В., Иванова Ю. В. «Культурные индустрии» и «креативные индустрии»: границы понятий / Международный журнал исследований культуры. — М. : Издательство «Эйдос», 2017.*
4. *Зоркая Н. М. Фольклор. Лубок. Экран. — М. : Искусство, 1994. — 239 с.*
5. *Серебрянский С. Режиссёр «Последнего богатыря»: «Наша сказка достаточно суровая» // Мир Фантастики. — 25 октября. — 2017. — URL: <https://www.mirf.ru/kino/dmitry-dyachenko-poslednij-bogatyr-interview/> (дата обращения: 17.03.2023).*
6. *Сирипля Н. «Кашей Бессмертный» и «Нибелунги» // Искусство кино. — № 3. — 1997. — URL: <https://old.kinoart.ru/archive/1997/03/n3-article15> (дата обращения: 07.04.2023).*
7. *Спутницкая Н. Ю. Птушко. Роу: мастер-класс российского кинофэнтези : монография / Н. Ю. Спутницкая. — Берлин ; Москва : Директ-Медиа, 2018. — 367 с.*
8. *Спутницкая Н. Ю. Сказочный герой на киноэкране: опыт А. Роу / Учёные записки : Электронный журнал Курского государственного университета. 2010. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/skazochnyy-geroy-na-kinoekrane-opyt-a-a-rou> (дата обращения: 07.04.2023).*
9. *Федоров А. В. Статистические данные посещаемости советских фильмов: 1950–1990. — М. : ОД «Информация для всех», 2023. — 66 с.*

Третья премия

ПРОБЛЕМА СТИЛЯ И АВТОРСКОЙ ИНТОНАЦИИ В ЗВУКОВЫХ ДОВОЕННЫХ ФИЛЬМАХ БОРИСА БАРНЕТА

КУНГУРОВ Юрий Мирославович

Всероссийский государственный университет кинематографии
имени С. А. Герасимова

ВВЕДЕНИЕ

Данная работа посвящена проблеме режиссёрского стиля Б. В. Барнета и своеобразию реализации этого стиля в фильмах звукового довоенного периода. Выработалась тенденция недооценивать именно стилистическую составляющую кинематографа Барнета, выделяя отдельные яркие фильмы из творчества режиссёра, привычно относимого ко второму ряду (характерно, что С. А. Семенчук, посвятившая военному и послевоенному творчеству Барнета диссертацию, один из текстов про его творчество так и называет: «Режиссёр второго плана»¹, акцентируя этот парадокс).

Не будет преувеличением говорить о психологическом комплексе, выработавшемся у Барнета за годы его восприятия как эпигона чужих стилей, причём конкретного стиля на конкретный фильм (в связи с чем его фильмы, которые были сочтены удачными, часто сравнивались в прессе с похожими жанрово или тематически удачными фильмами других режиссёров). Он якобы всё время кого-то напоминает, подражает кому-либо, апроприирует чужие киноязык, эстетику, почерк.

Однако подобное восприятие требует разъяснения. Один из возможных вариантов объяснения непризнания индивидуального стиля Барнета называет Семенчук: по её мнению, режиссёр «никогда не следовал чужим правилам, не строил сложных концепций, творя кино естественно, словно дыханием. <...> Ценна была сама фигура автора, исключительной чертой которой было отсутствие метода»².

Если последовать этой позиции, то складывается ощущение, что Барнет скорее примечателен сюжетами своих фильмов, чем их режиссёрской реализацией; что фильмы Барнета можно охарактеризовать как простые истории о простых, «маленьких» людях. Такая картина представляется не вполне полной.

Работа посвящена выявлению особенностей режиссёрского стиля Бориса Барнета в его первых звуковых работах. В качестве временной рамки выбраны первые звуковые фильмы, в которых Барнет, уже снявший ряд важных немых

¹ Семенчук С. А. Режиссёр второго плана. — URL: <https://seance.ru/articles/barnet-portrait/> (дата обращения: 05.09.2023).

² Там же.

картин и сформировавший до определённой степени в этих ранних работах почерк, в четырёх довоенных фильмах находит применение своей творческой индивидуальности в рамках звукового кино, начиная от «Украины» и заканчивая «Старым наездником», последней довоенной картиной Барнета, которая была запрещена.

Работа состоит из введения, двух глав и заключения. Первая глава посвящена определению характерных черт Барнета как режиссёра, с привлечением различных оценок его творчества (по большей части новых, так как сопоставление оценок режиссёра современниками и постсоветскими исследователями заслуживает отдельного разговора). Вторая глава посвящена реализации творческой индивидуальности режиссёра в его первых звуковых фильмах, поиску нового тематико-жанрового круга и стилевым исканиям Барнета на примере переходящих из фильма в фильм лейтмотивов.

Глава 1 НАД-СОЦИАЛЬНОЕ, ИЛИ ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ ЧЕРТЫ РЕЖИССУРЫ БОРИСА БАРНЕТА

Довоенные звуковые фильмы Барнета объединены, во-первых, почерком Барнета, который вне зависимости от тематики конкретного фильма и неодинаковой близости этой тематики барнетовской индивидуальности каждый раз выражен ярко, в том числе в «Ночи в сентябре», которую зачастую относят к сугубо «заказным» фильмам; во-вторых — соединением попытки дать некую альтернативу в противовес рамке времени с (на наш взгляд) очевидным внутренним надломом, имплицитно выраженным ощущением зыбкости, преследующей героев во всех четырёх фильмах.

Кинематограф Барнета вне зависимости от тематики фильма обращается напрямую к человеку в его самости, к характеру. Некоторые оценки его творчества вызывают ассоциации с оценками другого художника, но не режиссёра, а драматурга, а именно А. Н. Арбузова, героев которого объединяет странное, не бытовое, а будто бы над-бытовое отношение к бытовым обстоятельствам. Филолог И. В. Григорай находит причину в следующем: «в основе характера любого арбузовского героя лежит его *натура*»³. Не имея в качестве цели прямолинейное сопоставление этих двух художников, которое было бы преувеличением, отметим, однако, что арбузовские герои 1930-х и 1940-х — импульсивные, мечущиеся, способные на алогичные поступки, живущие будто бы вне парадигмы исторического времени, в котором существуют, — во многом предвосхитили героев уже более поздней советской драматургии: героев А. М. Володина, А. В. Вампилова; так же и барнетовские «странные», темпераментные герои (более категорично выражает это М. Мусина: «люди не от мира сего»⁴) в «странных» обстоятельствах в фильмах 1930-х одновременно и являются людьми своего времени, и будто существуют по каким-то особенным, внебытовым законам.

³ Григорай И. В. Причины успеха драматургии А. Н. Арбузова в России и за рубежом // Вестник Томского государственного педагогического университета. — 2008. — С. 96.

⁴ «Тебе дана такая сила...» Дискуссионный просмотр картины «У самого синего моря» 1 апреля 1936 года в Доме кино // Киноведческие записки. — 2002. — № 57. — С. 118.

Н. И. Клейман обращает внимание, что при расхожем сопоставлении Барнета с С. М. Эйзенштейном не следует, вопреки выработавшейся тенденции, принижать первого и возвышать второго: истории об отдельном человеке, «житейские истории, по-своему тоже отражавшие течение Большой Истории»⁵ в противовес Истории, отражавшей течение жизни людей — это две самостоятельные линии. Средством, которое выражает барнетовский интерес к человеку, становится актёр. Н. М. Зоркая говорит о кинематографе Барнета как об «актёрском кинематографе»⁶: «Свой голос Барнет всегда <...> отдаёт актёрам»⁷. Актёр у него служит не просто инструментом или краской, а выразителем важнейшего. Если актёр в центре внимания — то в центре, соответственно, и персонаж. Характерной визуальной чертой многих фильмов Барнета, одним из доказательств выразительности его метода становится мизансценирование таким образом, что актёр так или иначе оказывается в центре изображения. Одним из способов достижения внимания к актёру становится использование общих планов вместо крупных — крупный план оказывается по большей части необязательным при внимательной работе с актёром: по выражению Барнета, общие планы позволяли достичь концентрации, чтобы «не мешали лишние вещи, не отвлекали внимание от нужного»⁸. Можно трактовать это как программное заявление (хотя манифестации были чужды Барнету), как, в сущности, делает Н. М. Зоркая, трактующая барнетовскую «ставку на актёра», впечатление самим мизансценированием, а не монтажом, как сознательный и эффективный отказ от лозунгов *alma mater* Барнета — кулешовской школы.

Уделяя внимание каждому актёру, передавая через него свой голос, Барнет, с одной стороны, нюансирует психологические портреты персонажей (что вновь заставляет вспомнить Арбузова: герои у обоих в фокусе, и если «Таню» зачастую называют «монопьесой», пьесой одного образа, то об «Однажды ночью» Барнета иногда говорят как о «монофильме» одной героини, несмотря на наличие в этих произведениях целой системы персонажей). Н. М. Зоркая даёт исчерпывающее описание его работы с актёрами и образами, ими воплощаемыми: в его фильмах «общий контур фигуры, очерченный словно бы единой линией, пластика, повадка персонажа дополняется множеством малых и малейших психологических нюансов, <...> цепь еле заметных движений, мимика, глаза выдают тайную тревогу, наивность до детскости, душу добрую и простую»⁹.

Однако другая сторона его метода вступает в противоречие с «психологической» линией его творчества. Скрупулёзно работая с каждым образом, нюансируя, прорабатывая каждый отдельный жест, он при этом создаёт в своих фильмах пространство не столько реальное, сколько *идеальное*; в определённом смысле мифическое. Неслучайны устоявшиеся сопоставления Барнет — Ренуар: оба, идеализируя действительность, не находятся в зоне наивного заблуждения

⁵ Клейман Н. И. Другая история советского кино. Локарно, 2000 г. [Интервью Б. Эйзеншица] / Пер. Н. Кулиш // Киноведческие записки. — 2001. — № 50. — С. 63.

⁶ Зоркая Н. М. «Я делаю ставку на актёра». Борис Барнет в разные годы // Киноведческие записки. — 2000. — № 47. — С. 202.

⁷ Там же. С. 193.

⁸ Там же. С. 196.

⁹ Зоркая Н. М. «Я делаю ставку на актёра». Борис Барнет в разные годы // Киноведческие записки. — 2000. — № 47. — С. 190.

(при этом с предположением соответствующей наивности режиссёра в кино-критической рецепции столкнулись как Барнет, так и Ренуар), а скорее следуют «софокловской» линии изображения идеала вместо действительности. Ренуар посвятил иллюзорности идеала целый фильм — «Великую иллюзию» (*La grande illusion*, 1937), и Барнет тоже явно осознавал зыбкость этого идеала. И неслучайно фильмы Барнета стали называть утопиями.

Слово «утопия» в советских киноведческих исследованиях зачастую имело заведомо негативные коннотации в силу как идеологии, так и искренних ощущений, выработавшихся вследствие идеологической инерции. Неудивительно нередкое представление о Барнете как о компромиссном художнике, тогда как на деле в этой «утопичности» как раз и выражается бескомпромиссность режиссуры Барнета. Утопическая основа его фильмов не отменяет конфликтов — внешних и особенно внутренних, с которыми сталкиваются персонажи, но эти конфликты не становятся ключевым элементом драматургии (вернёмся к этой мысли в контексте конкретных фильмов).

Таким образом, нюансированная психологическая работа с актёрами и их образами органично сосуществует в кинематографе Барнета с над-бытовым существованием персонажей, с логическими несостыковками, «абстрактностью» и условностями. Пространство, в котором оказываются герои, будь то деревня или город, становится территорией, которая до определённой степени огорожена от внешнего вторжения, противится ему до последнего. Н. И. Клейман находит точку сближения двух художников: Барнет, как и Эйзенштейн (в тот же ряд можно поместить А. П. Довженко), предлагает некий иной строй жизни — вот только Барнет предлагает утопию, связанную с возможностью, с надеждой, что «может быть на земле добро и любовь. Не ненависть, не подозрительность, а наоборот, доверчивость и любовь»¹⁰. Утопию не общественную, но частную, индивидуальную. И в этом, на наш взгляд, его бескомпромиссность в обстоятельствах его времени. Этическая бескомпромиссность такой линии кино безусловна, и присоединимся к словам Н. И. Клеймана в адрес фильма «У самого синего моря», которые применимы далеко не только к этому фильму Барнета: это, действительно, «форма независимости художника в ситуации официальной вражды, паранойи и разжигания ненависти»¹¹.

Сложилась тенденция говорить о Барнете как о художнике эмоционального восприятия, одолевающего верх над рациональным. Современниками это нередко оценивалось с уничижительными коннотациями; с исторической дистанции это представляется, наоборот, яркой чертой режиссёра: как пишет М. Мусина, сегодня неспособность Барнета снять фильм «большой партийной направленности» «ценится как одно из его несомненных достоинств»¹². Мусина уравнивает режиссёра с его героями: «Беспечное равнодушие режиссёра к социальной конъюнктуре сродни индивидуализму его героев, вечно занятых своими личными чувствами и субъективными ощущениями»¹³. Тут снова вспоминается Арбузов

¹⁰ Клейман Н. И. Советские «независимые»: миф или реальность? — URL: https://seance.ru/articles/soviet_independent_films_lecture/ (дата обращения: 05.09.2023).

¹¹ Там же.

¹² «Тебе дана такая сила...» Дискуссионный просмотр картины «У самого синего моря» 1 апреля 1936 года в Доме кино // Киноведческие записки. — 2002. — № 57. — С. 119.

¹³ Там же.

с его существованием не против, а именно вне конъюнктуры, и приведённая оценка представляется тонкой и точной: не столько радикальное отрицание или спор с идеологией, а именно «беспечное равнодушие», можно добавить — пусть равнодушие и беспечное, оно также и деликатное. Е. Я. Марголит приводит оценку «Окраины» бригадой Ленинградской АРРК: «Живой человек становится для картины не средством выражения миропонимания художника, не средством в образной форме донести идею, а <...> живым человеком как самоцелью»¹⁴. Номинально автору предъявлена претензия, а по сути — дана точная оценка непреходящего интереса Барнета к человеку.

Чувственное восприятие фактуры, темы, персонажей вместо теоретизирования отчасти обуславливает мысли об «абстрактности» барнетовского мира: он создаёт фильмы-микрокосмы, существующие по своим собственным законам, даже если эти законы апеллируют к законам социальным (будь то вмешательство в сюжеты органов власти или исторических фигур, как то фигура Орджоникидзе в «Ночи в сентябре»).

В немом периоде он тяготеет скорее к комическим и квазикомическим сюжетам, и отступление от этой линии в виде «Ледолома» (1931), последнего немого фильма Барнета, было сочтено в год выхода неудачей и так и осталось недооценённым. С. А. Семенчук отмечает, что как раз этот фильм стал сдвигом для Барнета, открытием нового периода в его творчестве: режиссёр теперь «создаёт не динамичное пространство индустриального пейзажа, но мир природной стихии, <...> природа как бы проживает историю вместе с героями»¹⁵. И это будет предвосхищать как важную роль природы в последующих картинах Барнета, так и создание особенного пространства места действия в каждом отдельном фильме.

Жанры фильмов Барнета звукового довоенного периода разнятся, их объединяет некоторая степень жанровой эклектичности, которую, на наш взгляд, можно расценивать как присущую Барнету черту: его фильмы оказываются несводимы к одной жанровой схеме. И это нераздельно связано с вышеупомянутой «странностью», инаковостью сюжетов и действующих лиц этих фильмов. «Окраина» — военный трагифарс, в котором вступают в болезненный контрапункт трагические и комические ситуации и интонации. «Ночь в сентябре» — производственная драма о борьбе с «вредителями», использующая непривычную для режиссёра тему как повод ещё раз поставить акцент на человеческих взаимоотношениях, которые оказываются весомее, значительнее ключевой на фабульном уровне сюжетной коллизии. «Старый наездник» — на первый взгляд, «чистая» комедия, полная смешных ситуаций и гэгов (благодаря чему возникают ассоциации с немymi фильмами Барнета), но комедия оказывается скорее внешней личиной психологической драмы или, по крайней мере, трагикомедии.

Отдельного внимания заслуживает жанровое определение фильма «У самого синего моря». Жанры и поджанры здесь переплетаются, и каждый реализован фрагментарно. Мелодрама (в основе истории — влюблённость двух моряков в одну девушку), но до определённой степени дедрамотизированная (что, казалось

¹⁴ Марголит Е. Я. Живые и мёртвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. — СПб.: Мастерская «Сеанс», 2012. — С. 219.

¹⁵ Семенчук С. А. Образная система фильмов Б. В. Барнета 1941–1965 гг.: монография. — Санкт-Петербург: СПбГИКиТ, 2022. — С. 16.

бы, не вяжется с годом, да и с десятилетием выхода фильма); музыкальный фильм, но с фрагментарными музыкальными номерами, которые существуют в контрапункт действию, не складываются в полноценную систему; лирическая, нежная комедия, но с вкраплениями мрачного, едва не чёрного юмора; производственная драма, производственная часть в которой изображена довольно абстрактно и двусмысленно (вернёмся к этим мыслям далее).

Все четыре фильма, при различной степени признания, представляются важными и показательными: в них разными способами, но с переходящими из фильма в фильм мотивами проявляется индивидуальность Барнета. Рассмотрим их более подробно.

Глава 2 ЛЕЙТМОТИВЫ ЗВУКОВЫХ ДОВОЕННЫХ ФИЛЬМОВ БОРИСА БАРНЕТА

Четыре звуковых довоенных фильма Барнета, при всех жанровых и тематических различиях, объединяет ряд мотивов, отчасти предвосхищённых его последней немой картиной, «Ледоломом». В связи с их значимостью и с характером их повторяемости, охарактеризуем их как лейтмотивы. Они реализуются в ряде важных для режиссёра тем, на которых мы остановимся подробнее.

2.1. Лейтмотив невозможности вербализации

Во всех четырёх фильмах присутствует немало диалогов, однако содержательность, релевантность реплик героев по отношению к тому, что составляет круг их действительных интересов, сферу их подлинных переживаний, вызывает вопросы. Многие «очевидные» факты констатируются вслух — однако то, что озвучить сложнее, остаётся в подтексте либо формулируется героями с запозданием, так как вербализация требует от них времени и подготовки.

«Окраину» Барнета отличает богатое, даже перенасыщенное звуковое оформление. Выразительным звуковым образом становится гудок, приводящий героев в ступор в завязке фильма. Звуковой образ гудка повторяется неоднократно, создавая болезненный, постепенно накапливающийся саспенс, концентрируя непонимание героев, с чем им предстоит столкнуться. Гудок символизирует предчувствие катастрофы, буквально гудящее чувство экзистенциального ужаса. Позже в фильме появится звуковой образ церковного колокола, который также будет выполнять функцию нагнетания. Столь сильное воздействие звуковых образов обусловлено важным звуковым решением всего фильма: здесь центральным становится образ тишины.

На протяжении всего фильма «У самого синего моря» будет звучать шум моря. Он будет сопровождать все диалоги: еле слышный, но создающий перманентное сопровождение, напоминающее о невозможности тишины в выбранной для фильма местности. Тишина также будет очень редко фигурировать в «Ночи в сентябре» и «Старом наезднике» в связи с пространством города, где разворачивается большая часть действия фильмов (в «Старом наезднике» и деревня становится шумным пространством, где всё время что-то происходит, всегда кто-то чем-то занят). В «Окраине» же присутствует множество небольших эпи-

зодов, лишённых какого-либо звукового сопровождения, на фоне которых звук воспринимается особенно остро.

«Звонящая» тишина сопровождает длинноты, затянувшиеся паузы и «говорящие» взгляды между персонажами. Оказавшиеся в ситуации, о которой страшно говорить, герои «Окраины» сталкиваются со звуковой оглушительной пустотой, отражающей опустошение, с которым им предстоит дальше жить. Тут нет шума моря, города или деревни — не за чем скрыться. И в рамках диалогов героям приходится пытаться вербализировать то, что они вербализировать не в состоянии.

Первая звуковая картина режиссёра, «Окраина», так устроена с точки зрения сюжета, что, в сущности, подходит для просмотра без звука. Все ключевые сюжетные повороты, которые требуют вербализации, появляются здесь в виде надписей, а не слов, или же озвучиваются после появления надписей. Это могут быть новости или записка, оказывающиеся в центре кадра, либо интертитры. Можно было бы углядеть в этом некую инерцию немого периода, но подобное решение представляется важным и концептуальным, продолжающим тему вербализации. В завязке фильма, на фоне оглушительного звучания гудка, причина которого ещё не ясна героям, но уже понятна зрителю, появляется сообщение о войне, объявленной Германией. Страшная, неожиданная весть не озвучивается: мы видим её вместе с героями, с их точки зрения, по сути, оказываясь в их позиции.

Этот приём используется ещё в двух важных сюжетных точках фильма. Когда Пётр читает весть о смерти сына, зритель узнает эту информацию из записки, оказывается в позиции отца, узнавая информацию ровно таким же образом, каким её узнаёт он. За раскрытием информации о смерти сына следует сцена стихийного избиения немца. Только после неё Пётр вербализует информацию о произошедшем, произнося её вслух сухо, как свершившийся факт: по сути, переживанием, эмоциональным опытом столкновения с трагедией стало проявление жестокости. Насилие над попавшимся под руку человеком оказывается одним из способов высвобождения чувств — тем, с чем не справляется речевой аппарат.

Ещё одним важным сюжетным поворотом, который появляется в виде визуальной информации, становится переход с 1914 на 1917 год, который сообщён зрителю через интертитры. Кадр, который сообщает переход на три года вперёд, предшествует затемнению, играющее здесь особую роль: несмотря на наличие музыкального сопровождения, этот чёрный экран присоединяется к образам пустоты и тишины, неспособности озвучить страшное.

В «Окраине» сильнее всего из четырёх фильмов реализован мотив зыбкости, предчувствия затруднения пути к счастливому будущему. В трёх последующих картинах мотив реализован иначе, и всё же он звучит. Вопрос «любит — не любит» витает в воздухе на протяжении всего фильма «У самого синего моря». Герои, друзья Алёша и Юсуф, принимают свою судьбу, какой бы она ни была, и дружба не разрушится вследствие любви к одной девушки, ревности и соперничества, однако всё же звучит горечь нереализованности, продлённого на весь небольшой хронометраж любовного томления. В сущности, для зрителя интрига, для кого окажется открытым сердце героини, снята с самого начала, с её появления, открывающего её музыкальную характеристику, своеобразной «каватины», в которой она иносказательно сообщает, что её сердце отдано другому, по кому

она тоскует (правда, эту деталь можно ввиду её иносказательности упустить при первом просмотре). Томление между тремя героями выражено тишиной, которая заменяет слова при их первой встрече. Они обмениваются взглядами, вместо слов — затянувшиеся паузы, знакомые по «Окраине». Именно музыкальный номер прерывает тишину, и в данном случае мы склоняемся трактовать песенный номер как мысли героини, которые она не решается вербализовать.

Как и в «Окраине», герои способны «разговаривать» скорее взглядами, жестами, чем словами. В диалогах же — разговоры «ни о чём». Характерной была сцена в «Окраине», которая могла бы описать взаимоотношения героев во многих других фильмах Барнета: когда в комнату к ней и немцу, на небольшой промежуток времени оставшимся наедине, врывается посторонний, Маня говорит фразу: «Чай хотите?». Нельзя не вспомнить знаменитую фразу, приписываемую А. П. Чехову: «Люди только чай пьют, а в их душах совершается трагедия»¹⁶. Самое главное остаётся в подтексте, как это часто случалось в пьесах новой драмы, не только конкретно у Чехова; и подобная невербализация проявляется у Барнета как в комическом, так и в трагическом ключе.

Быть может, поэтому у Барнета зачастую возникает особая речевая характеристика героев. В первую очередь это касается героев, чья национальная характеристика подчёркнута путём акцентуации речевой характеристики: это немцы в «Окраине», узбек Юсуф в «У самого синего моря», «вредители» с польскими фамилиями в «Ночи в сентябре». Каждый раз эта речевая характеристика не сводится к одному лишь комическому эффекту — в «Окраине» он и вовсе не столько интересует режиссёра касательно речевой характеристики; в «Ночи в сентябре» «вредители» не слишком выделяются на общем фоне, ведь чуть ли не все персонажи этого фильма ведут себя довольно-таки эксцентрично, разговаривают на повышенных тонах. Действительно выделяется разве что высокий «писклявый» голос одного из них. В случае Юсуфа в «У самого синего моря» акцент на запинках в речи и неправильных с грамматической точки зрения оборотах доходит до гиперболы, из-за чего в определённый момент теряется изначально заложенная комическая интонация этого персонажа: он не сводится только лишь к ней, он является личностью, а не только лишь забавным образом. Благодаря постоянным акцентам на его «странной» речи подчёркивается, что не так важно, *что* он говорит, важнее его взгляды, мимика — *как* он себя при этом ведёт.

Подчёркнута в «Ночи в сентябре» и речевая характеристика Орджоникидзе, что придаёт двусмысленность его образу: величавый, справедливый человек, ближе к развязке фильма произносящий условно «резонёрские» речи, комментирующие события фильма; но этот образ также наделён комическими интонациями, подчёркнутыми нарочитым грузинским акцентом. При более раннем появлении звучит его идеологически заряжённая речь о типах врагов, но сцена, в которой произносится эта речь, носит интонацию лирическую: герои прогуливаются по вечерней набережной; в музыкальном сопровождении — пронзительные струнные и звон колокола. Так же, как в «Окраине», слёзы вступают в контрапункт с величавой речью, с громогласными агитациями на войну, здесь речь — вовсе не представленная явно комически, в отличие от «Окраины» — приобретает до-

¹⁶ В действительности, судя по всему, афоризм берёт исток от настоящей фразы Чехова: «Пусть на сцене все будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни».

вольно двусмысленное звучание помимо её вербализированной функции. Принято считать «Ночь в сентябре» компромиссной, далёкой от индивидуальности Барнета работой: «"Честь" Евгения Червякова неотличима по языку от "Ночи в сентябре" Бориса Барнета: ни в одной, ни в другой нет ничего от уникальных индивидуальностей их авторов», — пишет Е. Я. Марголит¹⁷; «Все это так далеко от его интересов в кино...»¹⁸, — заключал М. М. Хуциев. Тематически этот фильм, действительно, на уровне фабулы отходит от привычных Барнету тем — но подобное будут говорить и о «Подвиге разведчика», и о «Полустанке». И между тем благодаря способности режиссёра сказать нечто большее, чем проговаривается в фильме вербально, «Ночь в сентябре» оказывается куда сложнее и куда ближе индивидуальности режиссёра, чем это подразумевала фабула. Барнет обращает в этом фильме внимание, как и всегда, на людей — на «живого человека как самоцель». Обратим внимание на портрет, который занимает большую часть финального кадра фильма: он, действительно, изображён с «серьёзной» интонацией, без той неоднозначности, которая была в портретах, изображённых в предыдущих фильмах Барнета, — будь то смена портрета Николая II с приходом Временного правительства, сопоставленная с помощью монтажа с разговорами простых людей на фронте, намекающими, что им глубоко плевать, чей портрет будет висеть на стенах, лишь бы кончилась война; или же Маркс, чья фигура сопровождает коллектив в «У самого синего моря» где-то на заднем плане. И всё же в финальном кадре «Ночи в сентябре» в центре все равно человек — герой Н. Крючкова, постаревший, но не потерявший силу. Можно воспринимать его слова о грядущей работе с некоторой иронией с исторической дистанции, но Барнет искренен в типичном для него внимании к человеку.

Саспенс предчувствия предательства, возможной гибели людей, нагнетается в «Ночи в сентябре», доходя чуть ли не до интонации и темпоритма триллера, когда героиня Дуня оказывается на грани убийства. Иная реализация типично барнетовского предчувствия, предощущения чего-то возникает в «Старом наезднике». Здесь, напротив, с первых сцен констатируются очевидные истины, которые, казалось бы, в констатации не нуждаются. Например, во второстепенной линии, связанной с персонажем Васей, влюблённым в главную героиню Марусю. Зритель видит его чувства, а затем их озвучивает прямым текстом парикмахер, называющий Васю трусом в связи с его невозможностью признаться в чувствах девушке, которую он любит. Очевидное проговаривается зрителю — но, судя по всему, об очевидном не догадывается героиня. И в конце концов здесь снова возникает барнетовская тема невозможности проговорить самое главное. В финале фильма мы узнаём, что герои остались вместе, но процесс объяснения Васи не видим — видим уже результат. Вербализация чувства деликатно оставлена Барнетом за кадром.

Как дружба героев «У самого синего моря», так и безусловная любовь внучки и деда в «Старом наезднике» также продемонстрирована визуально таким образом, что не нужны дополнительные эпитеты, восторженные признания и озвучивание любви — взаимные чувства дружбы между двумя мужчинами, под-

¹⁷ Марголит Е. Я. Живые и мёртвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. — СПб.: Мастерская «Сеанс», 2012. — С. 273.

¹⁸ «Он так и не научился снимать по заказу». Марлен Хуциев, Геннадий Полока, Отар Иоселиани (Беседа ведёт Тамара Сергеева) // Киноведческие записки. — 2002. — № 61. — С. 91.

держивающими друг друга, или между родственниками, обрисованы Барнетом с подробностью, с присущей ему детализацией. Понадобится же вербализация в важной сцене «Старого наездника», когда герой произносит длинный горестный монолог сквозь слёзы, выражающий его страх перед увяданием. В словах «наездник Трофимов никогда и ни перед кем не служил» звучит кредо героя, которое оказалось необходимым проговорить. И в лице этого героя возникает барнетовское предчувствие, которое в «Старом наезднике» тоже выражено, хотя, казалось бы, здесь ещё более счастливый финал, чем в «У самого синего моря» — как профессиональное, так и любовное счастье героев реализовано. Однако предчувствие старения, конечности жизни пронизывает фильм, где, вопреки комической интонации, прорывается элегическая грусть. Средством борьбы с болезненными предчувствиями представляется *преодоление* — важнейшая, на наш взгляд, категория для Барнета.

2.2. Лейтмотив преодоления

Герои Барнета зачастую находятся в постоянном движении. Таковы и герои «Ночи в сентябре», постоянно сталкивающиеся с препятствиями, и герои «Старого наездника», которые проходят череду как нелепых комических, так и драматических ситуаций. «Старый наездник» начинается с образа скачки: лошади выскакивают из левой части кадра в правую, таким образом, импульс постоянного движения задан, начиная с вступления фильма. Когда в «Ночи в сентябре» Дуня разговаривает с Сердюком, на заднем плане заметна кипящая работа: все постоянно в движении. Герои выполняют выпадающие на их долю задачи, после определённых волнений обретая смирение в принятии ударов судьбы: такова реакция друзей на верность Маши жениху в «У самого синего моря» — сначала несогласие, переживания, а затем понимание и восхищение.

Волей-неволей в не самом, казалось бы, важном эпизоде фильма «Ночь в сентябре» видится антитеза ключевой коллизии «Старого наездника», её обратная сторона. «В моём возрасте, в семьдесят лет, нужно в отставку подавать, а не по шахтам лазать», — говорит старик, к которому приходят за помощью. Герой «Старого наездника» отказывается стареть, стремится к преодолению, впадает в глубокое расстройство, когда над ним смеются. Старик же из «Ночи в сентябре» доволен своим положением, не хочет продолжать.

Готовность работать, в том числе над собой, преодолевать внутренний психологический конфликт, отличает героя «Старого наездника». Эту черту унаследовала его дочь. Маруся готова к преодолению в любой ситуации. Характерна сцена в ресторане. Внутренняя сила позволяет героине, пусть в рамках комической сценки, в течение короткого времени выйти победительницей в «психологическом поединке» с подлыми «ухажерами» и не менее отталкивающим ресторатором.

Сюжет внутреннего преодоления присутствует в «Старом наезднике» на нескольких уровнях. Отметим как минимум три. Первый, самый очевидный — преодоление героем старости. Второй — преодоление трусости, с которым сталкивается Вася, влюблённый в Марусю. Третий, самый, казалось бы, второстепенный — дополнительная история о деревенской врачихе, которая пытается научиться водить машину, но каждый раз терпит поражение. На трёх уровнях сюжет внутреннего преодоления реализован в трёх жанрах: элегической, тихой

драмы в случае сюжета о преодолении старения; мелодрамы в случае преодоления трусости; и комедии в случае преодоления неумения водить машину. Отметим, что во всех трёх случаях герои, так или иначе, справляются со своими страхами, хотя в последнем случае речь, скорее, опять же о смирении. Из этих трёх преодолений самое утопическое — первое, ведь время, так или иначе, течёт, и предощущение конечности жизни пронизывает фильм: с ним можно справиться лишь в утопии. И жанр комедии, номинально воплощаемый в «Старом наезднике», позволяет при помощи использования жанровых конвенций реализовать это преодоление несмотря ни на что.

В сущности, все четыре фильма можно расценивать в том числе как апологию человека: человека доброго, мудрого, смиренного по отношению к судьбе, но не сдающегося до последнего. До конца находящегося в движении. Характерен в этом смысле последний кадр «Окраины»: воскресение Кольки, пробуждающегося к жизни, — то ли мистическое, то ли метафизическое, то ли подлинное «чудесное» спасение.

Ещё одна черта барнетовского человека — способность признавать ошибки. Алёша в «У самого синего моря» в комической ситуации с бусами сталкивается с осуждением целого коллектива, собирается оправдать себя — но мы не слышим его слов, начинается следующая сценка. В сущности, неважно, что он сказал, важно, что он признаёт за собой возможность неправоты, которую необязательно вербализировать. Вот и Вася в «Старом наезднике» борется с «трусостью» как категорией, которую в парадигме фильма необходимо непременно преодолеть.

В «Старом наезднике» появляется образ мерного движения часов, который монтируется со скачками и появляется поверх движения лошадей. Было бы преувеличением трактовать этот образ как сугубо философский: всё же он играет тут и прикладную роль, показывая, сколько минут прошло во время скачек. Однако и отсчитывание времени здесь важно, и часы отражают пронизывающую весь фильм тему текучести, зыбкости жизни, страха оказаться ненужным и преодоления этого страха. Течение времени — явление, которое, как мы указали выше, в полной мере преодолеть возможно разве что в утопии, так как это явление, не зависящее от человека. И здесь мы сталкиваемся с ещё одной важной категорией кинематографа Барнета: природой, становящейся частью и участником повествования.

2.3. Лейтмотив сосуществования человека с естественными явлениями

В фильмах Барнета, по точному выражению Н. И. Клеймана, «сама природа человека становится полем истории, только в поэтическом плане. У него сливаются воедино эпос, поэзия и повседневная жизнь»¹⁹. Более того, бытовое оказывается над-бытовым благодаря взгляду режиссёра, поэтизирующего любой предмет в повседневной жизни.

Само по себе пантеистическое восприятие действительности, безусловно, не является открытием Барнета, но реализовано в его фильмах выразительно. Роль естественных явлений в его фильмах органично продолжает характерное

¹⁹ Клейман Н. И. Другая история советского кино. Локарно, 2000 г. [Интервью Б. Эйзеншица] / Пер. Н. Кулиш // Киноведческие записки. — 2001. — № 50. — С. 64.

барнетовское внимание к человеку — и окружающий персонажей мир также становится предметом его внимательного исследования.

«Окраина» начинается с идиллии, которую Барнет обрисовывает буквально парой кадров. Ему понадобится минимум средств, чтобы представить образ идеального мира, который будет разрушен вторжением исторической трагедии. Водоём и прогуливающиеся по нему гуси — первый образ, появляющийся после титров. Звучит музыка, настраивающая на лад скорее комедии, мажорная, громкая; но титр «Тысяча девятьсот четырнадцатый год» с самого начала задаёт интонацию надлома. Вслед за гусями появляется лошадь — важный образ в этом фильме, который перейдёт в «Старого наездника». Чуть позже в «Окраине» появляется знаменитый кадр с лошадью, на звуковом уровне сопоставленной с сонным ямщиком, чьи вздохи появляются в звуковой дорожке.

Средой фильмов Барнета становятся микрокосмы, не терпящие вторжения извне. Гармоничное сосуществование с природой — одно из определяющих правил этих обществ. В «Окраине» таковой является деревня; «У самого синего моря» представляет закрытое сообщество коллектива, окружённого морем. Море здесь — заглавный образ. Мир героев окружён морем, морские границы становятся ограждением мирка героев. Море представлено в фильме в различных испостасях, начиная с первого кадра, — как и «Окраина», фильм начинается природным образом. Море может быть бушующим, но и мирным, гармоничным; море созерцают герои, оно отделяет их от внешнего мира.

Несколько микрокосмов представлено в «Старом наезднике». На широком уровне — это миры деревни и города; но внутри деревни и города также есть отдельные «мирки», живущие по своим законам. Это мир парикмахерской в деревне; это ресторан и ипподром в городе. Где-то в городе есть милиция, но герои обходят её, несколько раз оказываясь рядом. На лоне природы герой произносит свои печальные монологи, оказывается наедине со своими переживаниями, природа на территории деревни становится местом, где он может быть искренним с самим собой и с внучкой. Слияние с природой у Барнета, по Е. Я. Марголит, «возвращает права жизни как процессу самоценному — внеконцептуальному. На этом уровне реальность неразложима и нерасчленима. Она не поддаётся анализу, то бишь идеологизации»²⁰.

Природные явления отражают состояние героев фильмов Барнета, вторят им. В «Ночи в сентябре» дождь сопровождает гонения на героя, ложные обвинения. В «Окраине» умиротворение природы ближе к развязке фильма драматическим контрапунктом сопоставляется при помощи монтажа с продолжающейся войной, при помощи звука — с непрерывной работой. Природа как бы противится бесконечному кругу бессмысленного насилия.

А. Кукулина обращает внимание, что отношение Барнета к природе отличается нежеланием вторгаться в ход её естественного бытия: «в истинной идиллии никто никого не покоряет и не завоёвывает — ни природу, ни женщину»²¹. Более того, «природа у него теснейшим образом связана с женскими персонажами»²²,

²⁰ Марголит Е. Я. Живые и мёртвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. — СПб.: Мастерская «Сеанс», 2012. — С. 316.

²¹ Кукулина А. Необязательный воздух: Борис Барнет и Жан Ренуар // Киноведческие записки. — 2000. — № 46. — С. 361.

²² Там же.

в данном случае — с Машей, которую, как и природу, оказывается невозможно обуздать, но герои не собираются делать это без её желания (и подобный взгляд на этот сюжет как сюжет невозможного покорения добавляет в фильм новые смыслы).

Быть может, в этом сопоставлении женщины с образом природы кроется ключ к принципиальному подходу Барнета в невозвращении к одной и той же актрисе, нарушившийся в качестве исключения, но отнюдь не по желанию режиссёра в случае с Е. Кузьминой (и на примере её совершенно разных образов в «Окраине» и «У самого синего моря» можно проследить различие и похожесть этих двух фильмов). Мужчин же (в случае фильмов, о которых мы говорим, это особенно касается Н. Крючкова) он задействовал неоднократно. Барнетовский типаж — это типаж изящной, сильной, во многом даже своенравной девушки. И. Гращенкова определяет идеал женщины Барнета так: «Не царицы — царевны»²³. И герои-мужчины сосуществуют с героинями так же, как и с природными явлениями. Интересно, что мужчины могут быть уподоблены скорее животным, чем природным явлениям: лошадь в «Окраине» сопоставлена с ямщиком; Юсуф в «У самого синего моря» отождествляет себя с чайкой, рассуждая о свободе, продельывает руками движения, подобные движениям чайки (тут вновь сложно не вспомнить Чехова).

В существовании человека наряду с другими явлениями — существовании у Барнета скорее гармоничном — отражается многозначительность явлений, характерная для режиссёра. Одним из других таких явлений становится подход к интонации его фильмов.

2.4. Вопросы интонации. Комическо-трагическое решение лейтмотива «чудесного» спасения

Интонация всех четырёх фильмов неоднородна, переливчата, что типично для Барнета. Но более того, у него не просто одно состояние переходит в другое, а одно сосуществует с другим. Неслучайно Н. М. Зоркая охарактеризовала анализ «Окраины» Б. Балашем как самую глубокую в библиографии о Барнете²⁴. При анализе этого фильма, где синтез, неразрывная связь комического и трагического воплощена в особенной форме, Балаш нашёл важную формулу интонации Барнета: Балаш отказывает Барнету в иронии (в негативном понимании ироничности), так как Барнет может показывать смешное смешно, а серьёзное — серьёзно²⁵. Дуализм комического и трагического у Барнета проявляется, по Балашу, в одновременном существовании комедии и трагедии.

Принято писать про добрый юмор Барнета, и в целом это близко к правде. Но добрый — вовсе не значит наивный, как не означает неосведомлённость в действительности его склонность к представлению утопии. «Окраина» была наполнена юмором, выполнявшим в том числе функцию высвобождения напряжения, отвлечения от трагедии; в фильме «У самого синего моря» появляется,

²³ Гращенкова И. Двойной портрет: Борис Барнет — Абрам Роом // Киноведческие записки. — 2002. — № 61. — С. 105.

²⁴ Зоркая Н. М. «Я делаю ставку на актёра». Борис Барнет в разные годы // Киноведческие записки. — 2000. — № 47. — С. 193.

²⁵ Балаш Б. Новое жизнеощущение // Советское кино. — 1933. — № 3.

при всей «мягкости» интонации фильма, ещё и мрачный юмор, едва не чёрный. Одно из выражений подобного юмора — знаменитая сцена посещения героиней собственной панихиды. «Ты умер», — отвечает ей Юсуф на недоумение, по ком панихида; «Ты умерла», — вторит, уже без речевой ошибки, Алёша.

Стоит отметить, что «У самого синего моря» начинается с не свершившейся гибели героев. Для них это — рутина, бытовая ситуация. Алёша то ли в шутку, то ли всерьёз говорит, что они уже в одиннадцатый раз чуть не умирают (помимо прочего, эта сказанная вскользь «шутка» напоминает, как долго герои существуют бок о бок). Фильм начинается с «чуда» — смерти героев, которая не случилась — и заканчивается чудесным, вопреки законам физики и логики, спасением Маруси.

Герои Барнета часто оказываются близки к смерти, которая всё же не случается. Режиссёр как бы показывает путь возможной трагедии, обрисовывает его достаточно подробно, но в большинстве случаев трагедия не случается. Выше мы писали о «чудесном» финале «Окраины» с воскрешением героя. Е. Я. Марголит подмечает: «Так не воскресают, если понимать под воскресением возрождение в новом качестве. Так — оживают на уровне биологическом. <...> Здесь просто возрождается жизнь. <...> В других фильмах герой воскресает на социальном уровне. Здесь возрождается на уровне природном, возвращается к своей слиянности с миром»²⁶. Однако добавим, что на уровне, важном для Барнета, — уровне помимо того, что озвучено прямым текстом — вторгается опустошённая интонация, и финал с воскресением можно прочесть двояко. Колька обещает встать, следует типично барнетовская затянувшаяся пауза, слышны дыхание героя и музыка. «Во горячка-то!», — произносит он по-барнетовски «странную» сентенцию, которая становится последними словами в фильме. В звуковой дорожке следует крещендо, сопровождаемое титром «Конец». Ирреальное воскресение на фоне победной музыки производит устрашающий эффект, ведь в действительности оно невозможно.

Путешествие провинциалки Маши в Москву в «Старом наезднике» сопровождается столкновением с подлецами, но она обходит эти столкновения, справляется с неприятностями; спокойно прыгает с парашютом, проявляя смелость, хотя, в сущности, эта комическая сценка легко могла закончиться её гибелью; мотив чуда здесь и в ключевом сюжете о старом наезднике, который преодолевает старость и возвращается к любимой работе. В «Ночи в сентябре» героиня Дуня едва не погибает от рук «вредителей», в длинной сцене её гибель очень близка — и всё же она оказывается спасена. Более того, не отождествив «вредителей» с убийством невинной и категорически «положительной» девушки, в образе которой нет ни единого «отрицательного» качества в парадигме фильма — она смелая, деятельная, да ещё и, как подчёркивает главный герой, очень здоровая — Барнет и сценарист Игорь Чекин лишают «вредителей» дополнительного страшного злодеяния, которое превратило бы их образ в карикатурный, опереточный.

Когда же в кадре происходит что-то нарочито «смешное», либо когда в кадре присутствует смех, создаётся, напротив, противоположное настроение — Барнет не всегда на стороне тех, кто смеётся, напротив, это может произво-

²⁶ Марголит Е. Я. Живые и мёртвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. — СПб. : Мастерская «Сеанс», 2012. — С. 224.

дить отталкивающий эффект. Над возрастом Трофимова в «Старом наезднике» в завязке фильма насмеются коллеги. Они приводят рациональные доводы, высмеивают конкретные его неудачи — но эта сцена не производит комического эффекта, напротив, заставляет встать на сторону угнетаемого героя. В «Ночи в сентябре» ссоры между «вредителями» поданы с использованием гэгов, выглядят нелепо, но при этом персонажи воспринимаются скорее как жалкие, чем смешные — волей-неволей интегрировано здесь неизбежное барнетовское сочувствие к изображаемым им людям. Наконец, когда Коля притворяется мёртвым в «Окраине», это вызывает смех персонажей и смешит Колю, но выглядит устрашающе и лишь добавляет ощущения сковывающего ужаса, пронизывающего весь фильм.

Интонации повествования в этих фильмах переливаются из одного в другое и сосуществуют в амбивалентном сочетании — таким образом Барнет передаёт сложное многообразие жизни. Истории о среде «простых людей» посвящены, по выражению Н. М. Зоркой, генеральной теме любви, воплощаемой не поэтическими иносказаниями, ассоциациями и монтажными сопоставлениями, а в «портретах героев, в раскрытии характеров и чувств, в динамике действия»²⁷.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В первых звуковых фильмах зреет режиссёрский стиль Бориса Барнета, подготовленный его немymi работами. Четыре картины объединяют общие мотивы, несмотря на то что «Ночь в сентябре» принято считать наименее «барнетовским» из этих фильмов. Интересно, что только в нём главную героиню зовут Дуней²⁸, тогда как героини остальных трёх названы вариациями имени Мария (Маша, Маня, Маруся) — и тем не менее Дуня также воплощает собой типично барнетовский женский образ.

На наш взгляд, во всех этих четырёх фильмах режиссёр последовательно сохраняет свою индивидуальность; не изменит он ей и в послевоенном периоде, хотя, как справедливо отмечает М. Селезнёв, во второй половине своей фильмографии, после завершения «Однажды ночью» в 1944 году, «он не снял ни одного очевидного шедевра»²⁹. Ключевое слово здесь — *очевидного*, ведь фильмография Барнета очень разнородна, разнообразна, примечательна не только наиболее явно выдающимися фильмами. Принято писать о непонятности Барнета; но в смысле количества заметных фильмов его фильмографию можно охарактеризовать как счастливую. И в этом смысле в «Окраине», «У самого синего моря», «Ночи в сентябре» и «Старом наезднике» концентрируются стилевые и тематические особенности фильмов Барнета, которым он останется в той или иной степени верен.

²⁷ Зоркая Н. М. «Я делаю ставку на актёра». Борис Барнет в разные годы // Киноведческие записки. — 2000. — № 47. — С. 202.

²⁸ Отметим, что второстепенный персонаж по имени Марья в фильме всё-таки присутствует.

²⁹ Селезнёв М. Этнолог советского общества номер один: Борис Барнет. — URL: <https://kinoart.ru/texts/etnolog-sovetskogo-obschestva-nomer-odin-boris-barnet> (дата обращения: 05.09.2023).

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. **Ночь в сентябре.** 1939, 81 мин; ч/б, звуковой, художественный. Режиссёр: Борис Барнет. Автор сценария: Игорь Чекин. В главных ролях: Николай Крючков, Эммануил Апахидзе, Даниил Сагал, Зоя Фёдорова.
2. **Окраина.** 1933, 96 мин; ч/б, звуковой, художественный. Режиссёр: Борис Барнет. Авторы сценария: Борис Барнет, Константин Финн. В главных ролях: Елена Кузьмина, Николай Боголюбов, Михаил Жаров, Ганс Клеринг, Николай Крючков.
3. **Старый наездник.** 1940, 91 мин; ч/б, звуковой, художественный. Режиссёр: Борис Барнет. Авторы сценария: Михаил Вольпин, Николай Эрдман. В главных ролях: Иван Скуратов, Анна Комолова, Леонид Кмит.
4. **У самого синего моря.** 1936, 71 мин; ч/б, звуковой, художественный. Режиссёр: Борис Барнет. Автор сценария: Климентий Минц. В главных ролях: Николай Крючков, Лев Свердлин, Елена Кузьмина.

ЛИТЕРАТУРА

1. «Он так и не научился снимать по заказу». — Текст : непосредственный / Марлен Хуциев, Геннадий Полока, Отар Иоселиани (Беседу ведёт Тамара Сергеева) // Киноведческие записки. — 2002. — № 61. — С. 87–98.
2. «Тебе дана такая сила...» Дискуссионный просмотр картины «У самого синего моря» 1 апреля 1936 года в Доме кино. — Текст : непосредственный // Киноведческие записки. — 2002. — № 57. — С. 116–139.
3. *Балаш Б.* Новое жизнеощущение / Б. Балаш. — Текст : непосредственный // Советское кино. — 1933. — № 3. — С. 19–24.
4. *Гращенкова И.* Двойной портрет: Борис Барнет — Абрам Роом / И. Гращенкова. — Текст : непосредственный // Киноведческие записки. — 2002. — № 61. — С. 102–105.
5. *Григорай И. В.* Причины успеха драматургии А. Н. Арбузова в России и за рубежом / И. В. Григорай. — Текст : непосредственный // Вестник Томского государственного педагогического университета. — 2008. — С. 96–99.
6. *Зоркая Н. М.* «Я делаю ставку на актёра». Борис Барнет в разные годы / Н. М. Зоркая. — Текст : непосредственный // Киноведческие записки. — 2000. — № 47. — С. 186–213.
7. *Клейман Н. И.* Другая история советского кино. Локарно, 2000 г. [Интервью Б. Эйзеншица] / Н. И. Клейман. — Текст : непосредственный // Киноведческие записки. — 2001. — № 50. — С. 57–72.
8. *Клейман Н. И.* Советские «независимые»: миф или реальность? / Н. И. Клейман // Сеанс. — 2013. — URL: https://seance.ru/articles/soviet_independent_films_lecture/ (дата обращения: 05.09.2023). — Текст : электронный.
9. *Кукулина А.* Необязательный воздух: Борис Барнет и Жан Ренуар / А. Кукулина. — Текст : непосредственный // Киноведческие записки. — 2000. — № 46. — С. 348–366.
10. *Марголит Е. Я.* Живые и мёртвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов / Е. Я. Марголит. — Санкт-Петербург : Мастерская «Сеанс», 2012. — 560 с. — ISBN 978-5-905669-08-8. — Текст : непосредственный.
11. *Селезнёв М.* Этнолог советского общества номер один: Борис Барнет / М. Селезнёв // Искусство кино. — 2021. — URL: <https://kinoart.ru/texts/etnolog-sovetskogo-obschestva-nomer-odin-boris-barnet> (дата обращения: 05.09.2023). — Текст : электронный.
12. *Семенчук С. А.* Образная система фильмов Б. В. Барнета 1941–1965 гг. : монография. — Санкт-Петербург : СПбГИКИТ, 2022. — 156 с. — ISBN 978-5-94760-522-8. — Текст : непосредственный.
13. *Семенчук С. А.* Режиссёр второго плана / С. А. Семенчук // Сеанс. — 2016. — URL: <https://seance.ru/articles/barnet-portrait/> (дата обращения: 05.09.2023). — Текст : электронный.

Третья премия

ВОСТОЧНЫЙ СЛЕД В ТВОРЧЕСТВЕ

С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА

СИМИНДЕЙКИН Александр Сергеевич

Всероссийский государственный университет кинематографии
имени С. А. Герасимова

ВВЕДЕНИЕ

С. М. Эйзенштейн, пожалуй, ключевая фигура отечественного кино первой половины XX века. И дело здесь не столько в его влиянии, сколько в интересе к работам Эйзенштейна, как непосредственно кинематографическим (ни одна киношкола мира не обходится без просмотра и штудирования «Броненосца «Потёмкин»» или «Ивана Грозного»), так и теоретическим. О вторых в наши дни говорят особенно часто. С ними можно соглашаться, поражаясь гению эйзенштейновской мысли, или же полемизировать (благо сам Эйзенштейн очень любил всевозможные дискуссии). Благодаря колоссальнейшим усилиям Н. И. Клеймана, а также сотрудников «Эйзенштейн-центра» труды Сергея Михайловича, посвящённые монтажу, искусствоведению, литературе, психологии и т. д., постепенно выходили в свет и являли миру «подлинного» Эйзенштейна — теоретика и практика, желавшего, выражаясь словами Бориса Пастернака, «во всем дойти до самой сути». Для таких людей есть определение-клише — «Человек Возрождения». Нельзя отрицать определённое сходство Эйзенштейна с Леонардо, чьи невероятные картины часто оставались незавершёнными, а интерес к ним то угасал, то вспыхивал с новой силой. Тем не менее Эйзенштейн ни в коем случае не должен вписываться в определённую эпоху, становиться «историей». Не зря недавно вышедший сборник статей, в котором авторы со всего мира размышляют о творчестве и теоретических наработках режиссёра, называется «Эйзенштейн для XXI века». Это поистине вневременной феномен — Эйзенштейн был семиотиком до семиотики, структуралистом до структурализма. Его творчество остаётся *contemporary* как для Вальтера Беньямина или Зигфрида Кракауэра, так и для Ролана Барта или Жюль Делёза.

Наследие Эйзенштейна велико и необъятно. Каждый может ухватиться за ту или иную составляющую его творческого лабиринта, будь то интерес Эйзенштейна к театру, живописи или литературе. Человек энциклопедических знаний, Сергей Михайлович мог в равной степени профессионально рассуждать о Мольере и Эль Греко, о Шекспире и Пикассо, о Гогене и Диснее. Поэтому его теоретические исследования представляются не менее значимыми и неисчерпаемыми, чем его фильмы.

Одной из страстей Эйзенштейна была Япония. С юных лет его привлекала культура этой далёкой страны, её обычаи и традиции. Был ли подобный интерес связан со своеобразной модой на Японию в конце XIX — начале XX вв., или же

будущий режиссёр с самого начала сумел прочувствовать глубинную связь между кинематографом и искусством Страны восходящего солнца?

Так или иначе, «японский след» можно обнаружить на протяжении всей карьеры Эйзенштейна — от ранних театральных работ до «Ивана Грозного». В первой главе данной работы будет рассмотрен театральный и «немой» этапы творчества Сергея Михайловича, в частности, его первые постановки, от которых, к сожалению, сохранилось лишь небольшое количество фотографий и весьма скудный видеоматериал, а также следующие: «Стачка» (1924), «Броненосец “Потёмкин”» (1925) и «Октябрь» (1927). Сопроводительным материалом должны будут служить как статьи и мемуары самого режиссёра, так и теоретические работы Н. И. Клеймана, Вяч. Вс. Иванова и других специалистов.

Во второй главе мы более не будем ограничивать Эйзенштейна исключительно японскими влияниями. Дело в том, что в середине 1930-х годов режиссёра начинает интересовать китайская культура, которая подарила миру не менее утончённый и поэтичный театр, чем японские Но и Кабуки. Обращению к Китаю поспособствовало знакомство с известным китайским актёром Мэй Ланьфаном, исполнителем женских амплуа «дань» в пекинской опере.

Принимая во внимание тот факт, что многие рукописи Эйзенштейна всё ещё хранятся в архивах и ждут своей публикации, автор не может претендовать на то, чтобы данная работа стала исчерпывающим взглядом на восточные мотивы в творчестве этого режиссёра. Тем не менее мы попытаемся подойти к вопросу с практической точки зрения, уделяя должное внимание анализу самих фильмов Эйзенштейна, в которых те или иные восточные влияния проявлялись наиболее отчётливо.

Глава 1 ЭЙЗЕНШТЕЙН И ЯПОНИЯ

1.1. Японские штудии

Япония привлекала Эйзенштейна с детства. Когда будущему режиссёру было 6 лет, началась Русско-японская война (1904–1905 гг.). Она оставила глубокий след в сознании русского общества того времени. «Маленькая и победоносная» война неожиданно обернулась для России катастрофой. «Отсталая жёлтая» страна смогла дать достойный отпор русской армии. Именно этот конфликт стал одним из катализаторов Первой русской революции 1905–1907 гг., события которой Эйзенштейн отразит в своём самом знаменитом фильме «Броненосец “Потёмкин”». Не зря в самом начале ленты присутствует характерный интертитр: «В Японии русских пленных лучше кормят, чем нас!». Именно война помогла осознать бедственное положение страны, подтолкнуть массы (в том числе и матросов на броненосце) к бунту против деспотии абсолютизма.

Источником сведений об интересе Эйзенштейна к Японии могут послужить мемуары режиссёра. Несмотря на то что они написаны в форме autofiction (т. е. художественной автобиографии), данные мемуары остаются самым достоверным источником информации о детстве и юности Эйзенштейна. В этом смысле нас должна интересовать не столько достоверность, сколько всевозможные детали, которые Эйзенштейн считает ключевыми для своего жизненного пути.

Во втором томе мемуаров в главе под названием «История крупного плана» Эйзенштейн вспоминает об одном необычном явлении:

«Ветка сирени.

Белой,

махровой.

В сочной зелени листьев.

Погруженная в ослепительный луч солнца.

Она вливается в комнату через окно.

Качается над подоконником.

И входит первым воспоминанием в круг моих детских впечатлений.

Крупный план!

Крупный план белой сирени покачивается первым детским впечатлением над моей колыбелью.

<...>

Так под веткой сирени просыпалось сознание.

Потом много, много лет под такую же ветку оно уходило в дремоту.

Только ветка была уже не живая, а писаная, наполовину рисованная, наполовину вышитая шёлком и золотой нитью.

И была она на японской трёхстворчатой ширме...»¹.

И далее Эйзенштейн пишет о том, как крупный план родился не из портрета, а из переднего плана в живописи. Он выделяет двух авторов — Хокусаю и Дега. Вероятно, не зря. Японские гравюры известны своей многоплановостью, глубиной мизансцены. В них всегда есть несколько планов. Дальний план отведён под пейзаж (о нём Эйзенштейн пишет во втором томе «Неравнодушной природы»), средний занимают постройки или же фигуры людей, а на переднем плане возникает деталь. Хрестоматийный пример — «Цветущий сливовый сад в Камэйдо» Утагава Хиросигэ. Передний план — цветущая ветка, ставшая «воспоминанием» из раннего детства Эйзенштейна. Тот самый крупный план, что преследовал его всю жизнь.

Так почему же в паре с Хокусаем стоит Дега? Ответ кроется в истории живописи. Импрессионизм был первым витком европейского искусства, который «заболел» Японией. Дега был одним из виднейших его представителей. Он копировал не только цветовую палитру японских мастеров укиё-э — его в не меньшей степени интересовала и композиция гравюр. Движение, его плавность и непринуждённость. Без «Большой волны в Канагаве» не было бы кружащих в бесконечном танце голубых балерин. Они подобны океану, волнам, которые столь трепетно выписывал Хокусай.

Эйзенштейн учился у Дега тому, как учиться у японских мастеров. Ещё одним примером для подражания был уже постимпрессионист — Винсент Ван Гог. Эйзенштейн вспоминает о походе в Щукинский музей: «Меня повели восторгаться Гогеном, а я с разбега влетел в увлечение Ван Гогом...»². Нарочито декоративный, экзотичный Гоген не привлёк мастера, а Ван Гог вызвал живой

¹ Эйзенштейн С. М. Уо. Мемуары. Т. 2 / Ред.-сост. Н. И. Клейман. — М. : Музей современного искусства «Гараж», 2019. — С. 34.

² Эйзенштейн С. М. Уо. Мемуары. Т. 1 / Ред.-сост. Н. И. Клейман. — М. : Музей современного искусства «Гараж», 2019. — С. 303.

интерес (притом, что авторы эти во многом схожи, стоит только сопоставить «Пьету» Ван Гога и «Жёлтого Христа» Гогена). Возможно, всё потому, что Ван Гог не имитировал, не подражал, а именно вдохновлялся. Его «Ветка миндаля» написана столь «по-японски», что не все японцы смогут отличить её от родной живописи. Выходит, Ван Гог прочувствовал дух Японии и потому оказался близок молодому Эйзенштейну.

Но вот «мальчик из Риги» растёт. Наступает Революция, даровавшая Эйзенштейну билет в искусство. Без неё он вряд ли избавился бы от деспотии отца, уготовившего ему карьеру инженера. Эйзенштейн отправляется на фронт. Гражданская война не место для развлечений, но будущий режиссёр находит время на книги и театр. Он начинает ставить небольшие сценки для солдат инженерных войск, параллельно изучая историю древнейших мировых театров, среди которых нашлось место и японской театральной традиции. Он настолько вдохновляется этим феноменом, что решает учить японские иероглифы. Только знание языка могло бы помочь юноше в те годы отправиться в Японию и своими глазами взглянуть на театр Но и Кабуки. Биограф Эйзенштейна Майк О'Махоуни пишет: «Осенью 1920 года Эйзенштейн вместе с двумя боевыми товарищами Павлом Аренским и Леонидом Никитиным отправился в Москву изучать японский язык на курсах восточных языков в Академии Генштаба Красной Армии. Об этих курсах Эйзенштейн узнал от Аренского и, будучи одарённым лингвистом, горячо ими заинтересовался. На решение повлияло его увлечение японской культурой, в частности, театром Кабуки»³. Он выучил около 100 иероглифов и за счёт полученных знаний смог проникнуть в основы монтажа, заложенные в изображение самим человеческим восприятием.

1.2. Театр Японии и театр авангарда

Театр авангарда — это театр кризиса. Кризиса старой формы, которая не могла вобрать в себя новые идеи. Поэтому режиссёры-авангардисты были заняты бесконечными поисками, сломом формы. Всеволод Мейерхольд, учитель Эйзенштейна, искал новое в движении, точнее, в принципах биомеханики. Сергея Михайловича интересовали цирк и балаган, подлинно народные, фольклорные действия, миракли, и, конечно же, театры масок. В биомеханике, уделяющей особое внимание внешнему бытийствованию актёра во время спектакля, Эйзенштейну приглянулась именно схематичность, некая предопределённость движений актёра, которая в той или иной степени всегда присутствовала в каноническом, мистериальном театре, строго регламентировавшем каждый шаг, совершаемый на сцене. Ещё не вышедший из синкретического состояния театр не мог позволить актёру импровизировать и вносить свои трактовки в священное действие.

Европейцам известен античный театр, вышедший из мистерии. Изначально эти действия были посвящены Дионису, умирающему богу, поэтому их называли «вакховыми празднествами» или же вакханалиями. Нельзя соприкоснуться с божественным и сохранить лицо. Из-за этого актёры надевали маски. Было у них и чисто утилитарное значение — лицо с его мимикой было попросту не разглядеть на сцене, которая была окружена сотнями людей.

³ О'Махоуни М. Сергей Эйзенштейн. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2016. — С. 30.

Масочная система функционировала и в итальянском народном театре, разве что теперь в основе действия лежала импровизация, свойственная более позднему балаганному театру. Всемирно известная *comedia dell'arte* обладает целым рядом типажей, с помощью которых обычно разыгрывается понятная и легко считаваемая история. Среди масок итальянского театра можно выделить: Панталоне (купец-скряга), Дотторе (доктор, зачастую с сомнительным образованием), Бригелла (умный, находчивый слуга), наконец, крайне популярный в массовой культуре неудачник Арлекин. Этот базовый набор персонажей практически всегда присутствовал в каждом спектакле итальянского театра масок, что, конечно, ограничивало его художественный потенциал, однако в то же время делало его общедоступным и понятным даже самым маргинальным слоям общества. Собственно, типажность средневекового театра — ключевой признак его доступности. Без типажа условное действие становилось попросту непонятым смотрящему, ведь фабула если не отвергалась, то была весьма условной и служила лишь формальным предлогом к самому театральному действию.

Теперь стоит обратиться к японскому театру, который Эйзенштейн изучал параллельно с средневековой европейской традицией. Древнейшим японским театром был театр масок — Но. С японского иероглиф 能 переводится как «умение». Изначально этот театр был таким же уличным балаганом, как средневековый европейский театр. Это полумистериальное действие, происходившее в праздники перед синтоистскими храмами. Не зря его изначальное название было *саругаку*, то есть «обезьянья игра». Японский актёр и драматург Каннами, а затем его сын Дзэами вознесли театр Но до придворного развлечения, добавив буддийский контекст.

Но стал театром самураев, воплощением философско-религиозного учения Дзэн. «Дзэн-буддизм учил, что в каждом человеке от рождения живет будда (высшее духовное начало). Аналитический разум с его аппаратом мысли и слова, согласно этой доктрине, ограничен, он способен лишь затемнить постижение истины. Следует сосредоточить мысль путём напряжённого созерцания, пока на высшей ступени обычный разум не будет поглощён высшим духовным началом — и тогда наступит высшее духовное озарение (сатори). Иногда оно может прийти внезапно, интуитивно, подобно вспышке молнии»⁴. Подобные мысли возникали и у позднего Эйзенштейна, считавшего, что нужно вернуться к пралогическому искусству, отбросить разум там, где его сила отягощает восприятие.

Но пока что Эйзенштейн молод. «Не надо искусства — нужна наука. Не надо слова “творчество”. Можно заменить словом “работа”. Не надо создавать произведение — надо его собирать из кусков, монтировать, как машину. “Монтаж” — хорошее слово, означающее сборку»⁵, — эти слова приводит В. Шкловский, дабы описать образ мышления тогда ещё 23-летнего театрального режиссёра Эйзенштейна. Его интересует механизм работы театра, его архитектура, темп.

Театр всегда и везде строился по принципу катарсиса. Нет театра без эмоционального вовлечения зрителя. А. Бадью пишет: «Театральному представле-

⁴ Ночная песня погонщика Ёсаку из Тамба: Японская классическая драма XIV–XV и XVIII вв. / Перевод со старояп. Вступ. статья В. Марковой. Комментарий В. Марковой, В. Становича, Т. Соколовой-Лелюсиной. — М.: Худож. лит., 1989. — С. 11.

⁵ Шкловский В. Б. Эйзенштейн. — 2-е изд. — М.: Искусство, 1976. — С. 70.

нию никогда не избегнуть случайности. И зритель привносит эту случайность»⁶. Эйзенштейн это прекрасно осознаёт, о чём свидетельствует знаменитая статья «Монтаж аттракционов». В ней режиссёр конституирует эмоцию зрителя как центральный элемент любой постановки. И подлинная задача постановщика, в сущности, заключается в том, чтобы манипулировать зрителем, давать ему тот или иной раздражитель, чтобы возникло необходимое эмоциональное вовлечение, а уже затем рефлексия, словно зритель сам пришёл к нужной мысли, а не был к ней грамотно подведён постановщиком.

Этот, казалось бы, революционный подход можно наблюдать уже в древнейших формах театра. Чем, если не «аттракционом», был катарсис у греков? То же самое происходило и в театре Но. Точнее, театр Но в этом плане пошёл дальше. Он не просто вызывал катарсис, его «сверхзадача» — вызвать «сверхчувствование»⁷, чтобы на протяжении всего представления зритель испытывал особое наслаждение красотой действия, чувствовал, как уродливое и страшное (насилие, смерть) превращается в прекрасное. За счёт этого достигалось сатори, то есть посредством прямой манипуляции над зрителем.

Маски в театре Но тоже обладали «сверхзадачей», выражали предельную, сильнейшую эмоцию (гнев, страх и, конечно же, смех). Маски Но отвечали за амплуа. Главный актёр (ситэ или же протагонист) всегда выходил в маске. Его сопровождал цурэ, проводник или же спутник протагониста. Цурэ — чаще всего сверхъестественное существо, изредка им была жена (все роли в театре Но исполнялись мужчинами, и в этом плане без масок было не обойтись).

Маска в театре становилось частью монтажа. Достигался этот эффект за счёт смены тона исполнения (пьесы в Но всегда пропевались) и изменения движения актёра. Маска изначально закладывала в себе возможность смены выражения, при этом оставаясь неизменной по своей сути. Нечто подобное проделал Л. Кулешов в своём знаменитом эксперименте с лицом И. Мозжухина. Лицо оставалось прежним, но за счёт изменения «окружения» (соседних кадров) зритель считывал разные эмоции.

Из-за того, что движение было столь необходимо, театр Но можно смело назвать ритмическим. Ритм — важнейший структурный элемент этого театра, он организует действие и пронизывает всю ткань спектакля. Он строился на единстве движения, музыки (аккомпанементом были барабаны и флейта фуэ) и песни. Стихи в театре Но были необычайно мелодичными, они рождались вместе с музыкой и связывали Но с древнейшей японской поэзией. Японский стих не знает рифмы, он состоит из игры слов (в японском языке крайне много омонимов), из-за чего возникает своего рода контрапункт. Поэзия навеивает зрителю определённые ассоциации, один поэтический образ рождает другой, и они как бы сцепляются вместе. Подобный упор на ассоциацию есть ни что иное как ещё один пример монтажа, которым грезил Эйзенштейн. В дальнейшем он обратится к японской поэзии для того, чтобы доказать, что кадр в кино — это не буква, а иероглиф, многозначное понятие, строящееся на ассоциативном уровне.

⁶ Бадью А. Малое руководство по инэстетике. — СПб. : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. — С. 79.

⁷ Ночная песня погонщика Ёсаку из Тамба: Японская классическая драма XIV–XV и XVIII вв. / Перевод со старояп. Вступ. статья В. Марковой. Комментарий В. Марковой, В. Становича, Т. Соколовой-Лелюсиной. — М. : Худож. лит., 1989. — С. 13.

Позднее из театра Но возникнет особый фарсовый жанр (неизбежный поворот изначально народного театра назад к балагану) — кёгэн. Это театральное действие выдвинуло фундаментально иные принципы игры: «окасами» (дословно «странность, забава», иначе говоря, комизм) и «мономанэ» («правда жизни»). Актёры фарса правдиво и достоверно изображали людей своего времени, обращались напрямую к зрителю. Его героями выступали все социальные элементы того времени — от аристократов и бонз до простых крестьян. Причём, если комический персонаж, что называется, «свой брат», крестьянин или ремесленник, то вышучивается он беззлобно, скорее, в общем виде, ведь под обстрел попадают обычные человеческие слабости, а не социальные пороки. Представители высших слоёв общества, напротив, высмеивались нещадно, превращались в карикатуры. Схожим образом Эйзенштейн будет показывать буржуазию в «Стачке», подчёркивая и гиперболизируя все её пороки.

Но до «Стачки» было несколько театральных постановок. Среди них — «На всякого мудреца довольно простоты». Островский должен был стать символом поворота к народной культуре. Само действие напоминало фарс, а актёры на сцене походили скорее на акробатов или клоунов. Эйзенштейн актуализировал пьесу за счёт превращения в откровенно комическое действие.

Как известно ещё со времен Аристотеля, комедия — единственный способ показать на сцене актуальную действительность со всеми её недостатками. В Японии фарсы кёгэн противопоставлялись возникшему со временем феодальному официозу театра Но. Его красота уступала место правде жизни. Схожим образом Эйзенштейн отходит от традиции школы Мейерхольда и все ближе подбирается к кинематографу.

Однако до этого был ещё «Мексиканец» по Джеку Лондону. Приведём краткое описание действия, которое даёт В. Шкловский: «Какой-то революционной мексиканской группе нужны деньги на революционную работу. В штабе группы работает молодой мексиканец; он убирает комнату и одновременно добывает деньги на марки. Но нужны деньги на покупку оружия. Юноша работает в каком-то боксерском клубе как человек, на котором учатся боксу: он человек для битья. Но он узнал бокс и укрепил мышцы. Приехал знаменитый боксер. Надо его с кем-нибудь выпустить. Юноше предлагают выступление против чемпиона. Сговариваются с администрацией, определяется, в каком раунде будет побит юноша и сколько ему за это заплатят. Но он предлагает чемпиону честный бой, зная, что тот его опытнее. Происходит бой, юноша получает крупный куш и видит перед собой как бы видение — винтовки, которые направят против американцев»⁸. Революционной была задумка Эйзенштейна перенести ринг, на котором проходил бой, в центр зала, чтобы зритель был максимально вовлечён в действие и сопереживал актёрам так, словно перед ним разворачивается настоящее спортивное состязание, за которым стоит судьба целого народного движения. Но насколько этот ход был, что называется, революционным? Для российского театра — возможно. Японский театр мог похвастаться таким ещё в XVIII веке.

Далее речь пойдёт уже о театре Кабуки. О нём Эйзенштейн будет рассуждать в конце 20-х годов в статьях «За кадром» и «Нежданный стык». В начале 20-х он, скорее всего, через театральный опыт немецкого режиссёра Макса Рейнхарда, берёт элемент театра Кабуки — ханамити (буквально «дорога цветов»). Это про-

⁸ Шкловский В. Б. Эйзенштейн. — 2-е изд. — М.: Искусство, 1976. — С. 80–81.

должение сцены, которое выводилось прямо в зрительский зал для демонстрации наиболее важного действия в пьесе. Так как более поздний, «городской» театр Кабуки, в отличие от Но, уже не пользовался масками, а заменил их на грим, он мог непосредственно взаимодействовать со зрителем и являть ему более отчётливую актёрскую эмоцию.

Кабуки станет для Эйзенштейна ориентиром в грядущей эпохе звукового кино. К тому моменту он уже снимет «Броненосца» и «Октябрь». Пока что он только приближается к кинематографу. Его ритмизированные спектакли по духу схожи с постановками театра Но и фарсами кёгэн, он учится у японских мастеров, дабы в дальнейшем перейти к более поэтичному, революционному искусству — немому кино. Уже в «Мудреце» он использует небольшие кинематографические вставки, поясняющие действие на сцене. Примечательно, что схожим образом кино будет использоваться в Японии на заре своего существования — пьесы Кабуки периодически сопровождалась небольшими фильмическими фрагментами. Поистине невероятное совпадение.

1.3. Кадр как иероглиф

Для того чтобы углубиться в анализ монтажного построения фильмов Эйзенштейна, необходимо сначала определить, что в кинотеории подразумевается под кадром. Ю. Лотман и Ю. Цивьян определяют кадр как отрезок киноплёнки или часть видеозаписи между двумя монтажными склейками, или от момента пуска камеры до её остановки⁹. А. В. Гальперин даёт более полную трактовку этому понятию, определяя кадр с бытовой, монтажной и сценарной точек зрения. Кадр — это пространство, мизансцена, включённые в рамку; часть монтируемой последовательности, связанной с другими смежными с ней и снятыми в разное время, с различных точек зрения монтажными кадрами, чтобы путём их соединения при монтаже фильма в единое целое создавалась логическая последовательность и непрерывность происходящего на экране действия; часть подобного изложения сценария¹⁰. Из всего этого следует, что кадр обязательно должен иметь некое наполнение, которое и определяет его специфику, вычленяет из общей массы изображений.

С момента зарождения теории монтажа возник вопрос: что есть кадр не с технической точки зрения? Советский режиссёр Л. Н. Кулешов предложил считать кадр «буквой», которая, соединяясь с другими такими же «буквами», образует единое понятийное поле, то есть «слово». Набор таких «слов» и составляет «монтажную фразу» — термин, и по сей день применяющийся в киноведении.

Однако, как заметил Н. И. Клейман, Кулешов своим знаменитым эффектом сделал лишь набросок, иллюстрирующий принцип работы монтажа¹¹. На самом деле, кадр — это не «буква», а целое «слово». Не элемент монтажа, а *ячейка*. Дело в том, что буква практически не имеет инвариантов, она всегда тождественна

⁹ Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г. Диалог с экраном. — Таллин : Издательство «Александра», 1994. — С. 8.

¹⁰ Гальперин А. В. Кадр. — URL: <http://istoriya-kino.ru/kinematograf/item/f00/s01/e0001181/index.shtml> (дата обращения: 06.09.2023).

¹¹ Клейман Н. И. Формула финала : Статьи. Выступления. Беседы. — М. : Эйзенштейн-Центр, Музей кино, 2004. — С. 276.

одному и тому же фонетическому смыслу (в случае согласных возникает простейшая оппозиция твёрдости и мягкости, однако этого явно недостаточно для того, чтобы говорить о полноценной вариативности). Да, безусловно, кадр — это мельчайшая монтажная единица, но что если эта единица неоднозначна?

С этим тезисом согласен и литературовед Ю. Тынянов, считавший, что кадр подобен поэтическому слову. В поэзии слово может мобилизовать сразу несколько исходных смыслов. Из-за этого кино (для Тынянова, в первую очередь, немое кино) — это поэзия на экране. Он пишет: «Проза описательна, поэзия же пользуется метафорическими образами-загадками, которые не описывают предмет напрямую, а дают его в качестве мотивировки связей многих словесных рядов. Кадры в кино не «развертываются» в последовательном строе, постепенном порядке — они сменяются. Такова основа монтажа. Они сменяются, как один стих, одно метрическое единство сменяется другим — на точной границе. Кино делает скачки от кадра к кадру, как стих от строки к строке. Как это ни странно, но если проводить аналогию кино со словесными искусствами, то единственной законной аналогией будет аналогия кино не с прозой, а со стихом»¹².

Таким образом, в монтажных построениях изначально сквозил поэтический дух. Именно развёртывание слова в поэзии может проиллюстрировать нам принцип работы монтажа в кино. Но незачем останавливаться лишь на европейской поэзии. Язык монтажа можно с тем же успехом описать через язык Страны восходящего солнца. Даже больше — именно японское письмо, состоящее как из слоговой азбуки, так и из иероглифики (кандзи), ближе всего к монтажу.

Начнем с иероглифа. Иероглифика пришла в Японию из Китая. Как ни странно, именно с поэзии начинается история письменного японского языка. Первый известный памятник японской письменности — это поэтическая антология «Манъёсю» (яп. 万葉集, «Собрание мириад листьев»), датирующаяся IV веком н. э. Стихи в этой антологии были записаны через систему Окоото-тэн или Камбун (яп. 漢文) — японские слова писались китайскими иероглифами, то есть иероглифы использовались в качестве силлабем. Со временем начала возникать и слоговая письменность, вычленявшаяся из прописных вариантов иероглифов.

Как же организованы сами иероглифы? Условно их можно поделить на три типа: указательные (上 («уэ», сверху) и 下 («сита», снизу), черта в этих иероглифах, соответственно, указывает на положение предмета); изобразительные — эти иероглифы изначально представляли из себя примитивный рисунок, а затем превратились в идеограмму: 山 («яма», гора) и 馬 («ума», лошадь. Этот иероглиф приводит С. М. Эйзенштейн в качестве примера трансформации изображения в знак¹³); наконец — фоноидеограммы. На третьем типе следует остановиться подробнее.

Фоноидеограммы, как следует из названия, напрямую связаны с фонетическим прочтением. Это составные иероглифы, в них обязательно есть ключ (элемент слева) и фонетик (иначе — радикал, элемент справа). Часто эти элементы объединялись по смысловому принципу. Глагол 泣 (плакать) содержит в себе ключ «вода» и фонетик «стоять», изначально обозначавший человека с поднятыми руками. Выходит, в один иероглиф заключен целый кадр — человек с поднятыми руками изливает слёзы.

¹² Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: 1977. — С. 321.

¹³ Эйзенштейн С. М. За кадром. — М.: «Театропечать», 1929. — С. 72–92.

Фонетик позволяет угадать прочтение иероглифа (существуют, конечно, исключения, но сейчас это не столь важно). Если из приведённого выше иероглифа 馬 невозможно вычленить прочтение, то из иероглифов 銅 (бронза) и 胴 (тело) по фонетику 同 сразу считывается прочтение «до:». Получается, что в языке содержится невероятное количество омонимов, которые становятся ключевым элементом японской поэзии. Именно омонимическая игра, вызывающая определённые ассоциации, лежит в основе многих поэтических произведений на японском.

На ассоциативном принципе строится и монтаж Эйзенштейна. Хрестоматийный пример — расстрел матросов на палубе в «Броненосце “Потёмкин”». Их накрывают брезентом, показывается расстрельная команда, затем матрос Вакуленчук опускает голову. Начинается та самая «монтажная фраза», каждый кадр в которой — не буква, а именно иероглиф. Друг за другом идут распятие в руках священника, спасательный круг, царский орёл на носу корабля и труба, создавшая матросов на палубу. Снова матросы под брезентом и наконец — Вакуленчук поднимает голову, чтобы выкрикнуть: «Братья! В кого стреляешь?». За счёт того, что эти элементы буквально сталкиваются друг с другом, возникает и иное прочтение каждого отдельного кадра (далее мы подробнее опишем всю монтажную фразу). Так же действуют и японские иероглифы — находясь в бинOME¹⁴, они приобретают новое прочтение.

Появление священника, похожего на ветхозаветного Бога-Отца, карающего и неумолимого, отсылает к религиозной власти, довлеющей над человеком. В свою очередь он, стоя над непокорными матросами, с крестом в руках обращается к высшим силам, дабы покарали тех, кто вздумал бунтовать против власти, данной от Господа. Бунтовщики, накрытые брезентом, словно саваном, ожидают, когда решится их судьба. Затем — приказ Гиляровского стрелять, матросы поднимают ружья, а Вакуленчук, напротив, смиренно опускает голову (здесь возникает своеобразная рифма). Все ждут выстрелов, а священник покачивает крестом в руках. Именно в этот момент крест из символа спасения превращается в занесённый над головами матросов топор, приобретает схожее прочтение с полуоткрытым кортиком, который появляется в следующем кадре (тот самый «бином»). Как раз после этого Вакуленчук поднимает голову, мы видим спасательный круг и считываем трубу уже как призыв к восстанию, а не как сигнал к расстрелу матросов. Так окружение кадра поменяло его прочтение на диаметрально противоположное. Теперь судьба бунтовщиков в их руках, и никакая власть, дающаяся в этом ряду через двуглавого орла на корме, не сможет их остановить.

Со временем киноязык Эйзенштейна усложнялся. От «иероглифа» он перешёл к полноценной поэтической фразе. Это крайне удачно сочеталось с его теорией интеллектуального монтажа, по которой кадры выражают абстрактные идеи, создавая концептуальные отношения между монтируемыми отрезками, противопоставленными визуальному содержанию. Неотъемлемая составляющая интеллектуального монтажа — принцип *pars pro toto* (часть вместо целого). В статье «Диккенс и Гриффит» Эйзенштейн пишет о том, как английский писатель

¹⁴ В данном случае под биномом подразумеваются два стоящих вместе иероглифа, изменяющих свое чтение (а иногда и значение) за счёт соединения с другим символом. Например, иероглиф 味 читается как «адзи» и переводится как «вкус». Однако стоит поставить перед ним иероглиф 意 («идея»), он сразу изменяет свое прочтение на «ми» и приобретает новый смысл — слово 意味 уже переводится как «значение».

через деталь (например, чайник) передаёт целую палитру эмоций: от бедности героев до холода, который они испытывают. Эйзенштейн переносит литературный принцип Диккенса на кинематограф Гриффита, восклицая: «Это же и есть тот самый крупный план!»¹⁵. Так, деталь, синекдоха становятся ключевыми монтажными элементами для Эйзенштейна.

Так почему же именно японская поэзия? Дело в том, что она не менее монтажна, чем кино. Приведём несколько примеров японских хайку.

*Груши в цвету...
При свете луны девушка
Читает письмо...*
(Ёса Бусон)

Или же такое стихотворение:

*В поле тихо.
Бабочка летает...
Бабочка уснула.*
(Го Син)

Эти импрессионистические по своей природе стихи на самом деле представляют собой подобие монтажного листа. Через акцентуацию на деталях происходит возникновение необходимых поэту эмоций, будь то печаль или же ощущение уходящего времени. Как отмечает Эйзенштейн: «Простое сопоставление двух-трёх деталей материального ряда даёт совершенно законченное представление другого порядка — психологического»¹⁶.

Не стоит забывать о том, что хайку — это строгая, фиксированная форма, 5-7-5, в ней не может быть произвольного количества слогов. Выходит, в рамках 17 слогов поэт должен создать определённое эмоциональное напряжение, которое и вызовет у читателя те или иные чувства. Схожим образом действует Эйзенштейн в «Октябре» — при помощи ограниченного количества кадров ему удаётся не только психологически, но интеллектуально воздействовать на зрителя.

В начале фильма даётся последовательность кадров: военные, братающиеся с немцами; члены Временного правительства, чинно расхаживающие по Зимнему дворцу; голодающие петроградские рабочие. Все эти три последовательности, подобно трём строкам в хайку, создают единую композицию. Венчают её два интертитра: «ВСЕ ПО-СТАРОМУ» и «ГОЛОД И ВОЙНА». Три различные и, казалось бы, никак не связанные последовательности кадров завязываются в единый смысловой узел.

Схожим образом строится эпизод, в котором ударницы из женской дивизии решают сложить оружие. Сначала идёт рефрен — кадры с арфами, затем возникает ударница, стоящая рядом со скульптурой Родена «Вечная весна». Оба этих символа — «Весна» и арфы — традиционно ассоциируются с любовью, женственностью. После того как нам демонстрируется сомнение одной из ударниц, понявшей благодаря скульптуре Родена чуждость войны и насилия женской природе, все остальные женщины выбрасывают винтовки.

¹⁵ Эйзенштейн С. М. Метод. История крупного плана. — М.: Эйзенштейн-Центр, 2002. — С. 12.

¹⁶ Эйзенштейн С. М. За кадром. — М.: «Театропечать», М., 1929. — С. 72–92.

Хайку как жанр родился из поэтических состязаний рэнга (яп. 連歌, «сцепленные стихи»). Стихи писались придворными поэтами посредством разделения классической формы танка (пятистишье) на двустишие и трёхстишие соответственно. Из трёхстиший (хокку) родились хайку. Каждый поэт брал либо первые две строки, либо последние три. Необходимо было так составить продолжение, чтобы оно подходило тематически, но при этом было не самым очевидным, иначе поэта могли уличить в банальности. Подобные состязания можно считать ярчайшим примером литературного монтажа, когда отдельные составляющие стихотворения «монтировались» в одну композиционную единицу.

На рэнга, «сцепленные кадры», походит известный эпизод «Во имя родины и Бога», когда сначала к ключевому слову «Бог» прикрепляются соответствующие символы: статуя Иисуса Христа, Спас на Крови, индуистское божество, мечеть, статуэтка Будды, китайские божества, японская маска (примечательно, что Эйзенштейн считал исходный религиозный смысл масок театра Но и поместил одну из них в этот ряд) и африканские маски. Затем к слову «Родина» прикрепляются погоны и медали императорской армии. В этом ироничном эпизоде Эйзенштейн, с одной стороны, низводит столь высокие понятия до банальных атрибутов, демонстрируя таким образом взгляд буржуазии на религиозный и патриотический аспекты, с другой — выстраивает семантическую связь между религиозными образами и понятием Родины, подводя зрителя к идее многоконфессиональности России. Не зря за этим эпизодом сразу же следует демонстрация «дикой дивизии» Корнилова, в которую набирались преимущественно кавказцы мусульманского вероисповедания. В итоге солдаты «дикой дивизии» братаются с большевиками, а разрушенному плану Корнилова взять Петроград машет вслед китайская статуэтка. Получается полноценное монтажное скрепление двух эпизодов посредством кадра со статуэткой.

Идея интеллектуального монтажа оказалась куда ближе литературе (из которой, по существу, она и вышла), чем кино. «Октябрь» не был принят современниками и считался упражнением в формализме. И в этом нет ничего удивительного. Вряд ли кто-то из зрителей в те годы был знаком с японскими гравюрами или китайской пейзажной традицией, чтобы уловить тонкий намёк на них в кадре «Ленин в подполье». Эйзенштейн в попытке сделать деталь ключевым элементом своей монтажной поэтики пришёл к чересчур нагруженному повествованию, в котором зритель уже не столько следил за происходящим, сколько пытался считать всевозможные метафоры и аллюзии, заложенные в кадр. Режиссёр действительно поставил кадр, ячейку выше целого, из-за чего «Октябрь» и по сей день считается одним из самых сложноорганизованных фильмов в истории кино.

Глава 2

РАСШИРЕНИЕ НА ВОСТОК

2.1. Архаист-новатор: пекинская опера в звуковом кино

В 1929 г. Юрий Тынянов, один из основоположников русской формальной школы, составил книгу «Архаисты и новаторы», в которую вошли его статьи, посвящённые поэтам разных эпох. В них подробно описывается то, как литературная традиция сохраняется и непрерывно видоизменяется в поэзии Пушкина,

Тютчева, Брюсова, Хлебникова и других «архаистов», повлиявших на всю русскую словесность. Тынянов акцентирует своё внимание на том, что архаика — это не шаг назад, а прозорливый взгляд в прошлое, помогающий искусству двигаться в подчас совершенно новом и необычном направлении.

Здесь нетрудно провести параллели с творческими исканиями С. М. Эйзенштейна. Начав как убеждённый авангардист, к середине 1930-х гг. Эйзенштейн пересматривает свои теоретически наработки и всё чаще начинает обращаться за ответами к классическим произведениям. Он рассматривает пафос полотен Эль Греко и композицию у Маньяско; обнаруживает истоки крупного плана в классической английской литературе; наконец, театр Кабуки оказывается своего рода образцом для зарождавшегося звукового фильма. Сразу стоит отметить, что в трудах Эйзенштейна речь идёт не о «влияниях» Диккенса или хайку на кинематограф, а о тех закономерностях, которые выводят нас на уровень онтологических обобщений. Как раз эту мысль в отношении литературы формулирует Тынянов: «Южно-американские племена создают миф о Прометее, без влияния античности. Перед нами факты *конвергенции*, совпадения. Эти факты оказываются такого значения, что ими совершенно покрывается психологический подход к вопросу о влиянии, и вопрос хронологический — “кто раньше сказал” оказывается несущественным. “Влияние” может совершиться тогда и в таком направлении, когда и в каком направлении для этого имеются литературные условия. Оно предоставляет художнику при совпадении функции формальные элементы для ее развития и закрепления. Если этого “влияния” нет, аналогичная функция может привести и без него к аналогичным формальным элементам»¹⁷.

Как раз о подобной конвергенции и писал Эйзенштейн. Изначально обращение к архаичным формам в его работах носило невербализированный характер. То есть мы можем лишь угадывать влияние масок театра Но на теорию типажа актёра или ханамити на ранние эксперименты Эйзенштейна в театре¹⁸. Однако в 1930-е годы Эйзенштейн начинает всё больше интересоваться дологическим мышлением, первобытным искусством и его психологией. В какой-то степени это можно назвать «модой», ведь в те годы как раз начали набирать вес антропология и структурная этнография (создателем которой выступил французский структуралист Клод Леви-Стросс). Тем не менее междисциплинарный подход Эйзенштейна делает его труды уникальным материалом, в котором теория монтажа может тесно переплетаться с канонами японской гравюры или китайской эзотерикой.

Как уже было отмечено во введении, с некоторого момента интерес Сергея Эйзенштейна к контексту восточных культур перестаёт ограничиваться Японией. Сам он по этому поводу пишет: «В моих статьях я очень часто пользуюсь материалом Востока: то Японии, то Китая. Вначале — больше опытом Японии, в дальнейшем — китайского искусства. Это не случайно — в «Волшебнике Грушевого Сада»¹⁹ я объясняю почему. Но не случайно и сама последовательность:

¹⁷ Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. — Ленинград : Издательство «Прибой», 1929. — С. 46.

¹⁸ Подробно это влияние рассматривалось в рамках анализа ранних немых картин Эйзенштейна.

¹⁹ Об этой статье речь пойдёт ниже.

японцы и китайцы как бы повторяют соотношение: римляне — греки древности или американцы — европейцы современности.

Такое же соотношение рационализованного и иррационального, арифметически простого и неисчислимого, серийного и неповторимого, механического и эмоционального. Там, где у греков тайна пропорций «золотого сечения», у римлян — простая кратность и т. д. Так же механически двухмерны концепции рационализаторов японцев.

И так же первичны, органичны, «оригинальны» (в гегелевском смысле) китайцы. На первых порах меня интересовала «механика» дела искусства, факт сопоставлений, его методика, его техника. Более вульгарные японцы помогали этой более примитивной стороне рассмотрения. Затем мы шли глубже — в вопросы образа, глубины образотворчества, — и здесь великую помощь оказывали китайцы.

Так от римской геометрии переходишь к метагеометрии греков.

От блестящей картотечности мастерства Золя — к органике Пушкина и Гоголя.

От формальной логики парков Версаля — к натуральному строю английского парка»²⁰.

Этому переходу способствовала не только естественная эволюция «от римлян к грекам» или «от Золя к Пушкину и Гоголю», а скорее необычная встреча, которая произошла в 1935 году.

В это время в СССР с гастрольями приехала труппа китайских актёров во главе с Мэй Ланьфаном. Для жителей Поднебесной это имя говорит о многом, в частности, его имя носит главная академия сценических искусств КНР. Ключевая заслуга Мэй Ланьфана в том, что он стал одним из главных популяризаторов традиционного китайского искусства во всем мире²¹.

В данном случае под китайским традиционным искусством понимается пекинская опера. Несмотря на своё название, распространилась она не только в столице Китая. Существуют несколько школ, которые условно делятся на северные и южные. Ключевым элементом пекинской оперы выступает музыка. Музыка — это признак времени-пространства, который формируется постоянством космогенеза, ритмами разделений и воссоединений Инь-Ян, порождающих тьму вещей. Как говорится в трактате «Си цы чжуань», «путь Неба совершается в Мужском. Путь Земли совершается в Женском». Когда касаются Инь и Ян, и «барабаны грозы возбуждают твердое», «воплощается творческая сущность Неба и Земли»²². Но не менее важно и действие на сцене, ибо во всём мире пекинскую оперу знают именно по вызывающему гриму, ярким нарядам и невероятной пластике актёров (многие из них владеют боевыми искусствами ушу). Подобный сплав зрительного образа и музыкального исполнения не мог не заинтересовать Эйзенштейна, в те годы занимавшегося теорией только заждавшегося звукового кино.

²⁰ Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в шести томах. Том V. — М. : Издательство «Искусство», 1964–1971. — С. 39.

²¹ Ху Яньли. Китайская опера как нематериальное культурное наследие Китая [Текст] // Общество: философия, история, культура. — 2015. — № 4. — С. 25.

²² Серова С. А. Китайский театр — эстетический образ мира. — М. : Восточная литература, 2005. — С. 109.

Вернёмся к судьбоносной поездке Мэй Ланьфана в СССР. Следуя опыту японских коллег (в 1929 году Москву посетила труппа «Дзэнсиндза», в которую входил актёр Каварасаки Тёдзюро, позднее называвший Эйзенштейна «своим наставником»), этот великий китайский исполнитель решил встретиться с ведущими советскими режиссёрами театра и кино. В их числе оказался и Эйзенштейн. Готовясь к приезду столь важного гостя, он решил написать статью под названием «Чародею грушевого сада». В эпиграфе Эйзенштейн объясняет выбор названия: «Воспитанники Грушевого Сада — старинное название, даваемое китайским актёрам, воспитывавшимся в соответствующей части императорского дворца. Официальный титул Мэй Ланьфана — “Первый из Грушевого Сада” — означает, что он занимает высшее положение среди актёров Китая»²³. Интересно, как Эйзенштейн через фигуру Мэя начинает рассуждать о «диковинных» особенностях пекинской оперы, которые на самом деле вполне закономерны и связаны с процессами, протекавшими во всех древних театральные традициях.

К примеру, положение зрителя в первую очередь как «слушающего», а не «смотрящего» свойственно не только китайскому театру. Аналогично зрители смотрят представление в театре Но или Кабуки (об этом Эйзенштейн уже упоминал в статье «Нежданный стык» 1928 года, которая стала предтечей его теории полифонического кинематографа). Эйзенштейн также отмечает, что сам А. Н. Островский не смотрел постановки своих пьес, а слушал их из-за кулис, «по речевому совершенству произносимых текстов судил о достоинствах исполнения»²⁴. Но китайский театр в силу исконных культурных различий Севера и Юга начал развиваться по двум направлениям. На Севере были «слушатели» театра, а на Юге — «зрители», так как в Шанхае действительно расцвела визуальная составляющая спектаклей.

Для Эйзенштейна фигура Мэй Ланьфана оказывается ключевой по той причине, что «на его долю выпала задача *синтеза*»²⁵. Он не был реформатором-радикалом, как Кинугаса, который привёл женщин в кино, разрушив тем самым двухсотлетнюю традицию оннагата²⁶. Напротив, Мэй Ланьфан прославился как раз как исполнитель женских амплуа (в Китае даже возникла шуточная фраза: «Если хочешь себе идеальную жену, ищи ту, что похожа на Мэя»). Его заслуга в том, что он вернул китайскому театру пластику и зрелищность, которые не затмили мастерство вокального исполнения. Взглянув на фигуру Мэя с этой стороны, становится понятно, почему именно этот актёр так привлек Эйзенштейна. В те годы режиссёр как раз начинал разрабатывать новую практику монтажа, которая сначала вылилась в статью «Монтаж» 1938 года, а затем переросла в теорию вертикального монтажа, речь о которой пойдёт в главе, посвящённой «Александрю Невскому».

Собственно, пекинская опера стала ещё более наглядной, чем театр Кабуки, иллюстрацией перехода от «изображения» к «изображению + звуку», то

²³ Эйзенштейн С. М. Метод. Том второй: Тайны мастеров. — М. : Музей кино, Эйзенштейн-Центр, 2002. — С. 132.

²⁴ Там же. С. 135.

²⁵ Там же. С. 136.

²⁶ Оннагата (яп. 女形) — традиция исполнения женских ролей мужчинами. Встречается как в раннем европейском театре («Глобус» Шекспира), так и в китайской театральной традиции.

есть к звуковому кинематографу. Эйзенштейна крайне волновала перспектива превращения звукового кино в запечатлённый театр, но по иронии именно театр помог спасти кино от утраты своей художественной идентичности.

Эйзенштейн подчёркивает, что все образы, создаваемые на сцене Мэй Ланьфаном, исключительно *условные*. Поэтому для звукового кино важно создание аналогичной условности, а не мнимого правдоподобия. Социальная проблематика или же актуальный политический комментарий не должен походить на новостную сводку. Материалом вполне может выступить старинная легенда или хроника. Возможно, поэтому позднее творчество Эйзенштейна столь исторично — в условиях жесточайших политических репрессий разве что подобный эзопов язык мог спасти автора от страшной участи.

Условность игры в пекинской опере наталкивает Эйзенштейна на мысль о том, что китайское искусство и даже мышление сами по себе условны и отмечены печатью обобщения. Обобщены китайские слова, которые отличаются друг от друга лишь интонационно. Иероглифическая письменность оказывается обобщением символа, доведением его до ассоциации. А изображение в китайском театре выступает антиподом чистому изображению, оно становится гипертрофией реализма, выходом за его пределы. Поэтому становящемуся соцреализму было чему поучиться у китайского сценического искусства. Эйзенштейн пишет: «Словом, во всем многообразии отдельных своих проявлений, предстающих перед восхищенными взорами как закрепленное в реальности то состояние творческой фантазии и стадии творческого акта, которые проходит творческое воображение от раз его поразившей и породившей идеи до реалистического произведения, которому суждено в единстве конкретно-изобразительного и чувственно-воздейственного являть совершенную образность произведения высокого реализма»²⁷.

Звуковое кино утратило свою интернациональность за счёт речи, но Эйзенштейн совершенно верно отмечает, что для нас это не становится помехой. Мы всё равно можем прочувствовать накал страстей и красоту образов за счёт ритмически выстроенного звукозрительного ряда. Ярчайшим примером тому выступает пекинская опера, выразительность которой может понять каждый, независимо от степени владения китайским языком.

2.2. Генезис монтажа или Инь и Ян кинематографа

Помимо пекинской оперы, в китайском контексте внимание Эйзенштейна-теоретика начинает привлекать древняя космогоническая традиция, известная во всем мире как Инь и Ян. Это графическое изображение сходящегося чёрного и белого, женского и мужского начал, лежащих в основе Вселенского Бытия, уходит корнями в даосскую философию, в рамках которой было выведено понятие Великого Разделения. Под Великим Разделением или Великим Пределом понимается предельное состояние бытия, наибольшее разделение на прошлое и будущее²⁸. Великий Предел обозначает границы времени, когда оно прекращает

²⁷ Эйзенштейн С. М. Метод. Том второй: Тайны мастеров. — М. : Музей кино, Эйзенштейн-Центр, 2002. — С. 148.

²⁸ Голыгина К. И. Великий предел: Китайская модель мира в литературе и культуре: I–XIII вв. — М. : Восточная литература, 1995. — С. 117.

своё течение и становится практически осязаемым. Китайцы верили, что начало Вселенной было положено именно в момент Великого Разделения. Неудивительно, что подобная модель могла захватить воображение режиссёра, занимавшегося теорией монтажа, то есть средства, которое позволяет непосредственно манипулировать временем и пространством.

Даосскую формулу Единого, выводящегося из Единицы и отрицания Единицы (диалектической по своей природе), Эйзенштейн рассматривает в рамках своего этюда «Чет-нечет», представленного во втором томе «Метода». Китайскую двоицу образов (те самые Инь и Ян) Эйзенштейн описывает как Чётное и Нечётное, то есть переводит абстрактные категории в математическую формулу. Этот метод режиссёр почерпнул в книге Марселя Гарне «Китайское мышление». Для Эйзенштейна эти умозрительные рассуждения о дуализме мира, о метаморфозах, происходящих при столкновении противоположностей, оказываются не «эзотерическим бредом», а вполне стройной системой, которую «[ощущаешь. — А. С.] где-то не в мозгу, а в области... сухожилий (!) чувствуешь, что в динамизме этих представлений где-то присутствует что-то реальное»²⁹.

От буквальной реализации китайской космогонической системы через геометрические рисунки Эйзенштейн переходит к более актуальной для себя области, а именно к искусству. По Эйзенштейну, тождество формы и содержания обусловлено тем, что они оба выражают одно и то же, но разными способами. «Первое — языком абстрагированного понятия и отвлечённого обобщения. Вторая — языком предметным, конкретным, — реальными «предметами» — вещами (в очень широком смысле слова)»³⁰. Так причём же здесь традиционные китайские учения? На самом деле, Эйзенштейн видит в них иллюстрацию чувственного, а не логического мышления, которое тем не менее выражено через абстрактные категории. Иными словами, китайская космогония и китайский образ мысли в целом больше всего подходят не на математическую или научную систему в западном понимании, а на произведение искусства.

Генезис подобного подхода к числам и точным категориям Эйзенштейн видит в самом китайском языке. Дело в том, что любой синолог-переводчик скажет вам, что китайская поэзия непереводаема на западные языки. То же самое с японскими хайку. И проблема тут не в пресловутой невыразимой красоте Востока, а в том, что эта поэзия даже в большей степени, чем европейская, строится не на изложении мыслей или образов, а на исключительно чувственной передаче момента посредством весьма ограниченных языковых приёмов (ведь мысль и уж тем более чувство всегда сложнее, чем их вербальное выражение). Эту проблему языка осознавали как китайские мудрецы («Дао, которое может быть выражено словами, не есть постоянное дао»³¹), так и лингвисты с момента зарождения науки о языке. Поэтому во многих культурах именно поэзии с ее богатой образной системой отводилась сакральная роль проводника к миру высших сил. В этом контексте можно обратиться к стихотворению известного поэта Бо Цзюйи, жившего при Династии Тан (кит. 唐朝, 618–907 гг.):

²⁹ Эйзенштейн С. М. Метод. Том второй: Тайны мастеров. — М.: Музей кино, Эйзенштейн-Центр, 2002. — С. 151.

³⁰ Там же. С. 155.

³¹ Ян Хин-шун. Древнекитайский философ Лао-Цзы и его учение. — СПб.: Азбука-классика, 2018. — С. 1.

*Цветок не цветок,
Туман не туман,
В полночь пришла,
Исчезла с рассветом.
Как сон весенний, пришла...
И вдруг
Легким облачком поутру
Скрылась бесследно где-то³².*

Мы не знаем, кто та самая, что «пришла в полночь». Даже указание на погодные условия (часто в гораздо более конкретной форме встречающиеся в хайку) крайне смазано и походит скорее на попытку передать эмоцию от конкретного момента, когда «нечто» посетило поэта и подарило ему вдохновение для написания этого стихотворения. Интересно, что такая неопределённость создаётся за счёт повтора отрицания («цветок не цветок» и «туман не туман»), что уже указывает на особое, невыразимое значение этого случая, представленное, опять же, через вполне предметные категории.

Данный пример призван лишь проиллюстрировать рассуждения Эйзенштейна о природной алогичности китайского мышления, которое приближает его к пониманию самой сущности искусства. Оппозиция Инь и Ян, которая рождает Единое, лежит в основе любого «совершенного» произведения, высокой классики, на которую стоит ориентироваться авторам.

Буквальную реализацию Чета и Нечета (Инь и Ян) Эйзенштейн находит в триптихе японского художника Китагава Утамаро «Ныряльщицы за жемчугом». Режиссёр подробно рассматривает композицию этого полотна, выделяя «чётные» и «нечётные» элементы, их взаимопроникновение и оппозицию. Он приходит к выводу: «Всеми этими средствами достигается то, что построение начинает объединять в себе оба «мира» — чётный и нечётный — и как бы сливает в единство противоположную природу обоих начал»³³.

Для чего же режиссёру потребовались такие подробные схемы и столь скрупулёзный анализ японской гравюры? Дело в том, что композиционная организация таких полотен вполне применима к кинематографу, хотя речь идёт о сопоставлении статичного изображения и сменяющихся кадров. Кино со временем перестало быть игрой в монтаж, виной чему послужило возникновение звука. Эйзенштейн в заявке «Будущее звуковой фильма», написанной в 1928 году в соавторстве с Г. Александровым и Вс. Пудовкиным, явно поспешил с выводами, заявив: «Известно, что основным и единственным средством, доводящим кино до такой силы воздействия, является монтаж».

Оказывается, не совсем. Режиссёры-авангардисты, ослеплённые монтажными теориями, в итоге не смогли не признать, что появление звука привело к закономерному удлинению кадра, соответственно, резкий стыковой монтаж по крупности планов в «звуковой фильме» был уже неприемлем. И здесь на помощь Эйзенштейну-теоретику пришла живопись, в частности, японская гравюра, построенная по принципу единства чётных и нечётных элементов. Как раз

³² Пер. М. И. Басманов.

³³ Эйзенштейн С. М. Метод. Том второй: Тайны мастеров. — М. : Музей кино, Эйзенштейн-Центр, 2002. — С. 161.

такое единство порождает сложную композицию кадра, помогает в построении мизансцены и ритмической организации «всей кинематографической сюиты».

Монтаж сам по себе, безусловно, никуда не делся. Однако живопись позволяет взглянуть на его функцию в ином ключе. Организация мизансцены, оказывается, сама диктует монтаж, то есть кадр фактически сам определяет, как его нужно монтировать. Об этом как раз пишет Эйзенштейн: «Возвратимся, однако, к нашей проблеме о взаимосвязи чета-нечета [в кино. — А. С.], и нас после всего сказанного не должен удивлять тот факт, что в самом процессе монтажа, то есть когда фактически строишь монтаж — “монтируешь” — и подбираешь в этом процессе кусок к куску, *никогда* не думаешь о правилах числовой смены, но все время исходишь из совершенно реального ощущения того, как *два* возникает в результате “раздвоения” *единого*; как три возникает из взаимодействия двух — “порождается” двумя; как единица возникает из “слияния” двух и т. д. и т. д. — то есть совершенно в том виде, как об этом пишет Гране [в китайском контексте. — А. С.]»³⁴. Получается, что в основе творческой деятельности, паралогической по своей природе, лежит строгая абстрактная организация, которую мы постигаем, подобно древним китайцам, лишь через наитие. Но в наитии ли дело? Мы знаем, что монтаж подразумевает работу с уже отснятым материалом; собирание разделённых кусков, но при этом созданных в соответствии со строгой организацией ракурса, света, положения актёров и т. д. Выходит, дело здесь не столько в одном чувственном мышлении, сколько в синтезе двух образов мысли, которые как раз и порождают подлинное произведение искусства.

2.3. «Александр Невский»: вертикальный монтаж и японские гравюры

После возвращения из Мексики отношение к Эйзенштейну со стороны советской власти начало стремительно ухудшаться. Режиссёру не был возвращён отснятый мексиканский материал, из-за чего мы так и не смогли получить режиссёрской версии «Да здравствует Мексика!». Затем последовали обвинения в формализме, которыми «одаривали» практически всех советских авангардистов. На Всесоюзной конференции кинематографистов СССР в январе 1935 года Эйзенштейн парировал нападки официальных лиц, отстаивая новые художественные принципы и новый подход к кинематографии. В частности, он поддержал пути становления социалистического реализма, однако сделал это в свойственной ему манере (например, сравнив возникновение соцреализма с приходом классицизма).

После этого Эйзенштейн в обход руководства советской кинематографии и лично руководителя Б. В. Шумяцкого решил снять картину об истории Павлика Морозова, который противостоял кулачеству в лице своего отца и был за это убит. В результате картина получила всё те же обвинения в формализме и была запрещена, а весь отснятый материал оказался изъят. Но в скором времени сам Шумяцкий был объявлен «врагом народа» и репрессирован, в результате чего гонения на Эйзенштейна снизились.

В 1937 году Эйзенштейну позволили вернуться к съёмкам. Он мог выбрать одну из нескольких предложенных тем: Минин и Пожарский, Иван Сусанин,

³⁴ Там же. С. 171.

и Александр Невский. Самого режиссёра в большей степени интересовала Гражданская война в Испании, в которой Эйзенштейн видел ярчайшее проявление классовой борьбы. Но из-за неоднозначности действий коммунистов в этом конфликте такую тему сразу же забраковали.

Выбор Эйзенштейна пал на Александра Невского. Тому было несколько причин, которые приводятся разными людьми и в целом не противоречат друг другу. Например, В. Б. Шкловский в своей монографии об Эйзенштейне пишет: «Бабушка Сергея Михайловича умерла на паперти Александро-Невской лавры. Сергей Михайлович рос на Таврической улице, сравнительно недалеко от лавры. Серебряная рака над могилой Александра Невского или над каким-то условным куском земли или костью, обозначающей след героя, — это торжественное серебро сверкало над началом жизни Сергея Михайловича. В начале войны, Первой мировой, той войны, которая вырвала из привычной жизни молодого студента, и раскрутила его судьбу, и бросила его, как камень из пращи, на фронт, в начале войны мальчик проехал через старые реки древней России, мимо старых церквей, которые стояли над водою, встречая и провожая мальчика. Снимая картину “Александр Невский”, Эйзенштейн вернулся на родину»³⁵. То есть Шкловский видит причину в том, что эта тема в какой-то степени могла волновать Эйзенштейна из-за его петербургского детства.

Иную трактовку этого выбора приводит Н. И. Клейман: «Есть рассказ Михаила Ромма о том, как Эйзенштейн, встретив его, спросил, какой сценарий он бы выбрал. Ромм ответил, что, конечно, “Минина и Пожарского”: все-таки XVII век, известно, как люди выглядели и что там происходило. А что известно об эпохе Невского?! “Вот поэтому, — ответил Эйзенштейн, — мне и надо брать “Александра Невского”. Как я сделаю, так оно и будет»³⁶. Эта версия кажется наиболее правдоподобной, ибо даже в наши дни фразу из фильма «Но если кто с мечом к нам войдёт, от меча и погибнет! На том стоит и стоять будет Русская Земля!» приписывают реальной исторической фигуре Невского, хотя на самом деле она является аллюзией на стих из Евангелия от Матфея: «Тогда говорит ему Иисус: возврати меч твой в его место, ибо все, взявшие меч, мечом погибнут»³⁷. К тому же мизерное количество сохранившихся свидетельств о временах Александра Невского действительно позволило Эйзенштейну довольно-таки вольно обращаться с историческим материалом.

Например, фильм начинается с эпизода на Плещеевом озере и диалога Невского с татарскими баскаками. Стоит обратить внимание на наряд главного татарина. Он целиком и полностью воспроизводит костюм поздней китайской династии Цин, которая хотя и имела монгольское происхождение, всё же взойшла на китайский престол через 400 лет после событий, показанных в фильме. Эйзенштейна привлекла яркая фактура этого наряда, которая сигнализировала о дальневосточном происхождении иноземцев. К тому же это могло свидетельствовать о могуществе врага, которому удалось захватить Китай (родоначальником первой

³⁵ Шкловский В. Б. Эйзенштейн. 2-е изд. — М.: Искусство, 1976. — С. 244.

³⁶ Клейман Н. И. «Александр Невский» — как создавался один из главных патриотических русских фильмов: [Электронный ресурс] // Сайт Arzamas Academy. — URL: <https://arzamas.academy/materials/348> (дата обращения: 19.06.2023).

³⁷ Евангелие от Матфея: [Электронный ресурс] // Официальный сайт Московского Патриархата. — URL: <http://patriarchia.ru/bible/mf/26/#mf-26.52/> (дата обращения: 19.06.2023).

монгольской династии на китайском престоле был Чингисхан, чей внук Батый совершил поход на Русь).

Из воспоминаний режиссёра следует, что фильм должен был иметь кольцевую композицию и завершаться ещё одной встречей Невского с монголами. В монгольском стане князя должны были отравить, и перед смертью он устремлял свой взор на Куликово поле, на котором его потомок Дмитрий Донской сразится с татарским войском сто лет спустя. Нетрудно догадаться, что этот эпизод в какой-то мере навеян «Словом о полку Игореве», которое Эйзенштейн также мечтал экранизировать. Вероятно, в сценах с монголами мы смогли бы увидеть ещё больше прямых китайских влияний на одежду и убранство иноземцев, но такой финал явно противоречит изначальному возвышенно-патриотическому тону фильма, поэтому картина завершается триумфом Александра в Новгороде.

«Александр Невский» был не просто первым звуковым фильмом Эйзенштейна, но и своего рода «манифестом» новой техники, названной «вертикальный монтаж». Сам режиссёр по этому поводу пишет: «Всякий знаком с внешним видом оркестровой партитуры. Столько-то строк нотной линейки, и каждая отдана под партию определённого инструмента. Каждая партия развивается поступательным движением по горизонтали. Но не менее важным и решающим фактором здесь является вертикаль: музыкальная взаимосвязь элементов оркестра между собой в каждую данную единицу времени. Так поступательным движением вертикали, проникающей весь оркестр и перемещающейся горизонтально, осуществляется сложное, гармоническое музыкальное движение оркестра в целом.

Переходя от образа такой страницы музыкальной партитуры к партитуре звукозрительной, пришлось бы сказать, что на этой новой стадии к музыкальной партитуре как бы прибавляется ещё одна строка. Это строка последовательно переходящих друг в друга зрительных кадров, которые пластически по-своему соответствуют движению музыки и наоборот»³⁸.

Эйзенштейн подчёркивает, что при подобном монтаже важна *вертикаль*, которую режиссёр считает как гармоничный ряд зрительного и звукового образов. Если вспомнить, сколько внимания Эйзенштейн уделял японской и китайской письменности в своих более ранних работах, можно понять, откуда берутся корни этой вертикальности. Дело в том, что изначально дальневосточная иероглифика представляла из себя исключительно *вертикальные* письмена, в которых смысл отдельно взятого иероглифа как бы «монтировался» посредством его окружения, то есть ближних иероглифов. Например, в японском языке последовательность 日本 читается как «нихон» и переводится как «Япония». Но стоит поменять иероглифы местами и поставить 本 перед (или выше) 日, как мы получаем совершенно иное чтение и значение — 本日 «хондзицу», которое примерно можно перевести как «сегодня».

Вертикальна не только японская письменность, но и гравюра. Пейзажи японских мастеров, таких как Кацусика Хокусай или Утагава Хиросигэ, могут выступать в качестве идеальной иллюстрации этому тезису. Смотря на их гравюры, мы практически всегда видим чёткую композиционную формулу, которая

³⁸ Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа / Ред.-сост. Н. И. Клейман. — Том 2. — М.: Эйзенштейн-Центр, 2006. — 88 с.

не свойственна европейской живописи. У японцев деление на передний и задний планы происходит не за счёт линии горизонта, а посредством *вертикального движения*, что явственно делит изображение на несколько уровней (об этом отчасти пишет и сам Эйзенштейн в этюде «Чет-нечет»).

Стоит взглянуть на пейзажные сцены в «Алекサンドре Невском», как сразу становится ясно, сколь велико влияние укиё-э на композицию кадра. В нём положение объектов относительно природного ландшафта всегда вертикально, несмотря на вполне закономерное тяготение к выстраиванию именно горизонтальной линии. Передний план отведён под человеческие фигуры, но они никогда не доминируют над задним планом, а скорее гармонично вписываются в него. Подобная техника позволяет избежать ненужной акцентуации, как это часто происходит в том случае, если фигуры не перенести на дальний план. Такая композиция позволяет по-разному интерпретировать изображение: положим, Невский сражается за свою землю, поэтому на фоне русской природы он должен смотреться как её органичная часть. Или же перед нами своего рода «спектакль», который часто изображался на японских гравюрах, то есть композиция доводит изображение до максимальной условности, о которой писал Эйзенштейн в статье, посвящённой Мэй Ланьфану.

Возвратимся к теории вертикального монтажа. Эйзенштейн при анализе этой техники подчёркивает, насколько для неё важна музыка. Она выступает тем гармонизирующим элементом, который позволяет кинополотну непрерывно разворачиваться. Не зря режиссёр столь активно сотрудничал с композитором С. С. Прокофьевым, написавшим музыку к «Александр Невскому». Они были обоюдными поклонниками творчества друг друга, потому в этой картине столь очевиден синтез изображения и звука. Аналогичную роль музыкальный строй играет в пекинской опере. Она доводит действие на сцене до эмоционального предела, практически сакрализируя его. Не секрет, что музыка для китайской натурфилософии выступала в качестве ключевого образующего элемента вселенской гармонии. В «Люйши чуньцю» — памятнике III в. до н. э. — говорится: «Далеки истоки музыки. Она рождается из меры, коренится в великом едином. Из великого единого появляются два начала, из двух начал — Инь и Ян... Все сущее появляется от великого единого, совершает превращения с Инь и Ян. Ростки приходят в движение; затвердевая и застывая, обретают конечную форму; обретая конечную форму, они занимают собой определённое пространство, а у всякого пространства — определённый тон. Тон рождается из согласия, согласие из упорядоченности. На этом основывались при установлении музыки первые цари»³⁹.

Описанная идея упорядоченности и согласия элементов как раз является главной идеей вертикального монтажа и поздней теории Эйзенштейна в целом (за что советского коллегу не раз критиковал немецкий философ и музыковед Теодор Адорно⁴⁰). Но «Александр Невский» стал лишь пробой пера, поистине эта гармония визуального образа и звука будет достигнута уже в «Иване Грозном» — пожалуй, самом совершенном произведении в карьере Эйзенштейна.

³⁹ Цит. по: *Ткаченко Г. А.* Космос, музыка, ритуал: Миф и эстетика в «Люйши чуньцю». — М.: Наука, 1990. — С. 67.

⁴⁰ К примеру, в главах книги «Эстетическая теория», посвящённых монтажу, Адорно подчёркивает, что этот элемент кинематографа должен быть нарочито дисгармоничным.

2.4. Тайны мастера: восточный след в «Иване Грозном»

«Ивана Грозного» Эйзенштейн снимал в жесточайших условиях эвакуации в Алма-Ате. Но голод и ограниченность ресурсов совершенно не сказались на финальном облике картины, которую можно назвать совершенной как с формальной, так и с драматургической точек зрения. Из-за этого многие исследователи возносят «Ивана Грозного» до уровня трагедии. И, конечно, мы могли бы с большей уверенностью проводить подобные параллели, если бы увидели третью часть, которая, к сожалению, так и не была снята.

По всем драматургическим канонам история Ивана Грозного, правившего Русским государством в XVI веке, начинается с его возвышения. Только что венчанный на царствие Иван толкает речь, в которой говорит о необходимости усиления царской власти. Только так Россия сможет окончательно одолеть своих давних врагов (татар и ливонцев) и обрести могущество.

Если смотреть только первую часть (вторая часть под названием «Боярский заговор» вышла на экраны только в 1958 году), то «Иван Грозный» кажется настоящей апологией самодержавия и единоличной власти. Иван, обезумев из-за смерти любимой жены, устанавливает опричнину и вынуждает московских людей идти к нему на поклон, ведь не могут стольный град и всё государство жить без царя. В этом финальном эпизоде первой части нас интересует композиция, которую Эйзенштейн вновь «позаимствовал» из японских гравюр. Во втором томе «Метода» проводится замечательная аналогия между гравюрой Утагава Хиросигэ «Ястреб у подножия горы Фудзи» и сценой, в которой Иван встречает крестный ход в Александровой слободе⁴¹. Чуть ранее тень от двуглавого орла падала на лицо Николая Черкасова (исполнителя роли Ивана), как бы дополняя эту линию с хищными птицами, облик которых угадывается в чертах грозного царя.

Но при этом эти «птичьи» кадры не существуют в отрыве друг от друга, а находятся в своеобразной драматургической динамике. После кадра с тенью двуглавого орла мы видим, как при помощи теней Эйзенштейн придаёт Ивану колоссальный облик, словно он некое ассирийское божество, нависающее над земным шаром⁴². И этот жутковатый, но всё же величественный образ фактически разрушится сценой в Александровой слободе, а божество оказывается просто стервятником, который приметил себе добычу.

Эйзенштейн подчёркивает, что у японцев можно поучиться естественности техники *pars pro toto*, ведь «в их руках нигде не звучащего примитивной формулой “части, равной целому”, но всюду — “единством частного и общего”»⁴³. И подобных примеров великое множество, причём в отличие от вышеназванных гравюр Хokusая, в которых передний план гармонизирован с задним за счёт человеческих фигур, Хиросигэ в своих работах использует животных уже в качестве детали на переднем плане, будь то цапля, кошка или черепаха, подвешенная под потолком рыбацкой хижины. Это, несомненно, углубляет композицию, делая её многоступенчатой и предельно условной, ибо человеческий глаз не воспринимает

⁴¹ Эйзенштейн С. М. Метод. Том второй: Тайны мастеров. — М. : Музей кино, Эйзенштейн-Центр, 2002. — С. 99.

⁴² Клейман Н. И. Этюды об Эйзенштейне и Пушкине. — М. : Музей современного искусства «Гараж», 2022. — С. 208.

⁴³ Эйзенштейн С. М. Метод. Том второй: Тайны мастеров. — М. : Музей кино, Эйзенштейн-Центр, 2002. — С. 98.

изображение подобным образом. А если учесть, какую серьёзную работу провёл Эйзенштейн, изучая обратную перспективу древнерусских икон перед съёмками «Ивана Грозного», становится понятно, что именно предельной условности и добивался режиссёр.

Об этом также свидетельствуют рассуждения Эйзенштейна в статье «Перипетии *pars pro toto*», фрагмент из которой был процитирован выше. В них он приводит в качестве ещё одного примера японские и китайские сады, которые могут бесконечно уменьшаться в размерах, но при этом доносить исходный смысл всей композиции. Более того, чем условнее эта композиция, тем больше она уводит зрителя в чистое созерцание, то есть приводит его в медитативное состояние (подобные сады как раз очень часто можно увидеть в буддийских храмах). Эйзенштейн видит в этом не только общую закономерность японского искусства, но и саму суть метода *pars pro toto* — «искание не точности и адекватности в передаче мыслей через образ, но прежде всего обилия сопутствующих и возможных вокруг него ассоциаций, обогащающих краски эмоционального звучания»⁴⁴. Собственно, ассоциацию с хищной птицей, которая вот-вот накинется на страну и начнёт разрывать её в клочья, мы и получаем, что важно, даже без прямого сопоставления композиции гравюры Хиросигэ с кадром из «Ивана Грозного».

Съёмки третьей части «Ивана Грозного», которая так и не увидела свет, обросли множеством слухов и историй. Самой примечательной из них для нас оказывается рассказ актёра М. А. Кузнецова, приводимый Н. Клейманом. В нём Кузнецов описывает случай, как Эйзенштейн отправил его следить за поведением барса, готовящегося к атаке. Кузнецов эту странную просьбу выполнил и сделал для себя несколько выводов. Оказалось, что Эйзенштейну в сцене убийства четы Басмановых (Кузнецов сыграл Федьку Басманова — фаворита грозного царя) хотелось, чтобы после предательства Ивана Басманов бросился на царя, как барс бросается на свою добычу, предварительно скосив глаза от невероятной злобы.

Откуда же берётся этот образ со скошенными глазами? Конечно, из театра Кабуки, в котором актёры используют именно глаза для наиболее выразительной передачи эмоций. Кодекс Бусидо, характерный для придворного театра Но, в какой-то степени повлиял и на эстетику более поздней театральной традиции, ведь настоящий самурай не доводит свои эмоции до точки кипения, а сразу атакует. Театр же, как пространство условности, может довести эти эмоции до гиперболы, и потому скошенные глаза становятся тем пределом «реалистичности», отделяющим японскую повседневность от театра.

В третьей части «Ивана Грозного» эпизод казни Басмановых должен был стать своеобразным финалом опричнины как раз в духе театра Кабуки. Опьянённый своей безграничной властью Иван решает избавиться от своих ближайших приспешников самым изощрённым образом — либо отец убьёт сына, либо наоборот. Федька Басманов думает, что убийство отца, изменившего клятве опричников, сделает его ещё более сильной фигурой при дворе. Но царь отвечает ему: «Родного отца не пожалел, Федор. Как же меня жалеть-защищать будешь?». После чего «царёв любовник» бросается на Ивана, как это часто делают японские актёры, но в последний момент его движение останавливает кинжал. Вероятно, такой эпизод на экране мог бы выглядеть крайне эффектно, если учесть игру

⁴⁴ Эйзенштейн С. М. Метод. Том второй: Тайны мастеров. — М. : Музей кино, Эйзенштейн-Центр, 2002. — С. 102.

с крупностью, которая добавила бы дополнительной динамики и без того стремительной сцене (чего, понятное дело, нет в Кабуки).

Амбивалентность фигуры Федыки (существуют свидетельства, указывающие на интимную связь между Басмановым-младшим и Иваном) выражается в знаменитом эпизоде в Александровой слободе в финале второй части. В нём Басманов исполняет танец в женском платье и маске, которые напоминают собой смесь японского театра масок (Но) и пекинской оперы, о чём свидетельствует характер танца. Важно и то, что в этом эпизоде возникает цвет, без которого очень трудно представить костюмы и декорации как в китайском театре, так и в японском театре, так как каждый отдельный элемент должен быть решён в характерной цветовой гамме.

Как и в случае с «Александром Невским», при съёмках «Ивана Грозного» перед Эйзенштейном совершенно не стояла задача сделать иллюстрацию к «Истории государства Российского». Н. И. Клейман приводит анекдот, который можно считать вполне достоверным: «Кто-то из историков упрекнул Сергея Михайловича, что царский палач Малюта в реальности происходил из знатного рода Скуратовых-Бельских, а не был простолюдином, как в фильме, на что Эйзенштейн спокойно ответил: “Значит, теперь будут два Малюты — один исторический, другой мой”»⁴⁵. Эйзенштейн в обеих картинах сумел создать богатейший образный ряд, который производит впечатление на всех зрителей, независимо от их сопричастности истории России.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Представленные в данной работе рассуждения на тему японских и китайских влияний на творчество Эйзенштейна были направлены исключительно на обогащение и без того обширного творческого наследия советского режиссёра. Как уже отмечалось в ходе этого исследования, круг интересов Сергея Михайловича был крайне обширным и не ограничивался какой-то одной дисциплиной или традицией. Эйзенштейн мог смело сравнивать гравюры европейских мастеров с работами Утамаро или писать о китайских садах в контексте истории крупного плана. Этим он и привлекает внимание современных авторов, для которых такой междисциплинарный подход уже стал привычным делом. Тем не менее не только учёные-киноведы должны возвращаться к фильмам и книгам Сергея Михайловича. Нынешнему поколению кинематографистов (имеются в виду режиссёры, операторы, сценаристы, актёры и проч.) также следует обратить внимание на подход Эйзенштейна, ведь теория и практика в его творчестве всегда идут рука об руку, дополняя и модифицируя друг друга. Съёмочная площадка у Эйзенштейна превращалась в своеобразную лабораторию искусства, в рамках которой он проверял те или иные теоретические гипотезы, находясь в постоянном поиске совершенной формы. Важно, что Эйзенштейн никогда не останавливался в своих рассуждениях, а использовал каждое полученное знание во благо кинематографа. На примере восточного материала, когда Эйзенштейн опирался на те книги и изображения, что имелись в его богатой библиотеке, можно понять ход мысли

⁴⁵ Клейман Н. И. Этюды об Эйзенштейне и Пушкине. — М.: Музей современного искусства «Гараж», 2022. — С. 208.

этого уникального художника, который неизменно побуждает зрителя не просто смотреть и интерпретировать его фильмы, но и рассуждать вместе с ним о самой природе искусства.

ЛИТЕРАТУРА

Печатные издания

1. Адорно В. Теодор. Эстетическая теория / Пер. с нем. А. В. Дранова. — М. : Республика (Философия искусства), 2001. — 527 с.
2. Бадью А. Малое руководство по инэстетике. — СПб. : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. — 156 с.
3. Гальперин А. В. Кадр. — URL: <http://istoriya-kino.ru/kinematograf/item/f00/s01/e0001181/index.shtml> (дата обращения: 06.09.2023).
4. Голыгина К. И. Великий предел: Китайская модель мира в литературе и культуре: I–XIII вв. — М. : Восточная литература, 1995. — 364 с.
5. Делёз Ж. Кино / Пер. с франц. Б. Скуратова. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2016. — 626 с.
6. Иванов Вяч. Вс. Эйзенштейн и культура Японии и Китая. — М. : Восток — Запад : Исследования. Переводы. Публикации, 1988. — С. 279–290.
7. Клейман Н. И. Формула финала : Статьи. Выступления. Беседы. — М. : Эйзенштейн-Центр, Музей кино, 2004. — 447 с.
8. Клейман Н. И. Этюды об Эйзенштейне и Пушкине. — М. : Музей современного искусства «Гараж», 2022. — 520 с.
9. Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г. Диалог с экраном. — Таллин : Издательство «Александра», 1994. — 108 с.
10. Ночная песня погонщика Ёсаку из Тамба: Японская классическая драма XIV–XV и XVIII вв. / Перевод со старояп. Вступ. статья В. Марковой. Комментар. В. Марковой, В. Становича, Т. Соколовой-Лелюсиной. — М. : Худож. лит., 1989. — 496 с.
11. О'Махоуни М. Сергей Эйзенштейн. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2016. — 224 с.
12. Ткаченко Г. А. Космос, музыка, ритуал: Миф и эстетика в «Люйши чуньцю». — М. : Наука, 1990. — 283 с.
13. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М. : 1977. — С. 320–322.
14. Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. — Ленинград : Издательство «Прибой», 1929. — 598 с.
15. Ху Яньли. Китайская опера как нематериальное культурное наследие Китая [Текст] // Общество: философия, история, культура. — 2015. — № 4. — 25–28 с.
16. Шкловский В. Б. Эйзенштейн. — 2-е изд. — М. : Искусство, 1976. — 296 с.
17. Эйзенштейн С. М. За кадром. — М. : «Театропечать», М., 1929. — С. 72–92.
18. Эйзенштейн С. М. Метод. История крупного плана. — М. : Эйзенштейн-Центр, 2002. — 1182 с.
19. Эйзенштейн С. М. Метод. Том второй: Тайны мастеров. — М. : Музей кино, Эйзенштейн-Центр, 2002. — 683 с.
20. Эйзенштейн С. М. Нравнодушная природа / Ред.-сост. Н. И. Клейман : в 2-х т. — М. : Эйзенштейн-Центр, 2006.
21. Эйзенштейн С. М. Ю. Мемуары / Ред.-сост. Н. И. Клейман : в 2-х т. — М. : Музей современного искусства «Гараж», 2019.
22. Эйзенштейн для XXI века / Ред.-сост. Н. И. Клейман. — М. : Музей современного искусства «Гараж». — 336 с.

23. *Эльзессер Т., Хагенер М.* Теория кино. Глаз, эмоции, тело / Пер. с англ. С. Афонин. — СПб. : СЕАНС, 2018. — 440 с.
24. *Ян Хин-шун.* Древнекитайский философ Лао-Цзы и его учение. — СПб. : Азбука-классика, 2018. — 144 с.

Электронные ресурсы

25. Евангелие от Матфея: [Электронный ресурс] // Официальный сайт Московского Патриархата. — URL: <http://patriarchia.ru/bible/mf/26/#mf-26.52/> (дата обращения: 19.06.2023).
26. *Клейман Н. И.* «Александр Невский» — как создавался один из главных патриотических русских фильмов: [Электронный ресурс] // Сайт Arzamas Academy. — URL: <https://arzamas.academy/materials/348> (дата обращения: 19.06.2023).
27. *Клейман Н. И.* Сергей Эйзенштейн. Кино и поэзия: [Электронный ресурс] // СЕАНС. — URL: <https://seance.ru/articles/eisenstein-kleiman/> (дата обращения: 16.06.2023).

ФИЛЬМОГРАФИЯ

Режиссёр Сергей Михайлович Эйзенштейн

1. СТАЧКА (ЧЕРТОВО ГНЕЗДО ИЛИ ИСТОРИЯ СТАЧКИ) (1924).

Первая кинофабрика «Госкино», Пролеткульт, ч/б, немой, 82 мин.

Сценарий — С. М. Эйзенштейн, В. Ф. Плетнев, Г. В. Александров, И. А. Кравчуновский.

Операторы — Э. К. Тиссэ, В. Хватов.

В ролях — М. М. Штраух, М. С. Гоморов, Г. В. Александров, Ю. С. Глизер.

2. БРОНЕНОСЕЦ «ПОТЁМКИН» (1925).

Первая кинофабрика «Госкино», ч/б, немой, 75 мин.

Сценарий — С. М. Эйзенштейн, Г. В. Александров, Н. Ф. Агаджанова, С. М. Третьяков, Н. Н. Асеев (авторы титров).

Оператор — Э. К. Тиссэ.

Композитор — Э. Майзель.

В ролях — А. П. Антонов, В. Г. Барский, И. В. Бобров, А. А. Файт, Г. В. Александров.

3. ОКТЯБРЬ (ДЕСЯТЬ ДНЕЙ, КОТОРЫЕ ПОТРЯСЛИ МИР) (1927).

Совкино, ч/б, немой, 102 мин.

Сценарий — С. М. Эйзенштейн, Г. В. Александров.

Оператор — Э. К. Тиссэ.

Композитор — Э. Майзель.

В ролях — В. Н. Никандров, Н. Попов, Б. Н. Ливанов.

4. АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ (1938).

Кинокомпания «Мосфильм», ч/б, 111 мин.

Сценарий — С. М. Эйзенштейн, П. А. Павленко.

Оператор — Э. К. Тиссэ.

Композитор — С. С. Прокофьев.

В ролях — Н. К. Черкасов, Н. П. Охлопков, А. Л. Абрикосов, Д. Н. Орлов, В. О. Массалитинова, В. С. Ивашёва.

5. ИВАН ГРОЗНЫЙ (1-Я СЕРИЯ) (1944).

Кинокомпания «Мосфильм», ЦОКС, ч/б, 100 мин.

Сценарий — С. М. Эйзенштейн.

Операторы — Э. К. Тиссэ, А. Н. Москвин.

Композитор — С. С. Прокофьев.

В ролях — Н. К. Черкасов, М. И. Жаров, А. М. Бучма, М. А. Кузнецов, С. Г. Бирман,
Л. В. Целиковская.

6. ИВАН ГРОЗНЫЙ (2-Я СЕРИЯ, СКАЗ ВТОРОЙ — БОЯРСКИЙ ЗАГОВОР) (1945).

Киноккомпания «Мосфильм», ЦОКС, ч/б, цвет., 100 мин.

Сценарий — С. М. Эйзенштейн.

Операторы — Э. К. Тиссэ, А. Н. Москвин.

Композитор — С. С. Прокофьев.

В ролях — Н. К. Черкасов, М. И. Жаров, А. М. Бучма, М. А. Кузнецов, С. Г. Бирман,
П. П. Кадочников.

*Номинация
«Литературоведение»*

Первая премия

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ
ВОПЛОЩЕНИЯ МОЛОДЁЖНОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ НАЧАЛА XXI ВЕКА:
СОДЕРЖАТЕЛЬНОЕ ОБНОВЛЕНИЕ ЖАНРОВЫХ ФОРМ**

ЛЕДНЕВА Дарья Михайловна
Литературный институт имени А. М. Горького

ВВЕДЕНИЕ

Работа с молодёжью, её воспитание и помощь в формировании жизненных ориентиров — один из важнейших процессов в современном обществе. Именно на ранней стадии жизни, в детстве и отрочестве, закладываются основные черты характера и мировоззрения человека и, следовательно, определяется то, каким будет следующее поколение, и новое общество, и будущее страны.

Взросление и процесс интеграции в социум — один из важнейших и сложнейших периодов в жизни молодого человека.

Существуют различные подходы к определению границ группы «молодёжь» (медицинский, психологический, педагогический, юридический, социологический и т. д.).

В рамках данного исследования под молодёжью мы понимаем поколение людей возрастом от 14 до 30 лет, социально-демографическую группу, которая в своём развитии находится на стадии становления и обретения социальной зрелости, а именно в процессе усвоения основных социальных ролей и функций, выбора жизненного пути, самоопределения, самоидентификации, осознания ценностей и интересов, своего места в мире [Гоношилина, Соловьева, 2018]. Особенностью этой группы является задача определения собственного отношения к себе и миру, формирование ценностных и духовных ориентиров. Молодой человек ищет ответы на множество вопросов: кто я? Зачем я? Кем я могу и хочу быть? Что мне интересно? Что я могу дать этому миру?

Необходимость выстроить грамотные отношения внутри семьи, со сверстниками в школе, войти в коллектив, самоутвердиться и самоопределиться — этим далеко не исчерпывается круг молодёжных проблем. Дети и подростки могут столкнуться с травматическим опытом: алкоголизм взрослых, наркотики, насилие, потеря родителей, жёсткая травля в школе, давление стереотипов и т. д.

И далеко не каждый молодой человек наберётся храбрости обратиться за помощью хотя бы к школьному психологу.

Образ счастливого детства — клише и шаблон. Детство — реальная настоящая жизнь со всеми сложностями, к которым необходимо отнестись серьёзно.

Таким образом, молодёжная проблематика — совокупность вопросов, которые волнуют молодёжь, а также задач и трудностей, с которыми они сталкиваются в процессе взросления и которые им необходимо решить для обретения целостности личности.

Данный круг вопросов во всём его многообразии находит отражение и в литературе. Именно книга становится для молодого человека проводником в сложный мир, а то и вовсе спасателем, подсказывает возможные пути выхода из тяжёлой ситуации, задаёт определённые жизненные ориентиры, вводит человека в мир, отвечая на вопросы, на которые взрослые не хотят давать объяснения, участвует в формировании личности.

Детская, подростковая и молодёжная литература разнообразна. Некоторые произведения относятся к чисто развлекательной, приключенческой направленности и не поднимают сложных социальных и психологических вопросов, другие в той или иной степени имеют воспитательный момент. В дискуссиях последних лет возникает вопрос об уместности запретов в современной литературе, ориентированной на молодое поколение [Скаф, 2012; Круглый стол, 2018]. У определённого ряда книг размыта целевая аудитория, нельзя точно сказать, кому именно они предназначены — детям, подросткам или взрослым. В них поднимаются сложные социальные и психологические проблемы, без преуменьшения и без цензуры обсуждается травматический опыт. В исследовании Асоновой отмечено, что современная детско-юношеская литература «воспринимается взрослыми не столько как чтение подростковое, сколько как педагогическое чтение для взрослых, которым нужны сюжеты и образы, связанные с меняющимися детско-взрослыми взаимоотношениями» [Асонова, 2020, с. 86–87].

В рамках данного исследования будут рассмотрены книги «Калечина-Малечина» Евгении Некрасовой и «Типа я» Ислама Ханипаева как произведения, отражающие травматический опыт ребёнка и представляющие варианты его осмысления. Целевая аудитория этих произведений размыта: они выпущены «взрослыми» редакциями, но повествуют о детях и подростках. Контекстом исследования служит ряд критических публикаций в толстых литературных журналах за период 2000–2023 гг. и подборка художественных произведений в журналах за 2021–2023 гг., а также прозаические работы, попавшие в списки литературных премий.

В современном литературном процессе писатель в поисках наиболее адекватной формы для выражения авторского сознания в полной мере часто обращается к жанровым и стилевым экспериментам. В связи с чем целесообразным представляется рассмотреть, как обновление жанровых форм позволяет авторам раскрыть молодёжную проблематику. В современной критической и научной литературе ещё не сформирован корпус исследований именно о жанровых формах в молодёжной литературе.

Этим обусловлена актуальность и новизна нашего исследования.

Данная работа — первый этап большой работы, посвящённой воплощению молодёжной проблематики в современной литературе.

1. ОБЗОР КРИТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ, ХАРАКТЕРИЗУЮЩЕЙ СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ДЕТСКОЙ, ПОДРОСТКОВОЙ И МОЛОДЁЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Роль детской и подростковой литературы постепенно возрастает: каждый год в среднем публикуется порядка 13 тысяч новых наименований. В сегменте детско-юношеской литературы в 2020 г. было издано 11 985 названий книг и брошюр, 17 076 названий — в сегменте художественной литературы (взрослой). По тиражам: в сегменте детско-юношеской — 78,2 млн экземпляров; в сегменте взрослой — 42,6 млн экземпляров [Мостовая], что позволяет говорить о востребованности литературы для детей и подростков.

Перед анализом непосредственно художественных произведений необходимо выявить существующие в критических и научных работах тенденции восприятия задач, вопросов и проблем детской, подростковой и молодёжной литературы.

На страницах «толстых» журналов проза для детей/подростков и проза о детях и подростках представлена далеко не в каждом номере и не в таком количестве, как «взрослая» проза, а полноценные аналитические статьи встречаются и того реже, что, в частности, видно на примере обзораемых нами для проекта «РАЖ» литературных журналов (2021–2022). Детская литература как бы сегрегирована от основного литературного процесса и развивается обособленно. Резонанс вызывают произведения, которые, как «Калечина-Малечина», «Типа я», ориентированы на разновозрастную целевую аудиторию и отмечены взрослыми литературными премиями.

Аналитические и критические статьи за последние двадцать лет ставят несколько вопросов. Прежде всего, это проблема несерьёзного отношения к детской литературе, восприятия её как неполноценной, недолитературы (в начале 2000-х) [Марголис, 2002]. Однако постепенно формируется другое отношение: вслед за западной культурой детская и подростковая литература становится площадкой для постановки и поиска путей решения сложных семейных и социальных проблем [Мавлевич, 2011; Скаф, 2012].

Кроме отношения к самому феномену современной детской литературы, критиков волнуют вопросы о художественных способах реализации задуманного и проблемы языка современной литературы. Отмечается важность искренности и честности в обращении взрослого к ребёнку (отказ от сюсюканья) [Кузнецов, 2009]. Рассматриваются вопросы сюжетосложения, единства формы и содержания.

Один из важных вопросов — наличие запретных тем в детской литературе.

В 2002 г. Екатерина Марголис в статье «Литература маленького человека» (Неприкосновенный запас, 2002, № 1) отмечает жёсткое разделение культуры на взрослую и детскую. Детский мир не замечают, считают неполноценным, ненастоящим, а только предшествующим чему-то настоящему (при этом в расчёт не берётся важность подготовительных этапов для успешного вхождения во взрослую жизнь). Пренебрежительное отношение естественным образом переносится и на детскую литературу. Вред подобной общественной позиции очевиден: умалывается роль в формировании нравственных и эстетических ориентиров, игнорируются и замалчиваются те проблемы, с которыми может столкнуться ребёнок и отсутствие своевременного разрешения которых ведёт к формированию комплексов и психологической неполноценности. Марголис настаивает на

необходимости понять, что «человек в детстве — это человек в полную ценность» со своими проблемами, переживаниями и потребностями, со своим взглядом на мир. «И детская литература — полноценная литература» [Марголис, 2002]. Прежде всего, более взвешенное, зрелое отношение к детской литературе отразится и на её качестве, а следовательно, и на воспитательной работе с детьми и подростками.

Далее критик обращается к разбору выпускаемой продукции для самых маленьких. Мы останавливаемся на этом моменте, хотя он напрямую не относится к теме исследования, но наглядно демонстрирует непонимание со стороны взрослых, родителей, писателей и издателей того, что необходимо, чтобы ввести ребёнка (и человека) в мир литературы. А отсутствие внимания к специфике детского восприятия в свою очередь влечёт и непонимание психологических особенностей мировосприятия подростка и молодого человека. И при таком непонимании не только теряется важная воспитательная функция литературы, формирующая эстетические и этические представления, но и сама литература становится неинтересной для того, кому она адресована.

Екатерина Марголис отмечает соотнесение жизни с ритмом языка. Детские стихи и сказки Чуковского, Маршака ритмичны, а «ритмическая форма этих первых текстов впечатывается в нашу память прежде, чем мы в состоянии освоить и осознать их смысл» [Марголис, 2002]. Однако в современной детской литературе критик отмечает ужасающее несоответствие языка тому возрасту, на который книга рассчитана, падение качества, что свидетельствует об отсутствии интереса к детскому миру со стороны взрослых.

Критик также делает интересное для нашего исследования замечание: в мировой литературе существует тенденция «сползания» возрастного ценза классических взрослых произведений» [Марголис, 2002]: так, книги, которые изначально отражали философские искания или научные проблемы, теперь переходят в детскую и подростковую литературу (например, «Синяя птица» Метерлинка или творчество Жюль Верна).

В англоязычной и русскоязычной культурах различаются подходы к общению с ребёнком. На Западе нет ни нравоучительной дидактики, ни сюсюканья, наоборот, там стремятся «предоставить ребёнку всю полноту информации с тем, чтобы он её воспринял, принял решение или же осознал необходимость смириться с решением, принятым взрослым» [Марголис, 2002].

Схожие настроения высказывает и Игорь Кузнецов. В статье «Гайдар и Толстой: детская литература на “графских развалинах”» (День и ночь, 2009, № 4) критик говорит о тех эмоциональных составляющих, которые являются неотъемлемой чертой хорошей детской литературы. Он отмечает искренность Гайдара, «умение создавать запоминающихся и близких героев, строить захватывающий сюжет» [Кузнецов, 2009, с. 179], что, безусловно, нравится детям. Общий момент и у Аркадия Гайдара, и у Льва Толстого, по мнению критика, — это кристальная ясность, абсолютная серьёзность, отсутствие ёрничества, заигрывания, а только прямой и честный разговор с ребёнком. Искренность, прямота и честность как раз и есть то предоставление всей полноты информации, о которой писала Марголис.

Ирина Арзамасцева пишет о необходимости «умной» детской и подростковой литературы, расширяющей кругозор юного читателя и доступно рассказывающей о философских концепциях (на первый взгляд — тема совсем не детская,

но важная для общего развития) [Арзамасцева, 2008]. Отсутствие подобных книг на рынке также свидетельствует о том, что интересы и интеллектуальные способности ребёнка не воспринимают всерьёз. Оценивая состояние современной литературы, критик отмечает попытки издания «умной» литературы.

О невозможности отделить тему детства и начала взросления от взрослой проблематики говорит Андрей Щупов в статье «Шаг к детям — шаг в будущее» (Урал, 2010, № 10), где обзореваются произведения финалистов премии имени В. П. Крапивина. На взгляд критика, состояние детской литературы показывает потерю духовности современным обществом, отсутствие нравственных ориентиров, духовных ценностей. Критик ругает авторов за любовь к «чернухе» и неумение радоваться жизни.

К сравнению западной и нашей культуры вновь возвращает статья-беседа «Новые детские книги — мосты между взрослыми и детьми» (Иностранная литература, 2011, № 5). Ирина Балахонова, главный редактор издательства «Самокат», и Наталья Мавлевич обсуждают, как тема проблемных семей преломляется в современной западной литературе. Например, отмечена склонность детей всегда винить именно себя в расставании родителей. Развод родителей — это травматический опыт для ребёнка. В этом случае книга, маленький герой которой тоже столкнулся с разводом родителей, но смог разобраться в этой непростой ситуации, поможет ребёнку реальному, особенно если взрослые не посчитали нужным что-либо объяснить ему. Книжки учат уважать и слышать друг друга, и тогда «роль просветителей, строителей незримых мостов между взрослыми и детьми, между культурами, играют педагоги, издатели, правозащитники» [Мавлевич, 2011].

Павел Крючков провёл интервью с Эдуардом Успенским «Наша детская литература пока ещё только начинается» (Новый мир, 2012, № 12). Известный писатель делится впечатлениями о работе с начинающими авторами, т. е. теми, кто надеется войти в литературу и формировать вкусы общества. Успенский отмечает, что молодых авторов больше волнуют собственная популярность и известность, нежели качество произведения. Из такого отношения к творчеству и вытекают те проблемы языка, формы и содержания, о которых говорят Марголис, Кузнецов, Щупов, Голованова. Как пример литературного героя, «появление которого вызывает у вас сегодня восторг и уважение», Эдуард Успенский называет «Гарри Поттера», поскольку в этом «психически здоровая и одновременно увлекательная литература, которая вырабатывает уважение к миру — ко всему живому, к родителям, к учителям. Там есть вся необходимая пища для поддержания идеалов» [Успенский, 2012].

Если в начале 2000-х Екатерина Марголис поставила проблему пренебрежительного отношения к детству и детской литературе и необходимости разработки нового подхода, то Мария Скаф в статье «Новая детская литература» (Октябрь, 2012, № 12) пробует подвести промежуточные итоги тех изменений, которые произошли в детско-юношеской литературе за десятилетие.

Критик отмечает, что в конце 2000-х — начале 2010-х детская литература испытывает примерно то же, что и русская литература в конце перестройки, когда пал занавес и на страницы журналов хлынула возвращённая и потаённая литература: семидесятилетний художественный опыт предстояло освоить за несколько лет. Современный литературный процесс захлебнулся. То же самое случилось и в детской литературе. Проблемные социальные и психологические темы разрабатывались в детской западной литературе на протяжении полувека, но в оте-

чественную литературу хлынули как модная тенденция, без осознания и анализа причин возникновения этих тем в литературе и способов их воплощения.

Мария Скаф пишет: «Очевидно, что за те пять лет, в которые отмечается возрождение интереса к детлиту в нашей стране, освоить полувековой мировой опыт решительно невозможно. В результате детская литература сейчас оказывается в ситуации схожей с той, что была в начале 90-х в литературе взрослой: ежедневно, ежечасно координатная сетка в сознании профессионального сообщества вынуждена меняться под давлением новых открытий, новых имён, новых методов. Темы, возникающие в России впервые (как говорить с детьми о педофилии, о наркотиках и насилии в школе etc.), оказывается, имеют во всём мире уже достаточно широкое освещение. Принципы, вырабатываемые на протяжении десятилетий, появляясь в России, вызывают недоумение и даже отторжение, поскольку мы не видим и не можем разом увидеть того пути, по которому шли вырабатывавшие эти принципы поколения писателей. Хуже того — даже сам контекст, в который встроены издаваемые книги, нам не всегда понятен и не всегда приятен» [Скаф, 2012].

Касается Мария Скаф и вопросов языка детской и подростковой литературы. Она отмечает, что общество постепенно отказывается от необходимости какого-либо специального языка для общения с ребёнком (ср. с западной культурной моделью, описанной в статье Екатерины Марголис). Формируется восприятие взрослеющего ребёнка как равного собеседника. Одна из главных черт творчества таких авторов — максимальная честность (о том же писал и Игорь Кузнецов). Детская литература постепенно становится площадкой для постановки важных и болезненных вопросов. И, как пишет критик, «кажется, что теперь дети действительно подготовлены к тому, чтобы решать эти вопросы — самостоятельно или вместе со взрослыми» [Скаф, 2012].

Борис Парамонов в статье «Только детские книги читать...» (Звезда, 2012, № 4) пишет о том, что хотя в современном мире нет цензуры и книг «много, и всяких, но никто их не читает» [Парамонов, 2012]. Это наблюдение критик связывает со стремительным изменением мира, возрастающей ролью Интернета и электронных приборов, нарастающей ролью обмена короткими сообщениями, «текстинга» среди молодёжи. Ностальгируя, критик рассказывает о книгах, которые читал сам будучи подростком в пятидесятые годы: «Жизнь Клима Самгина» Максима Горького, произведения Алексея Н. Толстого, Ильи Эренбурга, Леонида Леонова, Э. Хемингуэя, Луи-Фердинанда Селина, Генриха Манна, «Война и мир» Льва Толстого, «Преступление и наказание» Фёдора Достоевского, «Облако в штанах» Владимира Маяковского, «Зависть» Юрия Олеси. Таким образом, можно отметить ещё одну тенденцию в восприятии молодёжной литературы — это сравнение современной литературы с советской и классической, причем не в пользу первой.

О недостатке в современном литературном процессе культурного богатства говорит и Наталья Голованова и, приводя примеры хорошей детской литературы, той, которой сейчас нет, вспоминает, что советская литература говорила со школьниками о таких важных вещах, как «о совести, о нравственности, о высоких вещах и о полезных знаниях: для чего нужна дисциплина, и о химической чистоте, и о цифрах-великанах: что есть в нашей стране, что добывают, выпускают, мирная продукция» [Голованова, 2016]. Советская литература не только развлекала, но и поднимала, повышая культурный уровень школьника, воспитывая чувство

гордости за свою страну и её достижения, растя человека с активной жизненной позицией.

Дарья Маркова делает обзор темы детской и подростковой литературы «Детская литература во “взрослых” литературно-художественных журналах в 2013 году» (Знамя, 2014, № 2). Критик отмечает, что «Для “толстых” журналов детская литература — terra incognita. Потому для тех, кто “в теме”, публикации “детского” в “толстяках” во многом вторичны и тавтологичны» [Маркова, 2014].

Наталья Голованова, проводя обзор рукописей, присланных на конкурс имени В. П. Крапивина (Знамя, 2016, № 5), отмечает, что авторы не умеют выстраивать драматургию и сюжет, образы подростков неправдоподобны, диалоги неудачны и представляют лишь пустую болтовню, и, даже затрагивая серьёзные проблемы (например, самоубийство), для разрешения проблемы авторы часто прибегают к «добрым волшебникам» (*Deus ex machina*), а сюжетные варианты, где герой-подросток решил бы проблему самостоятельно, при этом повзрослев, став личностью, отодвигаются авторами на второй план. Статья Головановой наглядно иллюстрирует тезис Успенского о том, что начинающие авторы мало заинтересованы в качестве собственных произведений. Из обзора также следует, что остаётся актуальной и означенная Е. Марголис проблема непонимания того, как писать для выбранной аудитории. Н. Голованова отмечает, что в присланных рукописях авторы изображают «каких-то условных подростков, подростков-актёров, которые разыгрывают, увы, придуманные истории, “по мотивам” чего-то правильного и общепринятого» [Голованова, 2016]. Взрослые по-прежнему не всегда понимают, как чувствует и думает подросток. В этой связи заранее отметим, что в анализируемых в нашем исследовании произведениях («Калечина-Малечина» Е. Некрасовой, «Типа я» И. Ханипаева, «Валсарб» Х. Побряжиной) идёт глубокое погружение во внутренний мир ребёнка или подростка, авторы стремятся художественно проанализировать все движения психики.

Ольга Мязотс в статье «Забывтый материк» обозревает книгу Бена Хеллмана «Сказка и быль: история русской детской литературы» (Октябрь, 2017, № 11). Книга вызвала споры критиков с автором, что свидетельствует о том, что «русская детская литература остается по-прежнему знакомой незнакомкой: научные исследования по её истории публикуются ныне крайне редко, как, впрочем, и книги, и аналитические статьи, обращённые к широкой аудитории» [Мязотс, 2017].

В ноябрьском номере журнала «Октябрь» 2018 г. опубликован «Круглый стол о целесообразности запретов в литературе для детей и подростков» (Октябрь, 2018, № 11). В дискуссии принимали участие известные писатели: Борис Минаев, Эдуард Веркин, Ксения Драгунская, Алексей Капнинский (Капыч), Ирина Котунова, Анастасия Орлова, Юрий Бобринёв, Ая эН, Мария Порядина, Лариса Романовская, Ирина Лукьянова, Татьяна Рудишина, Светлана Лаврова. Главный вопрос — какие темы могут подниматься в детской литературе, а какие нет. В ходе дискуссии ещё раз отмечено, что дети и подростки «любят и ценят, когда с ними говорят серьёзно на серьёзные темы» и не терпят сюсюканья [Круглый стол, 2018]. Мысль, обозначенную в статье Екатерины Марголис ещё в 2002 г., поддерживает широкий круг пишущих для детско-юношеской аудитории. Новое поколение детей и подростков живёт в условиях «жесточайшего социального неравенства, отсутствия “социальных лифтов”, насаждаемыми (многочисленными “ор-шоу” центральных каналов) конфликтностью, тупой жестокостью, нетерпимостью и хамством» [Круглый стол, 2018]. И поскольку взрослые проблемы

и травматический опыт уже стали частью детского и подросткового мира, то эти темы необходимо поднимать в литературе. Однако в такой литературе не должно быть пропаганды и оправдания зла, что противоречило бы формированию нравственных и духовных ценностей. «Любая история о человеке четырнадцати лет — это история выживания, история становления личности» [Круглый стол, 2018]. И для выживания подростку необходима возможность обратиться к тому, кто имел подобный опыт и может дать ценный совет: «в нашей подростковой литературе обязательно должны быть тексты, раскрывающие табуированные, болезненные, страшные темы. Потому что всегда, в любое время были и есть дети, у которых родители пьют; дети, которые не нужны родителям; дети, у которых родители в тюрьме; дети, которые пережили очень страшное, то, что не каждый взрослый может пережить, — теракты, катастрофы; дети — жертвы нападений и много какие ещё дети. И для них обязательно должны быть книги-спасители» [Круглый стол, 2018].

Столкновение с травматическим опытом неизбежно и в той или иной форме однажды произойдёт. Однако «травмирующий опыт легче перенести, сострадав книжному герою, чем получая его самостоятельно» [Круглый стол, 2018]. Таким образом, книга подготавливает юного читателя к столкновению с проблемами в реальной жизни и формирует адекватное к ним отношение.

Другой вопрос, который волнует критиков, это вопрос о том, как привить ребёнку любовь к чтению. Вслед за Екатериной Марголис Георгий Цеплаков в статье «Детская литература: как завоевать любовь поколений?» (Урал, 2020, № 6) продолжает разбирать комплексную проблему, которую можно сформулировать так: «Какие факторы влияют на то, что ребёнок в возрасте от двух до одиннадцати лет самостоятельно хочет воспринимать и запоминать написанный для него литературный текст?» Критик обращается к советской классике и отмечает, что Корней Чуковский разработал формальные правила поэзии для самых маленьких, однако для хорошей детской поэзии требуется ещё совпадение содержания произведения с возрастом адресата (этой проблемы касалась и Марголис). Цеплаков разбирает особенности «детского жанра», принципы сюжетостроения, специфику фабулы и образов персонажей на примере классических произведений для детей, которые выдержали проверку временем и доказали свою востребованность и качество.

Значительным представляется тот факт, что для критиков (Цеплаков, Кузнецов, Парамонов, Голованова) эталоном литературы для детей и подростков остаётся советская классика.

Из обозначенных в литературной критике подходов к пониманию характерных черт и тенденций детской и подростковой литературы для нашего исследования наиболее актуальным представляются следующие вопросы: проблема репрезентации травматического опыта, искренность и прямота, проблема изображения адекватного правдоподобного подростка и ребёнка.

Касаются вопросов детской и подростковой литературы и научные исследования.

Э. П. Хомич в статье «Проблемное поле подростковой литературы» (2016) рассматривает тенденцию к обновлению подростковой прозы: формируется новый литературный тип подросткового героя. Герой «освобождается от пафоса и патетики, а главное — он активно ищет общения со сверстниками, не пренебрегает повседневностью, энергичен и адекватен» [Хомич, 2016, с. 326]. Новый герой активен, стремится разобраться в проблемах. В литературе «стали появляться

“действующие лица”, готовые к преодолению своих комплексов» [Хомич, 2016, с. 327]. Отмечается и изменение отношения к жанровой форме дневника. «Вместо пафосного отношения к дневнику — лёгкое ироничное описание “важных” моментов “трудной” подростковой жизни» [Хомич, 2016, с. 327].

Н. И. Ефимова, Е. А. Плотникова обращают внимание на то, что авторы молодёжной литературы часто обращаются к структуре или элементам сказки.

Таким образом, исследователями намечены две жанровые тенденции: дневниковая форма и обращение к нарративу сказки, что будет более подробно рассмотрено нами в последующих главах.

Несколько сложнее и иначе обстоит дело с подростковой поэзией. Те дети, которые читали много стихов, став подростками, теряют интерес к поэзии. В исследовании А. В. Березиной и Ю. Ю. Белоус отмечено, что поэзия позволяет передать сложность отношений, особенности характера, динамику событий, всю сложность и палитру тех чувств, которые впервые испытывает подросток. «Однако результаты социологических исследований, к сожалению, показывают, что только 3,6 % регулярно читающей молодёжи в числе последних прочитанных произведений называют стихотворение» [Березина, Белоус, 2021, с. 11].

В исследовании Н. В. Лидер и А. П. Перфильева проанализированы страницы и группы в социальных сетях, посвящённые поэзии, и в результате определено, какие поэты популярны у молодёжи. Надо отметить отсутствие специфически молодёжной поэзии (тогда как специфически детскую поэзию можно выделить: Маршак, Чуковский и т. д.), но есть множество поэтов, чьё творчество и образ находят отклик у подростков: Сергей Есенин, Иосиф Бродский, Эдуард Асадов, Владимир Маяковский, Владимир Высоцкий.

Рассмотрение отношения молодёжи к поэзии актуально для нашего исследования тем, что лирическое мироощущение, свойственное поэзии, в современном литературном процессе переносится в прозаические работы.

2. ЖАНРОВЫЕ ФОРМЫ И ВОПЛОЩЕНИЕ МОЛОДЁЖНОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ

Основным материалом исследования выбраны произведения, участвовавшие в известных литературных премиях и, как следствие, получившие определённую известность и отклик. Ряд современных премий ориентирован специфически на детскую и подростковую литературу (Национальная премия в области детской и подростковой литературы, Премия имени Корнея Чуковского, Премия «Большая сказка» имени Эдуарда Успенского, Новая Детская Книга от издательства «Росмэн», Премия имени В. П. Крапивина, Премия имени Сергея Михалкова, «Книгуру»), а ряд премий принимает произведения, относящиеся ко взрослой литературе, но, как будет видно в дальнейшем, в эту категорию попадают и книги о детстве и о взрослении. Юный возраст главных героев не делает эти произведения детскими, ориентированными на маленького читателя. Наоборот, современная литература на материале детства ставит и пробует решить общие универсальные вопросы смысла и места человека в жизни. Отмечая эту особенность, мы не ставим перед собой цели определить и ограничить целевую аудиторию разбираемых произведений, поэтому исследование будет строиться как и на «спорных» с точки зрения аудитории произведениях, так и на предназначенных для детско-юноше-

ской аудитории (например, из рубрики «дружба на вырост» в журнале «Дружба народов»), так и на взрослых произведениях о молодых людях.

Намеренное обращение к произведениям, описывающим возрастные группы от условно начальной школы до студенческого возраста, позволяет посмотреть, как один комплекс молодёжных проблем реализуется на разном материале и воспринимается разными возрастами. Критиками уже была отмечена невозможность отделить тему взросления и становления личности от детства (см. предыдущую главу).

Прежде всего, обратимся к двум работам, уже успевшим зарекомендовать себя и вызвать резонанс в литературной среде.

Дебютная повесть дагестанского сценариста Ислама Ханипаева «Типа я. Дневник суперкрутого воина». Писатель — лауреат литературной премии «Лицей» (2021), финалист премий «НОС» (2021), «Национальный бестселлер» (2022) и «Ясная Поляна» (2022) за повесть «Типа я».

Роман Евгении Некрасовой «Калечина-Малечина». Финалист литературной премии «Национальный бестселлер» 2019 г., финалист национальной литературной премии «Большая книга» (2019), финалист премии «НОС» 2018 г. Другие произведения Евгении Некрасовой также отмечены премиями: 2014 «Сестромам» (пьеса) — финал фестиваля молодой драматургии «Любимовка», 2017 «Несчастливая Москва» (цикл прозы) — премия «Лицей» в номинации проза, 2-е место, 2021 «Звёздный билет», 2022 «Странник/НОС» за роман «Кожа».

Большое количество премий, живой интерес критики и читателей свидетельствуют об актуальности проблематики произведений Ислама Ханипаева и Евгении Некрасовой.

В поле исследования также включены: попавший в длинный список «Большой Книги» (2023) роман «Валсарб» Хелены Побряжиной, «Отец смотрит на Запад» Екатерины Манойло (короткий список премии «Ясная Поляна» (2023)), отмеченный длинным списком премии «Большая книга» (2023), опубликованный в «Новом мире» роман «Чужая Юность» Даши Матвеевко, повести и рассказы в журналах «Дружба народов», «Урал» и «Юность», среди которых выделяются жанры новелла и автофикшен.

2.1. Жанр дневника: возможности отражения молодёжной проблематики. Проблема приёмного ребёнка

Повесть Ислама Ханипаева «Типа я. Дневник суперкрутого воина», с одной стороны, рисует образ потерянного дагестанского поколения 1990-х, с другой — рассказывает историю конкретного мальчика. Артур переживает тяжёлую травму: мать погибла, а его самого отправили в приёмную семью.

Внутренний конфликт героя сконцентрирован в названии повести. Частица «типа» носит оттенок предположения и неуверенности. Мальчик, ещё чётко не осознавая необходимости ответа, стоит перед вопросами самоопределения. Внутренний конфликт представлен как столкновение его желаний. Он хочет быть «суперкрутым воином», злым хулиганом, который прогуливает школу и всех бьёт, но ему нравится и учиться, что совершенно несовместимо с понятием «крутого». Таким образом, идёт борьба внутреннего самоопределения, собственных желаний и тех стереотипов, которые навязывает общество.

В центре большинства рассматриваемых в исследовании произведений находится герой, который испытывает давление со стороны общества, чувствует себя другим, непринятым, отвергнутым. Но чувство отверженности вызвано не только внешним давлением, но и внутренним сопротивлением: Артур сам противопоставляет себя обществу, поскольку суперкрутой воин — это ещё и воин-одиночка, который возвышается над всеми (неслучайно его вымышленный друг и наставник Крутой Али — гигант), а самый крутой — всегда самый одинокий. В то же время Артур хотел бы вписаться в коллектив. Но когда вокруг его расследования собирается кружок потенциальных друзей, Артур поначалу настроен к ним скептически. Этот парадокс пока непонятен самому герою.

Внутренний конфликт разрешается в финале, исчезает «типа», герой обретает своё Я, меняется и понимание «суперкрутого воина»: теперь это тот, кто поступает правильно, любит приёмных маму и брата, хорошо учится. Исчезает определение «типа» и в отношении новой семьи, что означает её принятие.

Проблему отношений внутри семьи поднимает роман «Калечина-Малечина». Но если в случае Артура сам маленький герой не принимал свою семью, пренебрежительно именуя её «типа», то в романе Евгении Некрасовой семья не принимает Катю (родителей почти всегда нет дома, а отец и вовсе склонен к проявлениям агрессии). Внутренний конфликт Кати — нелюбовь мира, отсутствие уверенности в себе. Она тоже неудачница, которую не принимают одноклассники, и им бы она хотела дать отпор.

Принципиальная разница между Артуром и Катей заключается в социально-семейной действительности. Приёмная семья любит Артура, терпима к его выходкам и старательно ищет пути налаживания общения. И даже если Артур пока не готов принять любовь и запрещает приёмной матери обращаться к нему уменьшительно-ласково, он всё равно живёт в любви. Катя же существует в условиях нелюбви, ненужности, отсутствия нежного слова, хотя это её родная семья.

Несмотря на любовь и тепло приёмной семьи, Артур стремится найти именно кровную. Ведь для него, как и для любого дагестанца, кровная связь имеет особенное значение. Однако ему предстоит понять, что не кровное родство делает людей семьёй, а в первую очередь отношение друг к другу. Это главное открытие финала повести.

С точки зрения жанровых форм, повесть Ислама Ханипаева «Типа я. Дневник суперкрутого воина» — соединение дневника, романа воспитания и детектива.

Часто для произведений о самоанализе и погружении во внутренний мир авторы выбирают модификации жанра дневника или записок. Во «взрослой» литературе мы видим это явление на примере повести Марины Палей «Под небом Африки моей» с подзаголовком «Записки танзанийца Мазанивы Мвунги, налогового инспектора, сделанные им, по ходу служебных командировок, в различных населённых пунктах его родины, которые следуют как названия глав. Перевод с суахили Татьяны Петровой-Ньерере». Записки — самостоятельная художественная форма, отражающая духовные поиски и внутренний мир, наблюдения и размышления о пережитом. В этом произведении читателю предстоит полностью погрузиться в воспоминания и рефлексию героя. Примечательно, что герой пишет записки не о том, что происходит именно сейчас, а обращается к временам юности. Совершив путешествие в прошлое, герой приходит к открытиям насчёт

собственного отношения к жизни. Однако его внутренний конфликт, чётко обозначенный после всех воспоминаний и размышлений — неприятие жизни во всей её полноте, остаётся неразрешённым.

В подростковой литературе жанр дневника позволяет взглянуть на жизнь подростка или молодого человека изнутри. При этом, как отмечают исследователи, для подростка свойственно стремление к разрешению проблем и поисков выхода из конфликта [Хомич, 2016].

Несколько иначе обстоит дело с дневником ребёнка: акцент сделан на сиюминутных впечатлениях, на том, что кажется важным в эту минуту, но без углубления в рефлексию и самоанализ, что было бы характерно для более взрослого героя. Артур фиксирует текущие мысли и впечатления, но он ещё не способен к по-настоящему глубоким размышлениям. Поэтому в данном случае жанр дневника позволяет читателю получить всю необходимую информацию о случившемся с героем, конкретные факты и мысли, но анализ изменений, отражённых в выборе или исчезновении определённых слов, читателю предстоит проделать самостоятельно.

Исследователь отмечает, что для современной подростковой прозы характерно «лёгкое ироничное описание “важных” моментов “трудной” подростковой жизни» [Хомич, 2016, с. 327].

Бойкий уличный разговорный язык повести «Типа я» — имитация «простого пацана», что приближает произведение к детской аудитории, которая говорит и думает на таком же языке. «Нелитературный» язык наиболее приспособлен для того, чтобы показать, как мыслит и чувствует ученик начальных классов.

Поднимаемые темы — потеря родителей, приёмная семья, алкоголизм взрослых, отношения со сверстниками и семьёй, становление личности — актуальны для взрослеющего человека. В повести «Типа я» изображён тот новый тип подростка, который не боится действовать. С одной стороны, он переживает из-за того, что он — неудачник, с другой — он стремится вырасти над собой. Как личность он переживает серьёзные изменения: ему приходится более трезво взглянуть на действительность, пережить разочарование в отце и принять правду. Эти открытия ведут к неизбежному взрослению.

Дневниковая форма повествования позволяет отследить личностный рост героя. В повести «Типа я» близкий дневниковый взгляд на мир ребёнка изнутри предназначен не только для юного читателя, но и для взрослого, который мог забыть, как воспринимает мир ребёнок, с какими вопросами и задачами он сталкивается. Таким образом, книга напоминает родителю о необходимости говорить с ребёнком честно и открыто, ничего не скрывая, потому что, как и Артур, он хотел бы знать правду. Ребёнку эта книга поможет найти уверенность в себе и покажет возможные решения конфликта. Если Н. Голованова говорила о тенденции среди молодых авторов решать проблемы героя посредством «добраго волшебника», то в повести «Типа я» представлено как раз самостоятельное прохождение пути.

Воплощению идей повести «Типа я» способствует и обращение автора к возможностям жанровой формы детектива.

Если повесть «Типа я» — о поиске себя, то второй роман Ислама Ханипаева «Холодные глаза» — о потере себя. Молодой журналист Арсен пытается не только определить свою роль в расследовании, но и понять своё место в жизни. Он считает себя хорошим парнем, который единственный может навести порядок

в деревне. Если Артур из «Типа я» только мечтал стать суперкрутым воином, то Арсен себя таковым уже считает, но это лишь мнимая уверенность в себе.

Как и Артур, Арсен ищет возможности самоутвердиться. Он большой поклонник детективных сериалов, хочет «написать роман в духе документального детектива». Размышляя о ходе расследования, Арсен постоянно обращается к законам драматургии и относится к происходящему легкомысленно, ещё не понимая, что реальность — не кино.

Потрясение от увиденного на время отодвигает жажду славы, и героем движет желание что-то исправить: «Кто, если не я? Со второй попытки у меня точно получится. Меня окрыляла невероятная уверенность в успехе задуманного». Хотя в его желании остаётся доля гордыни, Арсен считает себя лучше сельчан: «Я в самом деле тот парень, который пришёл сюда, в мир невежд. Человек беспристрастный, с трезвым взглядом на ситуацию, с <...> правильным моральным компасом. Аналитический склад ума, критическое мышление — вот моё преимущество перед этим сельским людом!».

Две противоположности борются в Арсене: крутой незаменимый герой и парень, который плачет от увиденного. На мгновение Арсен осознаёт: «Не я главный герой. Я вообще тут никто. Я просто случайный прохожий, который не двигает сюжет этой киноленты». Но гордость и любопытство побеждают.

Арсен предлагает зашедшему в тупик следствию хорошую версию. Вот только молодой журналист так стремится заработать имя, что обвиняет невиновного. Пусть небольшая часть его подсознания и хочет справедливости для убитых девочек, а всё же славы он алчет больше. Моральный компас даёт сбой.

Происходит подмена понятий: несоответствие совершаемых в действительности поступков тому образу себя, который хочет создать герой. В конце концов, Арсен действительно становится успешным журналистом, настоящей акулой, но расплата за успех — потеря семьи. Если мальчик Артур обрёл семью, отказавшись от ложных ценностей, то с Арсеном ситуация ровно наоборот.

Примечательно, что убийство, на расследование которого Арсен принёс столько личных жертв, было совершено из-за оскорбления чести семьи, что только подчёркивает значение кровной связи для дагестанца. В романе «Холодные глаза» ярко показана оторванность молодого поколения от рода и корней. Арсен наполовину аварец, но при этом не знает языка. В горной деревне он мог бы быть своим, но он чужой. Кровная связь, так важная для мальчика Артура, для Арсена отодвигается на последний план. Арсен не просто не может создать и сохранить собственную семью, он, одержимый расследованием кровавых преступлений и чужих бед, вдобавок ко всему оторван и от истории своего народа.

Структура детективного жанра подразумевает наличие обязательной интриги, загадки и расследование этой загадки с нахождением ответа. В первом случае загадка — это незнание того, что стало с отцом и почему его нет рядом. Во втором случае загадка классическая — поиск убийцы. Однако в обоих случаях фокус расследования смещается на внутренний мир героя-сыщика, и параллельно герой ищет и ответы на внутриличностные вопросы. Таким образом, второй детективной загадкой становится вопрос: кто я? К разгадке герой также приходит через расследование: сбор улик (новой информации о самом себе, собственной реакции на то или иное событие), анализ улик (рефлексия о себе) и вывод. В случае с Артуром «анализ улик и вывод» происходят как потаённое

психологическое течение, результат которого в дневнике отражён как исчезновение частицы «типа».

Таким образом, детективная жанровая форма сливается с дневниковой формой повествования, и в результате образуется цельное, многоплановое и увлекательное произведение о становлении личности, ориентированное на широкую возрастную аудиторию.

Тема приёмной семьи и чужого ребёнка, поднятая в повести Ислама Ханипаева, обнаруживается и в повести «Малиновый плащ К. А. Грачёва» Елены Бодровой (Дружба народов, 2023, № 6). Через весь текст проходит страх ребёнка быть отданным, возвращённым в приют. Страх быть брошенным настолько глубоко укоренён в сознании пятнадцатилетнего юноши, что когда он случайно подслушивает отрывки разговора родителей, то думает, что отдать в приют хотят именно его, а не старую собаку.

Сама повесть написана с юмором, герой постоянно шутит и хохмит, может даже показаться, что он несерьёзно относится к учебе и к окружающему миру. И хотя форма произведения представляет не дневник, а просто повествование от первого лица, подобный стиль изображения внутреннего мира подростка соотносится с замечанием Э. П. Хомича о сниженном ироничном отношении к форме дневника. Однако за внешней смешливостью кроется страх вечно брошенного ребёнка.

Хотя герой внешне не стремится дружить с одноклассниками, его тайная нужда в обретении уверенности в себе реализуется через желание стать супергероем. Как и в повести «Типа я», понятие супергероя претерпевает изменения. Сначала супергероей больше предстаёт как внешняя форма образа, а не внутреннее содержание. Особо важным моментом являются костюм и плащ, за которыми можно скрыть реальную личность, как бы освободиться ото всех комплексов и стать тем, кем хотелось бы. Супергероей обладает большой энергией и желанием помогать людям, однако довольно неуклюж и неопытен. И когда встречается с реальной бедой, то оказывается не в силах оказать помощь.

В повести «Типа я» перемена в понимании суперкрутого воина происходит через более близкое знакомство с реальностью (знакомство с дядей и встреча с отцом) и принятие того факта, что жизнь действительная отличается от фантазий. Для К. А. Грачёва трансформация понятия супергероя также происходит через отношения с другими людьми. Если герой не доверяет родителям и боится, что его могут вернуть в приют, то с полным доверием и теплом он относится к дедушке. Он с нетерпением ждёт его историй, постоянно их вспоминает и проживает заново. Важна не столько рассказанная дедом история о спасении человека, сколько его скромная оценка собственного вклада: всего лишь человек. Своим примером дедушка доказывает юноше, что герой — это в первую очередь человек, который не остаётся равнодушным к чужой беде. Символом перемены, осознания разницы между супергероем из комикса и героем настоящим становится дедушкина фотография, которую герой вешает в музее краеведения.

Артур видит, что его отец никакой не суперкрутой воин, а просто опустившийся человек, а К. А. Грачёв понимает, что совершать хорошие нужные поступки можно и не будучи супергероем.

Рассмотрим ещё один рассказ, в котором тема обретения уверенности в себе представлена через обладание крутым фантастическим устройством.

Новелла «Силодар», или Как я стал непобедимым» Сергея Ив. Иванова (Урал, 2022, № 7) стилистически отсылает к традициям советской детской литературы. Ваня Серёгин посещает оздоровительные занятия по физкультуре. Чтобы подбодрить и воодушевить учеников, учитель предлагает им воспользоваться особым прибором «Силодар», который сразу же повышает физические возможности, при этом плохо влияя на умственные способности. После окончания занятия учитель забывает забрать «Силодар», и скромный отличник Ваня вскоре становится чуть ли не главным разбойником района. Проблематика произведения — поиск уверенности в себе и необходимость осознания ответственности за свои поступки. Метафорой отсутствия ответственности является свойство прибора «Силодар» отрицательно влиять на умственные способности. Герой не только проваливается в учёбе, но и совершает глупые, безответственные и опасные действия. Через обладание фантастическим предметом показана жажда подростка завоевать авторитет в коллективе. Однако когда прибор «Силодар» забирают, всё постепенно возвращается на круги своя, Ваня Серёгин снова становится отличником и о подвигах героя забывают. Финал новеллы подчёркивает невозможность обретения уверенности в себе посредством изменений внешних обстоятельств, игнорируя необходимость изменений внутренних.

В этом произведении Сергей Ив. Иванов соединяет жанр новеллы с фантастическим допущением. Для жанра новеллы характерны остросюжетность, неожиданный финал, отсутствие ярко выраженной авторской позиции. Остросюжетность, быстрая смена обстоятельств и действий, отсутствие рефлексии — черты, характерные для данного произведения. Структура жанра новеллы позволяет автору изобразить бурный поток событий, в который бездумно и неосознанно погружается герой, влекомый очарованием «Силодара».

Неожиданный финальный пируэт: когда герой достигает власти над местной администрацией и, казалось бы, куда ему двигаться дальше, «Силодар» у него отнимают, повествование быстро сворачивается, и у читателя остаётся пространство для свободных интерпретаций и выводов.

Ещё один вариант реализации темы поиска себя, написанный, как и повесть «Типа я», на национальном материале, представляет Олег Нестеренко в рассказе «Дали» (ударение на первый слог).

Дали, будучи наполовину абхазкой, наполовину грузинкой, всю жизнь чувствует оторванность от рода. При этом не только семья не принимает её, но и сама героиня отрицает часть себя: «Сама-то я свою грузинскую кровь долгое время напрочь не принимала».

Поднимается в рассказе и тема брошенного нелюбимого ребёнка. Мать была вынуждена отдать Дали в школу-интернат: «И не то чтобы мама хотела избавиться от нас. Просто она не справлялась». Как и в романе «Калечина-Малечина», родители заняты работой, добычей денег, им тяжело тянуть ребёнка. Ребёнок всегда ждёт маму (что, например, художественно ярко изображено в рассказах Ольги Птицевой), всегда хочет быть принятым и любимым. Отсутствие внимания со стороны родителей формирует у ребёнка ощущение брошенности, собственной ненужности. Это чувство толкает ребёнка, подростка на активные поиски своего места. Так, во время войны Дали устраивается на работу в госпиталь: «Тут я уже почувствовала свою нужность». По этой же причине, из чувства собственной ненужности и желания утвердиться, обрести опору, хочет быть супергероем А. К. Грачёв.

В рассказе проходит ненавязчивое сопоставление внутреннего конфликта Дали и разворачивающейся вокруг грузино-абхазской войны, где люди, разные по крови, но много лет живущие на одной территории, становятся врагами.

Принятие и обретение себя выражено через образ могилы, т. е. возможности после смерти быть захороненной рядом со своим родом. Образом места на кладбище начинается и заканчивается рассказ. Кольцевая композиция позволяет проследить, как меняется отношение героини к семье. В первой сцене, когда бабушка определяет Дали место, девушка отмечает, что семья как бы принимает её, но ещё относится к этому с насмешкой: «Ну, я отшутилась. Сказала, что мне всё равно, где меня похоронят. Мне бы с этой жизнью разобраться, а там уже не важно. Но на самом деле мне было приятно. Вроде как они меня приняли наконец». Запущенная цепочка воспоминаний заканчивается приездом героини на похороны, когда она узнаёт, что место всё ещё её, и понимает, что «Дали, ты же счастливая!».

Репрезентация проблемы приёмного ребёнка или ребёнка, отвергаемого собственной семьёй, посредством жанра дневника или повествования от первого лица позволяет отразить внутренний мир травмированного человека, сделать акцент на переживаниях, которые он сам фиксирует в первую очередь, и проследить личностный рост героя, его путь работы с травмой.

2.2. Автофикшен и лирическое направление в современной прозе: работа с художественной деталью как возможность воплощения внутреннего мира молодого героя

Автофикшен — форма беллетризованной автобиографии или художественное произведение с явным использованием фактов собственной биографии, для которого характерно сближение героя и автора.

Одна из главных сложностей жанра автофикшен заключается в разграничении собственно автофикшена и текста для приёма у психотерапевта, который не является феноменом литературы.

Так, автофикшен Оксаны Васякиной (молодой «авторки», по возрасту входящей ещё в границы молодёжи) мучительно вызывает вопрос о качестве литературы. Если первый роман Васякиной «Рана» имеет сюжет и катарсис, представляет некоторое законченное осмысление действительности, то «Степь» — незаконченный процесс размышлений и разрозненных воспоминаний, когда материал есть, но нет его осмысления. Исследование внутреннего мира оканчивается ничем и ничего не приносит ни читателю, ни герою. Подобное самокопание не имеет отношения к литературе.

Художественное произведение с той или иной силой воспроизводит внутренний мир героя и волнующие писателя проблемы, отражает его боль. Любой сюжет, даже лирический или психологический, имеет завершение, и в сюжете состоявшегося произведения дан не один лишь поток сознания, но показан объёмный многогранный мир и живой герой, найден характер персонажа и образ мира.

Язык произведения является воплощением внутреннего космоса автора, его восприятия мира внешнего, знаний и мыслей о многообразии мира и бездонности человеческой души.

Художественное произведение — это всегда особенный космос вне зависимости от жанра произведения. Каждая история, обладая своей неповторимой атмосферой, требует особого языка, который создаётся писателем именно для неё.

Текст, который автор использовал, чтобы проговорить личные проблемы, имеет право на существование, однако это не имеет отношения к литературе.

Из представленных в исследовании произведений явные черты автофикшена имеют рассказы Ольги Птицевой, повесть «Неправильные цветы» Марианны Ионовой (повествование от первого лица с глубоким погружением в частный мир, хотя нигде нет указаний на то, что использован автобиографичный материал), роман «Валсарб» Хелены Побрязжиной (хотя в интервью автор говорит о том, что события вымышленные, однако чувства и мысли отражают позицию автора, а героиня имеет схожие с автором черты).

С принципами автофикшена эти произведения сближает глубокое погружение во внутренний мир героя, ослабленная событийная часть. Двигателем сюжета становится развитие образов, деталей, сквозных мотивов. Деталь как двигатель сюжета была особенно ярко освоена в ранней прозе Марины Палей, одного из ярчайших современных писателей, которая активно экспериментирует с жанрами. То есть это проза лирической направленности, где внимание сосредоточено на внутреннем мире героя, его памяти, мыслях и чувствах.

К возможностям языка для изображения сознания взрослеющего человека обращается Ольга Птицева в автофикшен-цикле рассказов о Крайнем Севере (Юность, 2021, № 6). Автор активно работает с художественной деталью, выхватывает мельчайшие подробности быта и бытия, на которое, возможно, не обратит внимание взрослый, но что составляет мир ребёнка. Мир героини — то, что находится в непосредственной близости. Так, первое, что чувствует героиня, это холод: «Лёлька чувствовала его через носки, первые — тоненькие, с лисичками, вторые — из колючей шерсти». Её мир составляют запахи, звуки, тактильные ощущения.

«Было рано, задувал южак. Лёлька узнала его по тонкому свисту в окнах. Мама приоткрыла дверь в комнату, и Лёлька тут же проснулась. От мамы пахло горькими духами и лаком для волос. Она присела на краешек кровати, наклонилась к бабушке, сказала ей что-то неразборчиво. Бабушка тут же проснулась, заворочалась, поднимаясь. Всю ночь она грела Лёльку — дыханием, ладонями, большим своим спящим телом, и без неё сразу стало холодно. Лёлька захныкала, но мама положила ей ладонь на лоб».

С первого абзаца прорисовывается проходящая через весь цикл оппозиция тепло/холод, создаётся двоemiрие: тёплый, защищающий от зла мир дома и мир за пределами дома, холодный, таящий опасности и возможную смерть.

Если в рассматриваемых выше произведениях герои имели внутриличностный конфликт и встречались с неприятием со стороны школьного коллектива, то Лёлька, во-первых, находится вне детского коллектива, в посёлке больше нет детей её возраста, и поэтому отношения она строит с внешним миром, бытиём, вселенной. Развитие этих отношений показано через развитие оппозиции холод/тепло. Во-вторых, у Лёльки нет внутриличностного конфликта, это обычный ребёнок, которому интересно познавать мир (такой же будет и героиня романа «Валсарб»).

С каждым рассказом пространство, в котором живёт взрослеющая девочка, расширяется, появляются новые детали, таинственный материк с другой жизнью,

и трансформируется оппозиция тепло/холод. В рассказе «Про барыню-сударыню и песцов» внешний мир враждебен и постоянно пытается пробраться в пространство дома. «Она подвинула табуретку к окну. Стекло промёрзло до снежной корки. Поковыряла пальчиком, продышала в обледенелом окне малюсенькую выемку, заглянула в неё. Ничего не увидела, только белое полотно снега. Смотреть на него было холодно, представлять, что где-то снаружи мёрзнет мама, дворовые псы и дед Рыптэн, — ещё холоднее». Именно поэтому так хорошо купаться в горячей и душной ванной комнате. В последующих рассказах героиня уже выходит в холодную зимнюю ночь, и холод, всё ещё враг, но уже не такой страшный: «Когда они вышли на улицу, мама в розовом стёганом пуховике, а Лёлька в дутом комбинезоне на импортном синтепоне, в лицо им тут же задул ледяной ветер. Тоненькая полосочка щёк между шарфом, завязанным выше рта, и шапкой, натянутой по самые глаза, покраснелась. Сразу стало жарко и холодно» («Про чужие стулья и край мира»). Происходит постепенное привыкание к холоду, пока девочка полностью не осваивается в пространстве посёлка и ближайших окрестностей («Про чёрную ягоду шикшу»).

Роль в освоении мира играют фольклорные вставки. В рассказе «Про барыню-сударыню и песцов» девочка полностью сосредоточена на ожидании матери и не замечает бабушки, и только когда бабушка, купая внучку, поёт ей про барыню-сударыню, девочка подхватывает мотив песенки и принимает бабушку в свой мир, а также забывает о жутких песцах, которые подстерегают на улице. Тёплый мир фольклора как заклинание делает мир безопасным.

Сказка о пуночке символизирует опасности внешнего мира, его суровость и жестокость. После рассказа героине предстоит перейти или не перейти реку. Переход через реку — символический момент желания/нежелания повзрослеть, имеющий отголоски древних обрядов инициации, когда испытываемый изгонялся в холодный и враждебный лес. Героиня не готова перейти реку и повзрослеть, но ей предстоит вскоре уехать с родителями на материк в большой мир: это неизбежно, как и неизбежно взросление.

Язык Ольги Птицевой поэтичный, точный, внимательный к деталям, которые отражают сознание юной героини. Жанр цикла рассказов позволяет Ольге Птицевой создать образ постепенно расширяющегося мира, показать взросление героини посредством изменения её отношения к деталям, описывающим внешний мир.

Лирическое повествование, полное маленьких деталей, описывающих очень личные, частные впечатления, — явление, характерное для современной прозы о детстве и юности.

«Неправильные цветы» Марианны Ионовой (Новый мир, 2023, № 2) — лирическое, а не повествовательное произведение, вытканное узором воспоминаний и впечатлений о брате. Повесть построена как нанизывание одного воспоминания на другое, когда размеренный неторопливый сюжет обволакивает, затягивает.

В фокусе только брат Коля. Мать, отец, другие люди мелькают позади, иногда чуть больше проступают в размытых пятнах боке, иногда совсем теряются в тумане. Собственно, они нужны только там, где оттеняют воспоминания о Коле, добавляют новые краски в его образ. Восприятие главной героини, рассказчицы, полностью сосредоточено на брате. И если она и упоминает о себе, то только потому, что этот эпизод в итоге будет иметь отношение к Коле. О брате она вспоминает только то, что видела сама. Она не пробует додумать или реконструировать ту

часть его жизни, что прошла без неё (например, его семейную жизнь). Но, кроме Коли, остальной жизни как будто и не существует. О Коле читатель узнает куда больше, чем о самой рассказчице. Мы даже её имя — Лиза — слышим ближе к концу повести, когда Коля всё чаще его произносит.

У них особенная связь: в пятнадцать лет Коля заразился от младшей сестры свинкой и потерял слух. Начало повести посвящено тому, как в детстве Лиза воспринимала брата и его глухоту.

Перед автором стояла задача через текст передать отсутствие слуха. Из потока впечатлений выхвачены те детали, то, что отличает поведение и облик глухого от поведения и внешнего облика слышащего человека. Подробно автор останавливается на описании впечатлений от голоса Коли, и особенно интересный образ — глухие глаза.

Мир Коли и сестры — мир зрения. Они читают книги и ходят по картинным галереям. Прибегая к экфрасису, автор описывает не столько саму картину или фотографию (часто бегло), а именно те впечатления, мысли, чувства, которые рождает чувственное созерцание фотографии или живописи. Искусство и жизнь должны вызывать чувства, будоражить, иначе они ненастоящие.

«Головастые и косолапые цветы Владимира Яковлева» задевают Колю своей неправильностью. Они неправильные в том смысле, что они юродивые. Героиня и её брат тоже в каком-то смысле неправильные. Юродивые. И чем старше герои, чем дальше движется повествование, тем ошутимее становится их инаковость.

Коля как бы стремился вырваться в прекрасный внешний мир, жить широкой жизнью, богатой на впечатления, не замыкаться в мире глухих (глухота физическая — это ещё метафора глухоты к миру, неспособности его воспринимать). По натуре Коля авантюрист. Но наивный, не приспособленный к жестокости мира, с его обманами и социальной несправедливостью. Коля духовно богат, но это духовное богатство мешает ему жить обыденной жизнью. Сестра его более замкнутая, выросшая в «теплице». Мать всегда держала дочь немного в клетке, тем самым пытаясь защитить её от хаоса реальной жизни. Впрочем, героиня и сама не стремилась вырваться из клетки, в которой ей было комфортно. И если воспитание матери и нанесло героине травму, то это никоим образом не педалируется. В свою очередь Коля, вырвавшись сам, всегда стремился вырвать и сестру.

Мотив цветов проходит через всю повесть: это и неправильные цветы Яковлева, и ежегодный подарок на день рождения, и символ инаковости и несостоятельности героев. Коля с сестрой будут продавать букеты через социальную сеть. Этому не очень успешному предприятию, которое, как и покупка кофейной плантации, свидетельствует о полной несостоятельности героев, начало положила красивая фотография цветов, сделанная Колей. Образ цветов показывает разницу между тем, что сделано с душой, для себя, а что за деньги, для публики. Красота случайна, её можно только уловить, случайно встретить, как бы украдкой сфотографировать.

Тональность повести постепенно меняется, когда у Коли появляется слух. Размеренность воспоминаний отходит на второй план, появляется больше действий, сюжетности, диалогов. Жизнь героев изменилась: родители умерли, и взрослые герои остаются, наконец-то, вдвоём, начинается собственно действие, столкновение с внешним миром, которое закономерно заканчивается тем, что герои, не способные к выживанию в мире, замыкаются на своём собственном мире.

В контексте популярного ныне жанра автофикшена и произведений, написанных от первого лица с заметным преобладанием лирической составляющей над повествовательной, в этой повести нет акцента на мрачных сторонах действительности, наоборот, она охватывает светлые моменты, а мрачные старается сгладить, придать им мягкости. В ней нет философских умствований, шокирующих открытий о собственной психике. Она спокойно рисует, казалось бы, простую историю двух людей, пожалуй, даже обычных, если посмотреть на них со стороны, ничем непримечательных, на которых в крупном городе не обратят внимания, но богатых огромным, ярким, прекрасным внутренним миром. И это богатство тем виднее, что к концу повести герои почти банкроты.

Это и есть главный сюжет повести — красота внутреннего мира. Для реализации этой идеи как нельзя более подходит лирическая повесть, композиционно построенная как череда воспоминаний.

Молодёжная проблематика в повести «Неправильные цветы» представлена как невозможность найти своё место во взрослой жизни, невозможность найти применение своей инаковости, неготовность к столкновению со сложностями, что неизбежно ведёт к замыканию в собственном мире. Тем не менее повесть доказывает, что и такая жизнь прекрасна и полна счастья.

Ещё один вариант описания детства через внимательное отношение к деталям представлен в романе «Валсарб» белорусской писательницы Хелены Побяржиной. Дебютный роман «Валсарб» попал в короткий список «Большой книги» (2023).

В данном случае мозаика воспоминаний — это выдуманное детство, художественный образ. Тема детства в «Валсарбе» дополнена набросками на семейную хронику и желанием героини восстановить историческую справедливость.

Уже с названия романа воплощается детский взгляд на мир. Героиня играет со словами и коллекционирует перевёртыши: «в аду — удав, восторг — грот сов, завиток — кот и ваз, парк — крап, великая — я аки лев. От них клонит в сон, сон — нос, летаргия — я игра тел». Название города тоже перевёрнуто. Валсарб, не существующий ни на одной географической карте, это белорусский город Браслав. В Великую Отечественную войну здесь было убито четыре тысячи евреев, и здесь же находится братская могила, в которой безымянный лежит Георгий Эфрон, сын Марины Цветаевой. На этом и построен сюжет романа: многочисленные забытые безымянные души приходят к маленькой героине. Однако ничего общего у романа с жанром хоррора нет.

Детский взгляд на мир передан посредством приёма отстранения, игры со словами и вниманием к деталям. Так, например, детская фантазия превращает фигурки на ковре в первобытную наскальную живопись, а героиня совершенно серьёзно недоумевает, почему много Матерей Божьих: «Из угла за мной пристально наблюдает Мать Божья, не Валсарбская, какая-то другая, удивительно, что Бог один, сын у него один, а Матерей с ума сойти, как много — поди разберись». Слова-перевёртыши — способ осмысления мира. Вместо слова «кабинет» героиня видит «тени бак» и рассуждает, что бак означает «бактериальные», и, как следствие, задаётся вопросом, бывают ли бактериальные тени? Кроме приёма отстранения, особое восприятие мира создаёт вплетение фольклора, стишков, присказок, считалочек: вышел месяц из тумана, на золотом крыльце сидели, сеньский волчок укусит за бочок, сто одёжек — все без застёжек.

Так вырисовывается отношение героини к жизни: непосредственность, незамутнённый взгляд, странность и любопытство. И в силу своего особенного мировосприятия героиня единственная способна заметить безымянных призраков.

Художественный метод автора — фрагментарность повествования — позволяет охватить примерно десять лет воспоминаний девочки (если не считать финальной сцены, где действие уже происходит явно спустя много лет): от того момента, как тени пробилась к девочке, до того момента, как она стала достаточно взрослой, чтобы найти ответы.

Фрагментарность повествования позволяет представить нескольких героев: девочку, город, молодого солдата (призрака). В воспоминаниях девочки можно выделить несколько сюжетных линий вопросов и проблем, волнующих героиню. Отношения внутри семьи, холодная мать, которая не обнимает дочь, из-за чего та чувствует себя нелюбимой. Школьная жизнь, одноклассники, которую чувствуют её инаковость и смеются над ней. Некая форма невольного соперничества с дальней сестрой Асей (их бабушки родные сёстры). Хотя Ася младше героини, она ведёт себя старше, с превосходством, и задумывается о вещах, от которых героиня очень далека. Отдельное место в размышлениях девочки занимает и тема справедливости, которая к финалу романа приобретает всё большее значение.

Толчком к переходу из детской жизни во взрослую становится столкновение с реальной смертью. Финал романа — густые размышления. Героине предстоит собрать воедино всё, что она знала о мире, и разобраться в жизни. Ощущение собственной странности, обособленности перерастает в чувство страха жизни, ощущения собственного бессилия. Из ситуации бессилия предполагается выход — в осознанность.

У разных детей разное детство. И разные пути взросления. В жизни одних ничего особо примечательного не происходит. Кто-то, наоборот, сталкивается с психологическими травмами, старается их забыть, придумывает друзей, альтер-эго и в итоге разбирается в себе (мальчик Артур из романа «Типа я» И. Ханипаева). Кто-то уходит в отстранённое восприятие мира: детство Кати из романа «Калечина-Малечина» показано в мифологических образах, в экспериментах с языком (в «Валсарбе» тоже эксперименты, но другие). Однако магическое мироощущение — в первую очередь способ изображения травмированного нелюбовью детского сознания. Девочка из Валсарба тоже ощущает нелюбовь, окружена смертью, живёт в городе-кладбище, но ей и в голову не пришло бы самой умереть. Она совершенно иначе воспринимает жизнь, ей всё это интересно и любопытно. Несмотря на то, что вокруг так много смертей и про смерть, «Валсарб» — книга про жизнь и про продолжение жизни.

В финале романа героиня задумывается о смерти и задаётся вытекающим отсюда вопросом о смысле жизни и о предназначении. Она ощущает свою ответственность за то, что она живёт, а кто-то нет. «В какой-то мере я проживаю жизнь за одну маленькую девочку и одного убитого парня, люди считают меня странной, но ведь они не знают всего». В то время как Катя из «Калечины-Малечины» чувствует, что весь мир ополчился на неё, девочка из Валсарба находит точку опоры, тех людей, которым она должна уже просто потому, что жива, а они — нет. И в этом она видит своё «предназначение, то есть задание, которое нужно выполнить».

Безымянные призраки отчаянно хотят быть услышанными, и только она может дать им голос. Восстановить справедливость, поместить на памятник братской могилы потерянное имя.

«Но не существует отчаянья сильнее, чем отчаянье безымянной души».

Детство, взросление и личная история одного ребёнка оказываются тесно вплетены в историю города и даже больше, в мировую историю, так как и Великая Отечественная война, и холокост, и прочие беды — это беды всех людей. Героиня очень рано осознаёт свою ответственность и причастность к мировой истории. Она не столько занята собственными проблемами и самокопанием, сколько открыто смотрит на мир и хочет что-то сделать для него. Это пример активной, думающей, тонко чувствующей маленькой героини, ребёнка, которому важен мир вокруг и не только то, какой он сейчас, а его прошлое и будущее.

Фрагментарное лирическое повествование позволяет создать образ воспоминаний о детстве. Постепенно усиление рефлексивной части повествования подготавливает переход к взрослению, когда из фрагментов знаний о мире, наконец, складывается целая картина, и героиня готова сделать жизненный выбор и определить свой дальнейший путь.

Обращаясь к теме юности и взросления, разные авторы опираются на разный материал. Это может быть личный, национальный или историко-литературный материал.

Роман Даши Матвеевко «Чужая юность» (Новый мир, 2022, № 7–9) рисует ещё один образ юности. Жажда познания, страстное желание утвердиться, чего-то достичь и стать важной частью огромного мира, возвышенные мечты и идеалы, которым предстоит столкновение с реальной жизнью. Все самые благородные качества души и красивые чувства явлены в образах молодых героев романа «Чужая юность».

В романе нет традиционного конфликта, сшибки идей или характеров: действительность, с которой сталкиваются романтические устремления героев, как бы очень мягко и плавно прогибается перед ними. Повествование движется без яркого конфликта и закрученной интриги — в форме неторопливого рассказа о повседневной будничной жизни с её тревогами, радостями и заботами.

Середина блистательного XIX века. Надя — внебрачная дочь. Её мать Евдокия хранит любовь и верность отцу Нади, мужчине, с которым у неё никогда не будет семьи. Надя же, как бы повторяя судьбу матери, влюблена в человека не своего круга, известного писателя и музыковеда князя Одоевского; прочитав все его сочинения, девушка увидела в князе родную душу. Но любовь эта не делает Евдокию и Надю несчастными, а напротив, возвышает, облагораживает и придаёт сил.

На занятиях в университете (заметим, что высшие женские курсы открылись лишь в 1875 г., как минимум через 25 лет после событий романа; здесь, возможно, автор несколько фантазирует. Впрочем, устав университета напрямую не запрещал женщинам посещать занятия) Надя знакомится с другой свобододобивой барышней — княжной Александрой Щетининой, которую, впрочем, ждёт обычная счастливая судьба и замужество. В отличие от Нади и Вари Тумановой, никакие обстоятельства не мешают Саше соединиться с возлюбленным. Пожалуй, апофеозом романтизма становится Варя Туманова: влюблённая в осуждённого вольнодумца, она оставляет свет и следует за ним в Сибирь. Таким образом, в романе воплощены юношеский максимализм, вера в любовь, сила характера,

стремление совершать большие и красивые поступки, жажда свободы и самостоятельности.

Автору удалось найти интересное стилистическое и композиционное решение: иногда в повествование XIX в. врываются отголоски современности. Сквозь время и пространство небольшими вкраплениями прорываются заметки, написанные от лица героини из нашего века. И две эпохи накладываются, соприкасаются, но не проникают друг в друга. Мистическая сущность времени остаётся лишь на уровне лирического чувства, иногда возникающего особого оттенка повествования, но не становится чем-то пронизывающим через весь текст.

Изображением связи времён автор показывает, что юность всегда, в любую эпоху, прекрасна и одинаково остро чувствует красоту мира.

Устремления героинь не ограничены одной любовью. Они размышляют о жизни, философствуют. Надя и Саша учатся в университете. Варя занимается живописью. Героиня из современности изучает литературу, которая для неё сравни стране чудес.

Ещё одна особенность композиции романа — плавные переходы от одного персонажа к другому. Автор, применяя кинематографичное повествование, отводит камеру в сторону от героя, отвлекает внимание читателя на другие детали или размышления, а затем возвращается к повествованию, но на этот раз камера выхватывает уже другого персонажа.

Основная идея романа сконцентрирована в названии «Чужая юность». Главная героиня стоит на обочине жизни. Надя признаётся: «У меня есть ощущение, что это просто мой жребий — вечно наблюдать со стороны чужую жизнь, а не жить свою». Незаконнорожденная, она многого лишена. Даже на балу, куда её приглашает подруга Саша, ей не место. Надя видит ту жизнь, которой она могла бы жить, женись отец на матери. Самоопределение, поиск себя, осознание своего места в жизни, поиск собственного мироощущения — эти процессы тесно связаны с семьёй. Семья — первое общество, в которое оказывается включён юный человек, первый опыт общения с другими людьми, первые столкновения и конфликты. Потому для человека так важно определить и наладить отношения внутри семьи.

Таким образом, роман «Чужая юность» повествует о самом прекрасном времени жизни — о юности и о том, как важно для любого молодого, входящего в жизнь человека прожить эти мгновения полно, испытать все чувства, встать на своё место.

Соединение традиционных жанров повести или романа с лирической формой повествования позволяет создать образ богатого внутреннего мира, смелого, влюблённого в жизнь, с жаждой познания и новых свершений. Богатство души, надежды на будущее — основные черты молодого человека.

Важно отметить, что в лирических повестях и романах часто ослаблена сюжетная составляющая, нет акцентированного конфликта, и развитие истории движется за счёт постепенного узнавания героем мира, неторопливого познания и проживания жизни со всей возможной полнотой.

Хотя лирическая повесть или роман не подскажет юному читателю, как справиться с травматическим опытом (этой теме почти не касаются лирические произведения), однако покажет молодому человеку возможности и красоту миру, сформирует эстетические представления, обозначит нравственные и духовные ориентиры.

2.3. Репрезентация молодёжной проблематики посредством обращения к жанровой структуре сказки. Изображение травматического опыта

Писатель, претендующий на значительное место в современном литературном процессе, ищет свой неповторимый голос, интонацию и стиль. Стремясь обновить систему средств изображения, авторы прибегают к стилистическим и языковым экспериментам, переосмысливают традиционные жанровые формы, вступают в творческий диалог с другими художниками.

Обращение писателя к жанровой форме сказки показывает интерес к народной культуре, фольклору, сказовой повествовательной форме и условным фантастическим приёмам изображения действительности. Архаические модели и сюжетные структуры предоставляют современному писателю новые способы выражения авторской позиции и воплощения своего мировоззрения.

Творческий метод Евгении Некрасовой можно определить как магический реализм, метод, «в котором элементы сна, сказки или мифологии сочетаются с повседневным, часто в мозаичной форме преломлений и повторов» [Осипова, 2020 (2)]. Магический реализм находит «отражение в структурных и содержательных элементах произведения» [Осипова, 2020 (1), с. 255].

Обращение к элементам сказки необходимо Некрасовой в романе «Калечина-Малечина» не только для создания собственной реальности, особого языкового пространства, но и как способ изображения социально-психологических проблем, акцентирования внимания на изменениях психологического состояния героя, часто связанных с травмой.

Как отмечает критик Мария Закрученко, «основная тема повести — процесс проживания состояния нелюбви и его последствия» [Закрученко, 2018, с. 220]. Девочка Катя живёт с родителями в провинциальном городе. Родители много работают, однако денег в семье всё равно нет, родители устают, ругаются. В школе Кате приходится очень тяжело, у неё нет друзей, учительница грозит перевести в школу для отстающих детей, а Катя действительно отличается от других учеников — например, не может усвоить, что стихи пишутся в столбик. Испытывая постоянное чувство страха и нелюбви, Катя пытается покончить с собой. После неудачной попытки самоубийства в жизни Кати появляется кикимора.

Фольклор связывает появление кикиморы с «неправильной» смертью ребёнка [Левкиевская, 1999, с. 495]. По народным поверьям, есть две причины появления в доме кикиморы. Первая — кикиморами могли стать умершие некрещёнными младенцы, мертворождённые, умершие или убитые дети. Вторая — злой колдун мог подбросить в дом заговорённый предмет, «куколку», которая затем превращалась в кикимору [Левкиевская, 1999, с. 495].

Кикимора — это «душа никому не нужного ребёнка, который погиб от этой ненужности и заброшенности» [Коу Сяохуа, Калинина, 2021, с. 52].

Появление кикиморы может быть рассмотрено как фантастическое изображение действительности, т. е. как буквальное появление фольклорного персонажа в тексте. Некоторые исследователи определяют кикимору в романе как «волшебного помощника», который помогает Кате в «сказочном» путешествии [Коу Сяохуа, Калинина, 2021, с. 51]. Это подтверждается тем, что, кроме девочки Кати, кикимору видят и другие люди, правда, не понимая, что она такое.

С другой стороны, кикимора — метафорическое изображение травмы, «порождение тёмной Катиной стороны, объективация её комплексов и обид»

[Подлубнова, 2018, с. 191], это изображение тяжёлого психического состояния, в котором находится девочка.

Необходимо обратиться к функциям действующих лиц в сказке, которые выделял В. Пропп, и рассмотреть роман «Калечина-Малечина» в соотнесении с этими функциями.

I. Один из членов семьи отлучается из дома... Родители уходят на работу [Пропп, 1928, с. 36]. Поскольку родители Кати уходят на работу ещё до того, как она встала, девочка практически всегда одна.

II. К герою обращаются с запретом. III. Запрет нарушается [Пропп, 1928, с. 36–37]. Катя живёт под постоянным запретом: если будешь плохо себя вести или плохо учиться, то родители и учителя будут ругаться. И этот запрет она постоянно нарушает. Наконец, учительница даёт Кате последний шанс исправиться: нужно к уроку связать варежки. Для Кати это последняя возможность доказать, что она нормальная и может учиться в обычной школе. Запрет: нельзя не связать варежки. Однако с варежками у Кати ничего не выходит.

После запрета в сказке героиня встречается с вредителем. Пропп выделяет функции вредителя: IV. Вредитель пытается произвести разведку; V. Вредителю даются сведения о его жертве; VI. Вредитель пытается обмануть свою жертву, чтобы овладеть ею или её имуществом; VII. Жертва поддаётся обману и тем невольно помогает врагу [Пропп, 1928, с. 38–40].

В качестве вредителей в романе можно рассматривать одноклассников Кати, с которыми у неё постоянно происходят конфликты: Сомов и подсомовцы, история с разбитым телефоном «подруги». Но как вредителя можно рассматривать и саму кикимору. Она ещё не вышла из укрытия, но уже живёт в квартире и проказничает: прячет вещи, за что наказывают Катю, взбивает в колтуны Катини косы, пока девочка спит. За это родители опять же ругают Катю. В конце концов, кикимора распускает варежку, которую вязала Катя.

Следующая функция по Проппу: VIII-а. Одному из членов семьи чего-либо не хватает, ему хочется иметь что-либо [Пропп, 1928, с. 45]. Недостача у Кати в романе — это не только распущенная варежка или неумение вязать, но, в первую очередь, отсутствие уверенности в себе и умения отстаивать свою позицию, отсутствие любви и друзей. И ещё одна недостача — деньги за проданную дачу, которые дядя Юра украл у Катиного папы, что стало причиной ссоры между родителями и накалило обстановку в семье. Таким образом, есть как конкретно-материальная недостача, так и психологическая.

IX. Беда или недостача сообщается, к герою обращаются с просьбой или приказанием, отсылают или отпускают его; X. Искатель соглашается или решается на противодействие; XI. Герой покидает дом [Пропп, 1928, с. 46–48]. Далее Пропп вводит функции, связанные с дарителем, получением волшебного средства или волшебного помощника. Как функцию XI можно рассматривать Катину попытку самоубийства. С одной стороны, начинается метафизическое путешествие к себе самой с последующим обретением уверенности в себе, прохождение обряда инициации (обряд, когда испытываемый ритуально умирал, а затем возвращался взрослым человеком и включался в общество). Как пишут критики: «Волей-неволей задумаешься, а не является ли всё описанное дальше её засмертной грёзой?» [Бояркина, 2018, с. 262]. Засмертная грёза — ритуальное умирание и прохождение пути к воскрешению. С другой стороны, Катя и кикимора покидают дом и совершают вполне реальное физическое путешествие.

Кикимора, прежде выступавшая в качестве вредителя, теперь становится волшебным помощником, но природа её по-прежнему двойственная.

Катя и кикимора отправляются в школу, чтобы показать учительнице варежки, которые связала кикимора, но здесь они опять встречаются с вредителями, варежки потеряны, однако на этот раз вредители наказаны. Это действие соответствует функциям Проппа: XVII. Герой и вредитель вступают в непосредственную борьбу; XVIII. Вредитель побеждается [Пропп, 1928, с. 60–61]. Затем Катя и кикимора отправляются на дачу и собираются забрать у дяди Юры деньги. Здесь реализуются те же сюжетобразующие функции: XVI. Герой и вредитель вступают в непосредственную борьбу; XVIII. Вредитель побеждается; XIX. Начальная беда или недостача ликвидируется [Пропп, 1928, с. 60–61].

Кате удаётся не только забрать деньги за дачу, но и стать более уверенной в себе в результате этого путешествия. Таким образом, для Кати обряд инициации пройден. Когда Катя обретает уверенность, волшебный помощник (кикимора) исчезает.

Некрасова вводит в повествование ещё один эпизод — попытку Кати выпрыгнуть из окна, но девочку останавливают родители, что можно рассматривать как проявление любви, таким образом первоначальная недостача родительской любви ликвидируется.

Название романа восходит к стихотворению Алексея Ремизова «Калечина-Малечина», которое цитируется и в произведении Евгении Некрасовой. «Калечина-Малечина это такая игра детская. Знаете — так перед вечером останешься один на дворе. А другие дети убежали» [Волошин, 1988, с. 511]. В этом контексте показательный пример — отношения Кати с детьми на горке. В первый раз она просто катается рядом как чужая. Но в финале она узнаёт имена детей, знакомится и уже полностью участвует в общей игре. Если в начале истории Катя была одна и у неё были только присказки и разговоры с собой да наблюдавшая за ней кикимора, то теперь ситуация меняется: Катя не остаётся одна вечером на дворе, она теперь с другими детьми.

Таким образом, Некрасова перерабатывает сюжет «Калечины-Малечины» Ремизова, показывая, что прохождение испытания инициации включает одиночку, отличного от остальных, в общество, и взросление открывает перед героем новые жизненные возможности.

Сложный, почти платоновский образно-метафорический язык романа «Калечина-Малечина» создаёт ощущение отстранения, иностранного взгляда, формирует магическое мироощущение. Таким образом даже на уровне языка реализуется отстранённость девочки от мира.

В связи с обрядом инициации обратимся к другому произведению Евгении Некрасовой — сценарию «Смерти нет, или Меня зовут Алексей Монахов» (2014). Данный сценарий тоже отсылает к творчеству Алексея Ремизова, на этот раз к авторской сказке «Ночь тёмная». В её основе — известный сюжет о мёртвом женихе, который возвращается и губит свою невесту. Ремизовский Иван-царевич возвращается за своей невестой царевной Копчушкой. Как отмечают исследователи, царевна Копчушка, чьё имя происходит от слова «копоть», «олицетворяла хранительницу домашнего очага» [Бувич, 2011, с. 200]. И поскольку первоначально стихия огня имела значение «начала воскрешения, рождения», то «царевна Копчушка в сказке должна была возродить Ивана-царевича из мира мёртвых» [Бувич, 2011, с. 200]. Однако в Ремизовской сказке Иван-царевич губит Коп-

чушку: «Ам!!! — съел» [Ремизов, 2000, с. 45]. В сценарии Некрасовой эту сцену в лицах разыгрывает Алексей во время экскурсии.

В сценарии «Смерти нет, или Меня зовут Алексей Монахов» сюжет о мёртвом женихе соединён с отголосками обряда инициации. Алексей Монахов, отправившись в поход в лес, случайно падает, получает травму и умирает. Ксения не может смириться со смертью своего жениха. Сначала её поддерживает мысль о возможной беременности, но эта надежда оказывается ложной. Тогда Ксения решает жить жизнью погибшего возлюбленного. Она одевается как Лёша, копирует его привычки, его работу, живёт его жизнью и всем представляется: «Меня зовут Алексей Монахов», а про Ксению говорит, что она умерла. То есть метафорически мёртвый жених возвращается и губит невесту, как и в сказке Ремизова, съедает, т. е. в данном случае поглощает её личность. Отсылка к сказочному сюжету в истории Ксении и Лёши акцентирует внимание на сложном психологическом состоянии, в котором находится девушка. В тексте героиня теперь обозначается как «Лёша-Ксения».

Часто встречающийся в сказках сюжет об изгнании в лес также несёт отголосок древнего обряда инициации. Своеобразную инициацию проходит и Лёша-Ксения. Она отправляется в поход в лес по маршруту Алексея. Собственно, в лес отправляются двое — Лёша-Ксения. Каждая из этих двух личностей не совсем умерла и не совсем жива, и в процессе испытания должно выясниться, кто останется. В лесу героиня переживает опасную для жизни ситуацию. Однако девушке удаётся выбраться из леса. После чего она вспоминает своё настоящее имя, и это означает успешное прохождение инициации. Ксения не может вернуть мёртвого жениха, но и мёртвому жениху не удаётся погубить Ксению.

В этом сценарии сказочное возвращение мёртвого жениха и изгнание (испытание) в лесу использованы автором, чтобы показать процесс проживания потери близкого человека и принятия этой утраты.

В эпизоде «41» цитируется (звучит как аудиокнига на фоне) рассказ Платонова «Семён», в котором старший мальчик заменяет младшим детям умершую мать: переодевается в её одежду и выполняет её функции. Но Платоновский герой совершает это перевоплощение не ради воскрешения матери, а ради заботы о младших.

Важным этапом испытания героини Некрасовой является забота о ребёнке. В романе «Калечина-Малечина» Катя воспринимает кикимору как младшую сестру и заботится о ней. Ксения, заблудившись в лесу, также встречает заблудившегося школьника и на некоторое время берёт на себя заботу о нём (что особенно важно в контексте несостоявшейся Катинной беременности). То есть и Катя, и Ксения совершают взрослые поступки, берут на себя роль взрослого. А обряд инициации — процесс перехода во взрослую жизнь.

Ещё один вариант репрезентации травматического события представлен в сценарии «Virega Renardi» (2015). В этом случае обыгрывается мотив превращения девы в змею или змеи в деву.

Поскольку Евгения Некрасова часто обращается не только к сказкам Алексея Ремизова, но и к творчеству Андрея Платонова, посмотрим сказку А. Платонова «Волшебное кольцо», хотя она не упомянута в тексте сценария. На взгляд критика, в этой сказке Платонов исходит из того, что «каждый современный читатель воспринимает змею как опасное пресмыкающееся, а не как чудесное существо, обладающее мудростью» [Минаев, 2007, с. 115–116], поэтому герой

Платонова нарочно подчёркивает, что змея редкая и неядовитая. Увидев в бедном создании то, чего не замечали другие, истинную суть, а не внешнюю форму, он проявляет сочувствие и сострадание, за что и получает награду.

У Некрасовой гадюка, выползающая из моря на пляж и затем исчезающая в кустах, людей пугает. Все видят только её отрицательную сторону. Точно так же когда Марина во время и после травмы (изнасилования) превращается в змею, даже муж и родной ребёнок воспринимают героиню как источник опасности, а не как существо, нуждающееся в помощи, и нападают на неё, прогоняют из квартиры, испугавшись. И только калмык её жалеет и относит в степь, где Марине-змее теперь и место.

Как в романе «Калечина-Малечина» появление кикиморы, с одной стороны — реальное, фактическое, с другой — метафорическое, так и в «*Vipera Renardi*» превращение Марины в змею можно понимать в буквальном смысле как оборотничество физическое и в метафорическом — как попытку побега от страшного травмирующего события. Чудесного исцеления в этой истории не происходит. Марина навсегда остаётся степной гадюкой и уползает в степь.

Говоря о роли волшебного помощника в «Калечине-Малечине», вспомним слова Н. Голованой о стремлении молодых авторов решить все проблемы героя с помощью «доброего волшебника», *deus ex machina*. Однако у Некрасовой фигура «доброего волшебника» трансформирована в приём изображения психологического состояния героя и является важной сюжетобразующей функцией.

Как волшебного помощника можно определить и вымышленного друга Крутого Али из повести «Типа я», который наставляет Артура, как стать крутым воином. Являясь проекцией внутреннего мира героя, как кикимора является сосредоточением Катиной тёмной стороны, Крутой Али выполняет роль защитного механизма от травматического опыта и исчезает, когда ребёнок принимает действительность.

Однако в романе «Калечина-Малечина» не всё так однозначно. С одной стороны, кикимора исчезает, когда Катя, казалось бы, становится увереннее в себе, заводит друзей на площадке. С другой стороны, её мать в это же время сжигает «куколку», найденную за плитой, т. е. исчезновение защитника происходит как бы насильно, вне согласия с волей героини. Неготовность Кати остаться без защиты выражена и в её финальной попытке выпрыгнуть из окна. В этом смысле из общей линии выбивается эпилог, где все внешние проблемы, которые формировали атмосферу нелюбви вокруг Кати, рассасываются сами собой: после развода родителей без отца становится легче дышать, переезд в другое место, летний лагерь, где Катю понимают. И таким образом, роман «Калечина-Малечина» показывает, что не всё в жизни зависит от ребёнка, и порой необходимо просто переждать, перетерпеть тёмный и мрачный период. Роман подчёркивает зависимость ребёнка от обстоятельств в семье и напоминает родителям, что их действия могут сильно ранить и даже травмировать ребёнка и что исцеление от травмы возможно не только путём внутренних изменений, но для него необходимы и здоровые внешние условия.

Обратим внимание, как мотив волшебного помощника реализуется в романе «Отец смотрит на запад» Екатерины Манойло. Молодая героиня, ещё одна Катя, разбирается с тем, что кровная семья никогда не принимала её: родственники отца-мусульманина не были рады рождению дочери (ждали наследника),

мать ушла в монастырь, борясь с собственными демонами. Катю растила бабушка. И вот когда Катя пробует устроить свою взрослую жизнь, на неё сваливается необходимость выяснить отношения с родственниками по отцу.

Важный мотив романа — звук, голос, песня, запись и фиксирование голоса. Голос — важный инструмент общения, а песня ассоциируется с обрядом. Но люди разобщены, врут, обманывают и, конечно, давно забыли, что песня — способ приобщения к высшей красоте. Поэтому в этой нечистой деревне Маратик, младший брат Кати, после смерти становится голосом, чтобы рассказывать чужие секреты и петь песни.

Голос покойного Маратика слышат все, кроме Кати. Девушке важно услышать Маратика, обрести связь, понять, что он не винит её, простить саму себя за то, что даже не знает, где его могила. Катя оторвана от своих корней, от рода, от общности людей. Впрочем, в изображённом в романе мире никакой общности и нет, хотя каждый по-своему её ищет.

Отчаянно ища связи с семьёй, Серикбай завещает похоронить себя в склепе, не закапывать, иначе Маратик не сможет откопать. И, наконец, впервые за много лет вспоминает о Кате.

Поющий Маратик помогает сделать так, чтобы желание Серикбая исполнилось, именно он восстанавливает семейную связь. Голос и песня становятся не только связующим звеном между живыми и мёртвыми, но и единственным способом восстановить семью, и проявлением высшей воли бытия и воплощения справедливости.

В романе Евгении Некрасовой «Калечина-Малечина» и в повести Ислама Ханипаева «Типа я» кикимора и Крутой Али — проекции внутреннего мира травмированного ребёнка, в то время как у Манойло чудесный голос Маратика — не воплощение переживаний героини, а именно настоящий дух-хранитель. Вплетение мистических элементов, того, что находится выше обыденного понимания человека, — это явление набирает силу в современной прозе.

Структуре сказки и функциям сказочных персонажей созвучна схема сюжетостроения, предложенная Георгием Цеплаковым (2020).

Первый элемент — это шалость, как совершаемая сознательно, так и вследствие любопытства, например нечаянно или вынуждено. Шалость может быть понята как отголосок нарушения сказочного запрета. Герой Ислама Ханипаева Артур, с одной стороны, знает, что драться — нехорошо, но собирается через неделю драться с Гасаном. Однако стремление участвовать в драке является следствием желания самоутвердиться, а не просто шалостью. Герой испытывает внутренний конфликт, но ещё не видит способов его разрешения, а просто повинуется своим инстинктам или плохим идеям.

Далее Цеплаков отмечает, что за шалостью следует наказание. Наказание, пусть и завуалировано, имеет дидактический оттенок. По Цеплакову, за наказание провинившегося шалуна отвечают (Бармалей, Крокодил, Мойдодыр, Ваня Васильчиков, доктор Пилюлькин с касторкой и йодом, Медуница), затем следует исправление ситуации, а в конце обязательный праздник.

В детской прозе в эту схему укладываются Буратино, Незнайка и т. д. Однако подростковая и молодёжная литература углубляет взгляд на сюжеты детской литературы. Использование элементов структуры сказки в современной прозе получает психологическую мотивировку. Причины, толкнувшие подростка на

проступок, далеко не детское желание побаловаться, это свидетельство глубоких внутренних проблем. Шалость, детское нарушение запрета поднимаются на новый уровень, открываются социальные и психологические проблемы.

Ещё один вариант метафорического изображения действительности реализован в рассказе Ольги Олесиной «Стучал копытами на перемене», где в самом обычном городе наряду с людьми действующими лицами являются кентавры. Однако, несмотря на внешнюю сказочность, в рассказе поднимается реальная и актуальная для современного мира тема инклюзии: как ребёнку, который не такой как все, вписаться в школьное общество. В рассказе ответ сформулирован чётко: то, что тебя отличает, это достоинство, а не недостаток. Тема инклюзии изображена и в повести «Неправильные цветы». В школьные годы Колю называли Герасимом или Глухой Тетерей. Глухота мешает получить образование, приходится оставаться на второй год. Высшее образование Коля получает по чистому везению: при университете открылось отделение для глухих. Глухота сильно ограничивает возможности карьерного роста. Поэтому герой всеми силами стремится вернуть слух, а мир глухих определяет как очень ограниченный и замкнутый. Косвенно тема инклюзии затронута и в романе «Калечина-Малечина». Учительница предлагает Кате перейти в школу для отстающих детей, где ей было бы более комфортно, однако для Кати это самый страшный кошмар. Больше всего она хочет быть нормальной и остаться в школе для обычных детей.

Быть как все, вписаться в коллектив обычных детей — вот одна из проблем, волнующих молодое поколение. Использование мифологических образов, в случае рассказа Ольги Олесиной — образа кентавра, помогает подчеркнуть инаковость героя, придать рассказу форму более близкую детскому сознанию.

Интересен метафорический цикл рассказов Дарьи Буравлевой (Дружба народов, 2023, № 4). По отдельности каждый рассказ мог бы быть только забавным случаем, но, собранные в цикл, они представляют авторское видение мира. Образы героев представлены как образы зверей. Белка, Лиса, Заяц, Лось. Встреча человека со своим зверем становится точкой находений себя и началом поиска своего предназначения. Однако цикл рассказов имеет открытый финал, и остаётся неясным, что именно случилось с героями в Башне.

Использование сказочных или мифологических элементов создаёт особое пространство текста, которое лишь с большей силой подсвечивает те проблемы и травматические события, с которыми сталкиваются юные герои.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Современные писатели стремятся как можно полнее высказать свою авторскую позицию и для представления своего видения мира обращаются к различным жанровым экспериментам и поиску новых стилистических приёмов.

Основные молодёжные проблемы: поиск себя, отношения с родителями и сверстниками, поиск своего предназначения и места в мире, проработка травматических событий — в творчестве разных авторов эти темы реализованы в разных художественных формах, каждая из которых освещает проблему под новым углом. И комплекс текстов позволяет проанализировать молодёжную проблематику с большей полнотой, выделить основные вызовы, с которыми сталкиваются

юные герои, и возможные пути развития конфликтов, с тем, чтобы в дальнейшем использовать полученный опыт при работе с молодёжью.

Метафорическое повествование, лирическое с большим вниманием к деталям окружающего мира и репрезентацией через них богатого внутреннего мира юного героя, или бойкий разговорный язык позволяют посмотреть на молодёжную проблематику с разных сторон.

В творчестве Евгении Некрасовой создаётся уникальное пространство, в котором совмещается повседневное и мифологическое, фольклорное и сказочное. Однако целью автора не является фантастическое изображение действительности и создание произведения в жанре фантастики; наоборот, через фольклорные и сказочные элементы автор стремится осмыслить действительность и найти новые способы её изображения, показать сложный внутренний мир человека, выявить и акцентировать психологические проблемы, в частности проживание насилия или травмы и последующее возвращение или невозвращение к нормальной жизни.

Обращение к дневниковой форме повествования или к автофикшену с его особым вниманием к внутреннему миру героя, лирическим описаниям и философским рассуждениям позволяет авторам создать очень личный, частный образ мира, показать мельчайшие движения души героя, показать именно его взгляд на мир. Форма цикла рассказов позволяет показать последовательное изменение отношения героя к миру.

Дневниковая форма и разговорный язык повести Ислама Ханипаева, делающие книгу близкой и понятной как взрослому, так и юному читателю, позволяют достоверно передать сознание восьмилетнего мальчика, отразить волнующие его вопросы и показать путь развития героя. Вопросы становления личности и принятия приёмной семьи реализованы и через обращение к формальной структуре детективного жанра с расследованием загадки, которая на самом деле является поиском себя. Реакция на травматические события скрыта в образе вымышленного друга.

Фрагментарное лирическое повествование позволяет создать образ внимательного ребёнка, которому любопытен окружающий мир. В романе «Валсарб» героиня не сталкивается с травматическими событиями, как в произведениях Некрасовой или Ханипаева, но также ощущает свою инаковость, что толкает её к поискам смысла жизни, предназначения и, наконец, осознания своей ответственности и причастности к мировой истории.

Результаты исследования могут быть использованы при разработке пособий по современной литературе и по современной детской и молодёжной литературе, что представляется особенно актуальным в контексте проведения воспитательной работы среди школьников и студентов.

В данной работе представлен начальный этап исследования современного литературного процесса, репрезентующего молодёжную проблематику. Акцент на работе авторов с жанровыми и стилевыми художественными формами позволяет, посмотрев различные способы воплощения авторского сознания, наиболее полно проанализировать писательские подходы к воплощению внутреннего мира молодого героя, охватить самые острые и болезненные для современной молодёжи вопросы.

Отражение молодёжной проблематики в литературе знакомит педагогов и родителей с тем, как ребёнок, подросток или молодой человек воспринимает

мир и бросаемые ему вызовы, даёт возможность лучше понять психологию входящего в жизнь человека, выработать стратегию общения с ним и, используя при работе с молодёжью полученный новый социальный опыт, воспитать сильное, физически и психологически здоровое поколение с адекватными нравственными, духовными и эстетическими ценностями.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

Художественная литература

1. Бодрова Е. Малиновый плащ К. А. Грачёва // Дружба народов. — 2023. — № 6. — С. 184–213.
2. Буравлева Д. Рассказы // Дружба народов. — 2023. — № 4. — С. 181–187.
3. Иванов С. Ив. «Силодар», или Как я стал непобедимым. Новелла // Урал. — 2022. — № 7. — С. 167–185.
4. Ионова М. Неправильные цветы // Новый мир. — 2023. — № 2. — URL: <http://new.nm1925.ru/articles/2023/02-2023/nepravilnye-tsvety/> (дата обращения: 10.09.2023).
5. Манойло Е. Отец смотрит на запад. — М.: Альпина нон-фикшн, 2023. — 272 с.
6. Матвеев Д. Чужая юность // Новый мир. — 2022. — № 7–9. — URL: <http://new.nm1925.ru/articles/2022/novyy-mir-07-2022/chuzhaya-yunost/>; http://new.nm1925.ru/articles/2022/novyy-mir-08-2022/chuzhaya-yunost_2/; http://new.nm1925.ru/articles/2022/09-2022/chuzhaya-yunost_3/ (дата обращения: 09.03.2023).
7. Некрасова Е. Калечина-Малечина. — М.: АСТ, 2018. — 288 с.
8. Нестеренко О. Дали // Юность. — 2022. — № 9. — С. 41–51.
9. Олесина О. Стучал копытами на перемене // Дружба народов. — 2023. — № 7. — С. 161–165.
10. Птицева О. Рассказы // Юность. — 2021. — № 6. — С. 35–48.
11. Ханипаев И. Типа я. Дневник суперкрутого воина. — М.: Альпина нон-фикшн, 2023. — 276 с.
12. Ханипаев И. Холодные глаза. — М.: Альпина нон-фикшн, 2022. — 438 с.

Критическая и научная литература

13. Арзамасцева И. Русская книга для «маленького Сенеки»: заметки историка детской литературы // Неприкосновенный запас. — 2008. — № 2. — URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2008/2/russkaya-kniga-dlya-malenkogo-seneki-zametki-istorika-detskoj-literatury.html> (дата обращения: 15.09.2023).
14. Асонова Е. А., Бухина О. Б. Детская и подростковая литература и современная дидактика // Вестник МГПУ. Серия: Педагогика и психология. — 2020. — № 3 (53). — С. 85–94.
15. Березина А. В., Белоус Ю. Ю. Поэзия — проза жизни (об опыте проведения литературно-поэтических занятий с подростками) // Культура: теория и практика. — 2021. — № 1 (40). — С. 6–19.
16. Бояркина П. Евгения Некрасова. Калечина-Малечина // Звезда. — 2018. — № 12. — С. 261–262.
17. Бувеч О. В. Жанровое своеобразие сказки А. М. Ремизова «Ночь темная» // Вестник ОмГУ. — 2011. — № 3. — С. 198–203.
18. Волошин М. А. Лики творчества. — Л.: Наука; Ленинградское отделение, 1988. — 848 с.
19. Воскобойников В. М. Детская литература вчера и сегодня. А завтра? // Вопросы литературы. — 2012 — № 5. — С. 76–88.
20. Голенко Ж. А. Проблемы стиля современной прозы. Стиль феномена «Молодёжного сознания» // Новый филологический вестник. — 2010. — № 4. — С. 71–93.
21. Голованова Н. Е. В поисках детской литературы // Знамя. — 2016. — № 5. — URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=6263> (дата обращения: 15.08.2023).

22. Гоношилина И. Г., Соловьёва М. С. Особенности развития личности в подростковом возрасте // Экономика и социум. — 2018. — № 12 (55). — С. 336–340.
23. Елишев С. О. Молодёжная проблематика и подходы к определению понятия «молодёжь» в социологии // Вестник Московского университета. Серия 18. Социология и политология. — 2017. — № 3. — С. 200–223.
24. Ефимова Н. И., Плотникова Е. А. Эстетический диапазон жанра сказки (фольклорные сюжеты и формы их интерпретации в прозе молодых авторов) // Вестник Марийского государственного университета. — 2016. — № 1 (21). — С. 95–100.
25. Закрученко М. Отчуждение от любви // Знамя. — 2018. — № 10. — С. 220–222.
26. Зацаринина Е. В. Жанр детектива в отечественном литературоведении // Наука и современность. — 2010. — № 5–3. — С. 40–44.
27. Коу Сяохуа, Калинина Т. Ж. «Калечина-Малечина» не может стать умницей»: мотивные и сюжетные переключки в романах о девочках-подростках Евгении Некрасовой и Хуан Бэйцзя // Мир русскоговорящих стран. — 2021. — № 1 (7). — С. 44–61.
28. Круглый стол о целесообразности запретов в литературе для детей и подростков // Октябрь. — 2018. — № 11. — URL: <https://magazines.gorky.media/october/2018/11/kruglyj-stol-oczelesoobraznosti-zapretov-v-literature-dlya-detej-i-podrostkov.html> (дата обращения: 15.08.2023).
29. Крючков П., Успенский Э. Наша детская литература пока ещё только начинается // Новый мир. — 2012. — № 12. — URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2012/12/nasha-detskaya-literatura-poka-eshhe-tolko-nachinaetsya.html (дата обращения: 15.08.2023).
30. Кузнецов И. Гайдар и Толстой: детская литература на «графских развалинах» // День и ночь. — 2009. — № 4. — С. 179–180.
31. Левкиевская Е. Е. Кикимора // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 2. — М.: Международные отношения, 1999. — С. 494–496.
32. Лидер Н. В., Перфильев А. П. Читает ли современная молодёжь поэзию? (анализ контента социальных сетей «ВКонтакте» и Facebook) // Вестник Прикамского социального института. — 2018. — № 3 (81). — С. 139–147.
33. Мавлевич Н. Новые детские книги — мосты между взрослыми и детьми. С Ириной Балахоновой, главным редактором издательства «Самокат», беседует Наталья Мавлевич // Иностранная литература. — 2011. — № 5. — С. 269–274.
34. Марголис Е. Литература маленького человека // Неприкосновенный запас. — 2002. — № 1. — URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2002/1/literatura-malenkogo-cheloveka.html> (дата обращения: 14.08.2023).
35. Маркова Д. Детская литература во «взрослых» литературно-художественных журналах в 2013 году // Знамя. — 2014. — № 2. — URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2014/2/detskaya-literatura-vo-vzroslyh-literaturno-hudozhestvennyh-zhurnalakh-v-2013-godu.html> (дата обращения: 14.08.2023).
36. Маслинская С. Магия пионерской символики: советское прошлое в современной детской литературе // Новое литературное обозрение. — 2021. — № 3. — С. 165–178.
37. Минаев В. Н. «Волшебное кольцо» А. Платонова: литературная сказка или контаминация? // Знание. Понимание. Умение. — 2007. — № 2. — С. 112–118.
38. Мостовая М. Современный рынок детской и подростковой литературы: авторы, жанры, деньги // Блог издательства Delibri. — URL: <https://blog.delibri.ru/publishing/sovremennyj-rynok-detskoj-i-podrostkovoj-literatury-avtory-zhanry-dengi/> (дата обращения: 14.08.2023).
39. Мязотс О. Забытый материк. Бен Хеллман. Сказка и быль: история русской детской литературы // Октябрь. — 2017. — № 11. — URL: <https://magazines.gorky.media/october/2017/11/zabytyj-materik.html> (дата обращения: 31.08.2023).
40. Осипова О. И. Магический реализм сквозь призму художественного конфликта // Научный диалог. — 2020. — № 11. — С. 254–268.

41. Осипова О. И. Особенности «магического реализма» в романе Е. Некрасовой «Калечина-Малечина» // Филология: научные исследования. — 2020. — № 12. — С. 1–10.
42. Парамонов Б. Только детские книги читать... // Звезда. — 2012. — № 4. — URL: <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=1820> (дата обращения: 31.08.2023).
43. Подлубнова Ю. Катя катится-колошматится // Октябрь. — 2018. — № 10. — С. 189–192.
44. Пропп В. В. Морфология сказки. — Л.: Academia, 1928. — 152 с.
45. Пучкова А. В. Магический реализм в сборнике Евгении Некрасовой «Сестроммам» как способ осмысления бытовой действительности // Архивариус. — 2021. — № 6 (60). — С. 70–73.
46. Ремизов А. М. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 2. Докука и балагурье. — М.: Русская книга, 2000. — 720 с.
47. Скаф М. Новая детская литература // Октябрь. — 2012. — № 12. — URL: <https://magazines.gorky.media/october/2012/12/novaya-detskaya-literatura.html> (дата обращения: 13.08.2023).
48. Хомич Э. П. Проблемное поле подростковой литературы // МНКО. — 2016. — № 1 (56). — С. 325–327.
49. Цеплаков Г. Детская литература: как завоевать любовь поколений? // Урал. — 2020. — № 6. — С. 212–224.
50. Чарская-Бойко В. Ю., Иванкина М. В. Социальная тематика в современной российской литературе для подростков: мировая традиция и национальная специфика // Детские чтения. — 2015. — № 2 (8). — С. 173–190.
51. Щупов А. Шаг к детям — шаг в будущее // Урал. — 2010. — № 10. — С. 179–182.

Вторая премия

ТВОРЧЕСТВО Н. С. ЛЕСКОВА И КНИГА ЕККЛЕСИАСТА: ДИАЛОГ «ЛИТЕРАТУРЫ» И «СЛОВЕСНОСТИ»

САТАРОВА Софья Николаевна

Российский государственный педагогический университет
имени А. И. Герцена

ВВЕДЕНИЕ

Изучение творческого наследия Н. С. Лескова (1831–1895) является актуальной задачей современного литературоведения: в отличие от признанных писателей-классиков, автор «Левши» воспринимался своей эпохой как «ряженный», «мозаичник», «больной талант», отчего эстетическая сторона его произведений получила высокую оценку лишь после смерти автора. В последние годы плодотворными оказываются исследования, анализирующие причудливый язык писателя, благодаря которому Лескова стали называть «изографом» или «волшебником слова», а его произведения — «жемчужным ожерельем». Изучая истоки и генезис лесковского слова, учёные не раз затрагивали вопрос влияния на поэтику писателя слова библейского, которое, по мнению самого Лескова, «очень картинное»¹.

В настоящем исследовании рассматривается влияние на творчество писателя ветхозаветной книги Екклесиаста, или Проповедника. Многократно ранее отмечавшаяся потенция произведений Лескова стать «художественной проповедью» (М. О. Меньшиков) при малой степени изученности темы «Лесков и Екклесиаст» обуславливает **актуальность** работы не менее, чем её принадлежность к проблемному кругу соотношения «своего» и «чужого» слова в творчестве писателя.

Цель работы — установить источники знаний писателя о ветхозаветной книге, определить основания для сопоставления текстов Лескова и Екклесиаста, выявить элементы поэтики Лескова, которые обуславливают своеобразие диалога «литературы» и «словесности» в творчестве писателя.

Для достижения поставленной цели должны быть решены следующие **задачи**:

- 1) ознакомиться с работами в области истории, культурологии, исагогики и экзегетики и определить круг исследований книги Екклесиаста, доступный Н. С. Лескову;
- 2) обратиться к изучению личной библиотеки писателя, его писем, нефикциональной и художественной прозы для выявления источников знания Лескова об Екклесиасте и его интереса к книге;

¹ Лесков Н. С. Письмо С. Н. Терпигореву (10.05.1887) // Лесков Н. С. Собрание сочинений: в 11 т. / под общ. ред. В. Г. Базанова, Б. Я. Бухштаба, Л. Н. Груздева и др. М., 1957. Т. 11. С. 347.

- 3) проанализировать статью С. С. Аверинцева «Греческая “литература” и ближневосточная “словесность”» и соотнести ее концепцию со спецификой обращения Лескова к библейскому слову;
- 4) ознакомиться с историей создания рассказа «Томление духа» как произведения, названием и эпиграфом которого является цитата из книги Екклесиаста;
- 5) проанализировать образ томления духа в одноимённом рассказе как пример развития диалога «литературы» и «словесности» в творчестве Лескова;
- 6) определить место книги Екклесиаста в художественной системе писателя, наметить перспективы дальнейшего изучения темы.

Таким образом, **объектами** данного исследования являются книга Екклесиаста и творчество Н. С. Лескова; **предметом** — диалог «литературы» и «словесности», разворачивающийся в творчестве писателя.

Материалом исследования служат художественные тексты Лескова, опубликованные в прижизненном собрании сочинений, в собраниях сочинений в 11 томах (под ред. Б. Я. Бухштаба), в 12 томах (под ред. В. Ю. Троицкого), в полном собрании сочинений в 30 томах, издание которого ещё продолжается.

Методологическую базу работы составляют литературоведческие исследования, в которых творчество Лескова рассматривается в историко-культурном контексте: это фундаментальные труды А. Л. Вольнского, А. А. Горелова, И. В. Столяровой, Б. С. Дыхановой, О. В. Евдокимовой и др. Для понимания семантики тем и образов Екклесиаста исследуются труды теологов, философов, отцов церкви, изучавших книгу: Григория Богослова, Григория Нисского, М. Лютера, Э. Ренана, М. Олесницкого, М. И. Рижского и др.; справочная литература (библейские энциклопедии, библиологические словари). В основу работы положена концепция С. С. Аверинцева, которая состоит в сопоставлении двух творческих принципов — литературы, «связанной с жизнью», т. е. собственно литературы, и сакральной литературы, т. е. «словесности», — и в распознавании продуктивности их диалога на почве художественного творчества.

Исходя из особенностей цели и задач работы, основными **методами** исследования стали сравнительно-исторический и сравнительно-типологический. Они позволяют обнаружить специфику контактных связей между книгой Екклесиаста и произведениями Лескова, включить их в контекст проблемы диалога «литературы» и «словесности».

Научная новизна работы состоит в том, что творчество Лескова впервые рассмотрено в контексте диалога «литературы» и «словесности».

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что его результаты открывают новые перспективы для изучения творчества писателя как в аспекте диалога «литературы» и «словесности», так и в отношении художественной специфики творчества Лескова в целом.

Представляется, что настоящая работа играет важную роль не только для отечественного литературоведения в целом, но и для петербургского научного сообщества в частности: Санкт-Петербург (наравне с Орлом) является одним из крупнейших центров современного лесковедения. Лесков — писатель, признанный классиком после своей смерти, отчего многие аспекты его биографии и творчества ещё не получили достаточного освещения. Только с конца XX в.

началась работа по изданию полного академического собрания его сочинений, которая ведётся до сих пор. В настоящее время Лесков не до конца собран, издан и изучен, поэтому источниковедческая часть исследования, изучение творческой истории рассказа «Томление духа» и рассмотрение доминант поэтики писателя в сфере междисциплинарных исследований (на стыке филологии, истории, востоковедения, культурологии, богословия и пр.) являются необходимостью для полноценного раскрытия своеобразия творчества классика.

Практическая значимость состоит в возможности использования результатов работы как материала для разработки элективных дисциплин для студентов старших курсов бакалавриата филологического факультета [см. Методическое приложение], а также как один из источников для научного комментирования сочинений Н. С. Лескова.

Перспективами развития темы является исследование образа повествователя и системы рассказчиков в произведениях Лескова, рамочной композиции, поэтики проповеди, а также природы и специфики диалога в его творчестве.

Основные положения работы **апробированы** на научных конференциях и отражены в публикациях автора.

Участие в научных конференциях:

1. Доклад «Рассказ Н. С. Лескова “Томление духа”. История текста», XVIII Международная летняя школа по русской литературе «Русская литература: история, текстология, источниковедение, комментарий» (03.07.2019 г.);
2. Доклад «Смыслы названия рассказа Н. С. Лескова “Томление духа”», XXVI научно-богословская конференция студентов, аспирантов и молодых специалистов «Сретенские чтения» (22.02.2020 г.);
3. Доклад «Темы и образы книги Екклесиаста в творчестве Н. С. Лескова», 22 Межвузовская студенческая научная конференция «Студент — Исследователь — Учитель» (08.04.2020 г.);
4. Доклад «Книга Екклесиаста в рассказе Н. С. Лескова “Штопальщик”: диалог “литературы” и “словесности”», 23 Межвузовская студенческая научная конференция «Студент — Исследователь — Учитель» (15.04.2021 г.);
5. Доклад «Творчество Н. С. Лескова и библейская Книга Екклесиаста: мотив томления духа», Международная конференция «Аксиологические основы русской литературы. К 200-летию со дня рождения А. А. Фета» (03.10.2022 г.);
6. Доклад «Особенности поэтики рассказов Н. С. Лескова для детей (“Коза”, “Дурачок”)», XVII Всероссийская научно-методическая конференция «Педагогический дискурс в литературе. К 130-летию Дж. Р. Р. Толкина» (10.12.2022 г.);
7. Доклад «Позднее творчество Н. С. Лескова как объект литературной критики (на материале истории восприятия рассказа “Томление духа”)», Всероссийская научная конференция «Орловский текст российской словесности. К 150-летию М. М. Пришвина» (10.02.2023 г.);
8. Доклад «Диалог “словесности” и “литературы” в индивидуально-авторскую эпоху: Екклесиаст и творчество Н. С. Лескова», Всероссийская научная конференция «X Аверинцевские чтения. Слово, образ, символ. Метод С. С. Аверинцева в современной гуманитарной науке» (21.02.2023 г.);
9. Доклад «Екклесиаст и Н. С. Лесков: источники знаний писателя о ветхозаветной книге», II Всероссийский форум молодых теологов (21.02.2023 г.);
10. Доклад «Историческая поэтика С. С. Аверинцева: актуальность концепции», Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Историческая поэтика русской словесности. Памяти Н. Н. Скатова» (21.04.2023 г.).

Публикации автора (в журналах, входящих в перечень ВАК / РИНЦ):

1. Сатарова С. Н. Диалог «словесности» и «литературы» в индивидуально-авторскую эпоху: Екклесиаст и творчество Н. С. Лескова // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. — 2023 (публикация ожидается в сентябре с. г.).
2. Сатарова С. Н. Позднее творчество Н. С. Лескова как объект литературной критики (на материале истории восприятия рассказа «Томление духа») // Орловский текст российской словесности. Вып. 15. — Орел, 2023. — С. 3–11.
3. Сатарова С. Н. Особенности поэтики рассказов Н. С. Лескова для детей («Коза», «Дурачок») // Педагогический дискурс в литературе. Материалы семнадцатой Всероссийской научно-методической конференции. — СПб., 2023. — Вып. 17. — С. 81–89.
4. Сатарова С. Н. Темы и образы книги Екклесиаста в творчестве Н. С. Лескова // Материалы 22 Межвузовской студенческой научной конференции «Студент — Исследователь — Учитель» [Электронный ресурс] / ред. кол.: Н. А. Бочарова, Н. И. Верба, Т. С. Вологова и др. — СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2021. — С. 1573–1579.
5. Сатарова С. Н. Смыслы названия рассказа Н. С. Лескова «Томление духа» // Сретенские чтения: материалы XXVI научно-богословской конференции студентов, аспирантов и молодых специалистов / сост. З. М. Дашевская. — М.: Свято-Филаретовский православно-христианский институт, 2020. — С. 69–74.
6. Сатарова С. Н. Рассказ Н. С. Лескова «Томление духа». История текста // Летняя школа по русской литературе. — 2019. — Т. 15, № 4. — С. 361–376.

Глава 1

ЕККЛЕСИАСТ И Н. С. ЛЕСКОВ: ИСТОЧНИКОВЕДЧЕСКИЙ АСПЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ

1.1. Книга Екклесиаста в исагогических и экзегетических исследованиях

Книга Екклесиаста — памятник древнееврейской словесности, входящий в состав Священного Писания иудеев (ТаНаХа) и христиан (Ветхого Завета).

Название «Екклесиаст» – греческий перевод древнееврейского «кохелет». Семантика этого слова затемнена, поскольку оно не встречается в других ветхозаветных текстах. Большинство исследователей (П. А. Юнгеров, М. И. Рижский, А. Мень, С. С. Аверинцев и др.) видят в нём причастную форму глагола «кахал», означающего «созывать», и переводят название книги как «проповедующий в церковном собрании» (отчего в русской традиции Екклесиаст также называют Книгой Проповедника).

Некоторые исследователи указывают и на другие возможные его интерпретации. Так, слово «кохелет» может переводиться как «собиратель» (collector). «Иные, обращая внимание на обычай Древнего Востока собираться по вечерам у кого-либо из особенно уважаемых лиц <...> для рассуждений о философских предметах, принимают <...> в абстрактном смысле “собрания, академии”»². Третьи, анализируя морфологические признаки слова «кохелет»³, относят его к категории причастий женского рода, выражающих абстрактные понятия,

² Олесницкий М. Книга Екклесиаст. Опыт критико-экзегетического исследования. Киев, 1873. С. 9.

³ Екклесиаст // Краткая еврейская энциклопедия: в 11 т. Иерусалим, 2001. Т. 1. С. 502.

и переводят его как «поучающая премудрость»⁴. Другие возводят корень слова «кохелет» к арабскому kehl («седой старик») или kahel («раскаявшийся, готовый к покаянию») и полагают, что так в названии создаётся образ старца Соломона, вступившего в конце своей жизни на путь покаяния⁵. Несмотря на многогранность трактовки названия, все они указывают на поучительное содержание и проповеднический дискурс книги.

Проблема авторства текста также остается неразрешённой. Традиционно Книгу Екклесиаста приписывают Соломону — израильскому царю, прославившемуся глубиной своей мудрости⁶. С другой стороны, в XVII в. сомнения относительно авторства книги выразил голландский богослов Гуго Гроций, теория которого стала толчком к развитию критического подхода к общепринятой атрибуции текста. Он предположил, что Кохелет — это псевдоним и что произведение могло быть написано несколькими людьми. На это, по мнению Гроция, указывают нелинейность повествования, стилистическая и лексическая разнородность текста. В дальнейшем взгляд на книгу Екклесиаста как на произведение, лишь приписанное традицией Соломону, стал всемирно обсуждаемым. Этому способствовал ряд текстовых особенностей, таких как наличие заимствований из персидского, арамейского и греческого языков, что свидетельствует о её послепленном происхождении (т. е. не ранее V в. до н. э.)⁷. Проблема происхождения книги остается неразрешённой до сих пор. Достоверно известно лишь то, что книга была написана не позднее II–I вв. до н. э., поскольку этим периодом датируется наиболее ранняя рукопись Екклесиаста, найденная в середине XX в. в одной из Кумранских пещер⁸.

Вопросы вызывает и история канонизации Екклесиаста. До второй половины XIX в. многие критики и богословы полагали, что «закрытие» еврейского канона, т. е. окончательная фиксация входящих в него текстов, произошло в V в. до н. э. Однако впоследствии широкое распространение получила гипотеза о том, что к этому моменту были написаны не все книги, принадлежащие канону: вызывало сомнения происхождение книг Есфири, пророка Даниила, Песни Песней и Екклесиаста. Поэтому закрепление всего свода книг в каноне стали относить ко II в. до н. э. В библиистике встречается ещё одно предположение о дате «закрытия» канона: иногда его относят к концу I в. н. э., ко времени Ямнийского синедриона (заседания верховного органа власти у евреев), на котором в числе прочих вопросов обсуждалось каноническое достоинство книг Екклесиаста и Песни Песней, причем статус Екклесиаста вызывал большие сомнения⁹. В раввинистической литературе можно обнаружить несколько причин для исключения книги Екклесиаста из числа боговдохновенных: противоречивость её частей, еретичество,

⁴ Книга Екклесиаста [Электронный ресурс] / пер. Э. Г. Юнца // Вопросы литературы. 1991. № 8. URL: <http://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1466767975> (дата обращения: 06.10.2022).

⁵ См.: Олесницкий М. Книга Екклесиаст... С. 8.

⁶ Мышцын В. Н. Книга Екклесиаста // Толковая Библия, или Комментарий на все книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета: в 11 т. СПб., 1908. Т. 5. С. 1.

⁷ См.: Мень Александр, прот. Исагогика // Мень Александр, прот. Собрание сочинений: в 15 т. М., 2019. Т. 8 [Электронный ресурс]. URL: <https://lib.pravmir.ru/library/book/2307> (дата обращения: 28.04.2023); Екклесиаст // Краткая еврейская энциклопедия.

⁸ См.: Ла Сор У. С., Хаббард Д. А., Буш Ф. У. Обзор Ветхого Завета: Откровение, литературная форма и исторический контекст Ветхого Завета. Одесса, 1998. 615 с.

⁹ Дагаев Н. К. История ветхозаветного канона. СПб., 1908. С. 153–154.

черты саддукейского учения (наслаждение земными благами (Еккл 3:12, 8:15, 10:9), отрицание вечной жизни (Еккл 3:19, 3:22)). Видели в ней и плод человеческой мудрости, а не Божественного Откровения¹⁰. Тем не менее Екклесиаст вошел в состав канона: это решение подкреплялось не только авторитетом имени Соломона, но и высокой оценкой мудрости, изложенной в книге¹¹. О широком распространении книги Екклесиаста ко II в. до н. э. говорит и то, что она вошла в Септуагинту — «самый ранний и единственный дохристианский перевод Ветхого Завета на греческий»¹².

В IX в. был предпринят первый перевод священных текстов на славянский язык. Поначалу эти тексты не представляли единого корпуса книг: они существовали в богослужебных, четых и толковых сборниках, причем ветхозаветные книги в них были представлены не полностью. Первым сводом Библии стала так называемая Геннадиевская Библия. В ней не только был унифицирован текст, но и добавлены ранее отсутствовавшие на славянском языке ветхозаветные книги, так как особенностью этого перевода стала ориентация как на Септуагинту, так и на Вульгату (латинский перевод Библии). Геннадиевская Библия была положена в основу печатной Острожской Библии (XVI в.), тем самым став «прообразом библейского корпуса, который впоследствии утвердился в России»¹³. В последующих редакциях славянской Библии — Московской (XVII в.) и Елизаветинской (XVIII в.) — публикуемый состав ветхозаветных книг практически не изменился. Судя по всему, Екклесиаст был переведён с греческого на славянский язык до Геннадиевской Библии: «перевод этот сделан позже перевода книги Притчей, но довольно древний»¹⁴.

Полный русский перевод Библии был санкционирован лишь в 1850-е гг. С 1860 г. началась работа над переводом Ветхого Завета: в журнале «Христианское чтение» стал печататься перевод с еврейского языка, предпринятый профессорами Санкт-Петербургской духовной академии во главе с гебраистом Д. А. Хвольсоном и снабжённый филологическими комментариями¹⁵. К 1876 г. был окончательно оформлен и издан перевод Библии, который впоследствии стал самым распространённым в России, — *Синодальный перевод*. В его основе лежал еврейский подлинник, но учитывались и существующие переводы (как древние, так и недавно осуществлённые).

В XIX в. книга Екклесиаста переводилась на русский язык Г. П. Павским, архим. Макарием, профессором Киевской духовной академии И. П. Максимовичем, Санкт-Петербургской академией (во главе с Д. А. Хвольсоном и П. И. Савваитовым), Синодом, а также В. А. Левинсоном и Д. А. Хвольсоном для Британского библейского общества (ББО), издававшего Священное Писание на русском языке

¹⁰ См.: Юнгеров П. А. Введение в Ветхий Завет [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Pavel_Yungerov/vvedenie-v-vethij-zavet/ (дата обращения: 10.10.2022).

¹¹ Дагаев Н. К. История ветхозаветного канона... С. 156.

¹² Мень Александр, прот. Исагогика...

¹³ Екклесиаста книга // Православная энциклопедия [Электронный ресурс] / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. URL: <https://www.pravenc.ru/> (дата обращения: 10.10.2022).

¹⁴ Чистович И. А. История перевода Библии на русский язык. СПб., 1899. С. 12.

¹⁵ См.: Библейские переводы // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб., 1891. Т. III. С. 672–696.

ке в Лондоне в 1860–1870-е гг. (в 1882 г. оно было напечатано и в Синодальной типографии в Санкт-Петербурге) (см. Приложение 1). В журнале «Христианское чтение» перевод книги появился сразу в двух вариантах, имевших небольшие различия: И. П. Максимовича и Д. А. Хвольсона. Последний отмечал: «Книга Екклесиаст принадлежит к труднейшим книгам Ветхого Завета. Как по содержанию своему, так по слогу и языку она весьма отлична от прочих книг Ветхого Завета. Предложения большей частью отрывочны; частицы и особенно союзы очень часто опущены, а если они и находятся, то часто имеют совсем другое значение, чем в других местах. Кроме того, в этой небольшой книге находится сравнительно очень много ἄλλαξ λεγόμενα [т. е. слов, ранее не встречавшихся в корпусе текстов. — С. С.], в смысле которых экзегеты не согласны»¹⁶.

Во многом сложность вопросов атрибутирования книги, её включения в ветхозаветный канон и верного перевода на другие языки обусловлена её внутренней противоречивостью, которую толкователи Екклесиаста в разные эпохи старались или ослабить, или, наоборот, подчеркнуть.

Святоотеческое предание о книгах Соломона произошло от *Оригена*, который утверждал: «Соломон написал три книги, чтобы наставить людей, находящихся на трёх стадиях духовной жизни: Книга Притчей учила людей праведной жизни и предназначалась для начинающих; Екклесиаст учил их презирать земные суетные ценности и посвящаться для преуспевающих; Песнь Песней говорила причастным о божественной любви»¹⁷.

Толкованиям *Григория Нисского* и блж. *Августина* присущ взгляд на книгу как на свод правил жизни, которых должен придерживаться человек. Так, в «Точном истолковании Екклесиаста Соломонова» Григорий Нисский отмечает: «учение сей книги имеет в виду такой только образ жизни, какого требует Церковь, и преподаёт то, чем можно человеку преуспеть в добродетельной жизни»¹⁸.

Принцип множественности мнений, представленных в Екклесиасте, получил классическое выражение в диалогах *Григория Великого*: «Итак, эта книга называется Проповедником, поскольку в ней Соломон присваивает себе чувства разных людей, чтобы понять и выразить мысли, которые появляются в несведущем уме, возможно, путём искушения»¹⁹. Этот разыгрываемый Екклесиастом диалог, по мнению Григория Великого, направлен на то, чтобы подвести его читателей к осознанию суетности всего земного.

В начале эпохи Реформации были написаны комментарии на Екклесиаст И. Бренцем, М. Лютером и Ф. Меланхтоном. Все они стремились «положить конец присвоению Екклесиаста монашеством в духе презрения мира»²⁰. *М. Лютер* видел цель книги в том, чтобы «успокоить нас и подарить безмятежность сознания в повседневных делах»²¹.

¹⁶ Чистович И. А. История перевода Библии на русский язык. СПб., 1899. С. 318.

¹⁷ Murphy R. E. Qohelet Interpreted: The Bearing of the Past on the Present // *Vetus Testamentum*. 1982. Vol. 32, № 3. P. 331.

¹⁸ Григорий Нисский. Точное истолкование Екклесиаста Соломонова // Творения святого Григория Нисского. М., 1861. С. 206.

¹⁹ Цит. по: Christianson E. S. *Ecclesiastes through the centuries*. Oxford, 2003. P. 28.

²⁰ Екклесиаста книга // Православная энциклопедия.

²¹ Murphy R. E. Qohelet Interpreted: The Bearing of the Past on the Present // *Vetus Testamentum*. 1982. Vol. 32, № 3. P. 334.

С появлением в XVIII в. концепции Г. Гроция о позднем происхождении книги Екклесиаста интерес исследователей к изучению смыслов, заложенных в ней, повысился: во второй половине XVIII–XIX вв. написан ряд интерпретаций ведущими критиками и богословами Европы — Дж. Нахтигалем, И. Г. Розенмюллером, Л. Бертольдом, Ф. В. Умбрейтом и т. д. По *Д. Фридендеру*, цель Екклесиаста состоит в указании на суетность стремления к счастью, а его автор предстаёт оживлённым исследователем жизни, который, «не оглядываясь на собственную систему, выслушивает все возражения <...> и не боится последствий <...> [он] откровенно показывает читателю все замечания <...> и всё, что происходит в глубине его души; он не боится мыслить вслух»²². *Г. Эвальд* считал, что наиболее важными вопросами, затрагиваемыми в Когелете, являются вопросы радости и справедливости. Екклесиаст, по Эвальду, стремился своей книгой поддержать израильский народ в его угнетении, смягчить их несчастья, предостерегая их в тяжёлые времена²³.

Широко известными в кругу русских литераторов второй половины XIX в. были высказывания французского философа и богослова *Э. Ренана*. Он находил текст «скептически неблагоприятным», а автора — «Шопенгауэром древности», который «жонглирует словами и мыслями и предстаёт перед читателем то в роли ни во что не верящего нигилиста <...>, то в роли искренне верующего, ведущего борьбу со своими сомнениями»²⁴. Ренан отмечал и светский, философский характер книги, выделяющий её вместе с Песнью Песней из числа остальных книг Ветхого Завета: «Песнь Песней и Книга Экклесиаста подобны затерявшимся среди фолиантов богословской библиотеки любовной песне и произведению Вольтера»²⁵.

1.2. История восприятия и изучения Екклесиаста в России XIX в.

До появления в 1876 г. Синодального перевода самым распространённым переводом Библии в России XIX в. была Елизаветинская Библия. В первой половине века предпринимались попытки перевода Ветхого Завета в целом и книги Екклесиаста в частности, однако они были или не завершены, или не изданы. Оживление сложившейся ситуации произошло в 60-е гг.: в это десятилетие были опубликованы сразу три перевода Екклесиаста — арх. Макария, Д. А. Хвольсона и И. П. Максимовича. Эти труды издавались в двух крупнейших православных журналах России — «Христианском чтении», основанном Санкт-Петербургской духовной академией, и «Православном обозрении», печатавшемся в университетской типографии в Москве.

Кроме того, русские писатели читали Екклесиаст не только в церковнославянском, но и в иноязычных переводах. Известно, что В. А. Жуковский читал

²² *Christianson E. S. Ecclesiastes through the centuries. Oxford, 2003. P. 5.*

²³ *Ibid. P. 15.*

²⁴ *Рижский М. И. Библейские вольнодумцы. М., 1992. С. 194–195.*

²⁵ *L'Écclésiaste. Un temps pour tout / traduit de l'hébreu et commenté par Ernest Renan [Электронный ресурс]. URL: https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Eccl%C3%A9siaste:_un_temps_pour_tout (дата обращения: 29.04.2023).*

книгу во французском переводе Л. де Саси²⁶. Возможно, с этим переводом, а также с трудом итальянского переводчика А. Мартини был знаком Н. В. Гоголь²⁷.

Во второй половине XIX в. в России периодически появлялись критические и богословские работы относительно происхождения, толкования и переводов Когелета. В 1861 г. в «Христианском чтении» вышла статья И. Г. Поспелова «О русском переводе книги Екклесиаст». Статья является откликом на публиковавшийся в это же время перевод профессоров Петербургской духовной академии и содержала в себе как историческую справку, так и краткую интерпретацию основных тем книги²⁸.

В 1873 г. вышел из печати труд М. А. Олесницкого «Книга Екклесиаст. Опыт критико-экзегетического исследования», изданный при Киевской духовной академии²⁹. В нём автор знакомит читателей с различными гипотезами происхождения Когелета, многовековой историей его толкований, а также с собственной интерпретацией текста. Он видел цель книги в том, чтобы «утешить страждущий народ, <...> выяснив ему истинное положение дел и научив, как он имеет вести себя для достижения возможно наилучшего счастья и покойной жизни среди злых обстоятельств времени»³⁰. В этом же году была опубликована книга И. А. Чистовича «История перевода Библии на русский язык», несколько фрагментов которой были посвящены проблеме канонизации Екклесиаста³¹. В 1885 г. в Киеве вышло в свет исследование еп. Филарета (Филаретова) «Происхождение книги «Екклесиаст»»³², где так же, как и у Олесницкого, рассматривались многочисленные концепции атрибуции текста, появившиеся на Западе в XVIII–XIX вв. К тем же вопросам, но в форме статьи, обратился И. С. Якимов в 1887 г. в журнале «Христианское чтение»³³.

С Екклесиастом были знакомы многие русские писатели. Его тематика появляется ещё в стихотворениях А. П. Сумарокова и М. М. Хераскова³⁴. В XVIII в. вышли два переложения книги: «Почерпнутые мысли из Экклесиаста» М. М. Хераскова (1765) и «Опытная Соломонова Мудрость, или Мысли, выбранные из Экклесиаста» Н. М. Карамзина (1796). Эти переводы являются вольными: в них последовательно развивается мысль о суетности земных благ, а изначальная противоречивость и, соответственно, диалогический характер книги не нашли своего выражения.

В первой половине XIX в. к книге Екклесиаста обращались А. С. Пушкин, В. А. Жуковский, Н. В. Гоголь, А. И. Герцен. В ранней лирике Пушкина можно найти цитаты и реминисценции из Проповедника: например, в послании

²⁶ См.: Долгушин Д. В. В каком переводе цитирует Библию Гоголь? // *Univsum Humanitarium*. 2016. № 1. С. 142–149.

²⁷ Там же.

²⁸ Поспелов И. О рус. переводе книги Екклесиаст // Прибавление к изданию творений Святых Отцов в русском переводе. 1863. № 22. С. 637–673.

²⁹ См.: Олесницкий М. Книга Екклесиаст...

³⁰ Олесницкий М. Книга Екклесиаст... С. 196.

³¹ См.: Чистович И. А. История перевода Библии на русский язык. СПб., 1899.

³² Филарет (Филаретов). Происхождение книги «Екклесиаст». Киев, 1885. 180 с.

³³ Якимов И. С. О происхождении книги Екклесиаст // *Христианское чтение*. 1887. № 3–4. С. 197–216.

³⁴ См.: Вендитти М. Истолкование мотивов из Экклесиаста в XVIII веке: Вольтер в переводах Хераскова и Карамзина // XVIII век. Сборник 25. СПб., 2008. С. 130–157.

«Орлову» (1819): «И с Соломоном восклицаю / Мундир и сабля — суеты!»³⁵. Пушкинцы находят аллюзии на Екклесиаст и в ряде других произведений писателя: стихотворении «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», «Маленьких трагедиях», «Скупом рыцаре», «Пире во время чумы» и др.³⁶ В стихотворении «К Тибуллу» Жуковский при цитировании Екклесиаста пользовался посредником — переложением Н. М. Карамзина, в котором вместо изначального мотива солнца введён мотив луны. Вслед за Карамзиным Жуковский писал: «Тибулл! Всё под луною тленно»³⁷. Реминисценции Екклесиаста исследователи обнаруживают и в поэме Гоголя «Мёртвые души»³⁸. Интересен и тот факт, что обложку первого издания поэмы Гоголь нарисовал сам, причём его рисунок «связывали <...> с барочными литературными топосами бренности жизни и скоротечности её радостей — *vanitas* и *memento mori*»³⁹, что также восходит к темам и мотивам Когелета.

Во второй половине XIX в. книгу Проповедника вспоминали и цитировали И. С. Тургенев, Н. С. Лесков, Л. Н. Толстой, А. А. Фет, А. П. Чехов и др. В 60-е гг. вышли в свет три произведения Тургенева, в которых обнаруживаются аллюзии на Екклесиаст: «Призраки», «Довольно» и «Дым»⁴⁰. Современные исследователи указывали на то, что потенциально Екклесиаст и роман «Дым» могли иметь одно название, поскольку если бы, согласно одной из библейских традиций, Когелет был назван по первому слову книги — *хевель*, на русский язык его можно было бы перевести как суета, «ничтожество, прах, дым»⁴¹. Толстой и Фет обратились к Екклесиасту довольно поздно. В 1879 г. в одном из писем Фету Толстой писал, что только на днях впервые прочел книгу Проповедника⁴², а уже в 1880 г. он обильно цитировал её в знаменитой «Исповеди». Герой рассказа Фета «Кактус» рассуждал о возможности нравственного развития людей, вспоминая «слово Соломона, что это уже было прежде нас»⁴³. Чехов впервые упомянул имя Соломона в январском письме 1887 г., а в 1888 г. была издана повесть «Огни», темы и мотивы которой во многом схожи с мотивно-тематическим комплексом Когелета⁴⁴.

Лесков не только знал книгу Екклесиаста, но и активно цитировал её. Исследователи находили и анализировали отсылки к ней в произведениях «Обой-

³⁵ Пушкин А. С. Орлову // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 16 т. / под ред. Д. Д. Благого, С. М. Бонди, Г. О. Винокура и др. М.; Л., 1947. Т. 2. С. 85.

³⁶ См.: Кичатов Ф. З. Христианские мотивы в творчестве А. С. Пушкина // Балтийский филологический курьер. 2005. № 5. С. 187–207.

³⁷ Жуковский В. А. К Тибуллу // Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М., 1999. Т. 1. С. 37.

³⁸ См.: Петров А. В. Книга Екклесиаста и позиция автора «Мёртвых душ» // Православие и Россия: канун третьего тысячелетия: материалы Духовно-исторических чтений. 2000. С. 85–87.

³⁹ Джулиани Р. О жанре и источниках обложки «Мёртвых душ» [Электронный ресурс]. URL: <http://domgogolya.ru/science/researches/1433/#1> (дата обращения: 25.03.2023).

⁴⁰ См.: Страхов Н. Н. Новая повесть Тургенева // Отечественные записки. 1867. Т. 172 (май). С. 157–180.

⁴¹ Балакишина Ю. В. Библейская книга «Екклесиаст» и роман «Дым» // Роман И. С. Тургенева «Дым» в истории изучения / под ред. О. В. Евдокимовой. СПб., 2014. С. 117.

⁴² Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. М., 1953. Т. 62. С. 497.

⁴³ Фет А. А. Собрание сочинений и писем: в 20 т. СПб., 2006. Т. 3. С. 130.

⁴⁴ См.: Собенников А. С. Екклесиастические мотивы повести А. П. Чехова «Огни» // Сибирский филологический журнал. 2016. № 3. С. 89–95.

дённые», «Захудалый род», «Дневник Меркула Праотцева», «На краю света»⁴⁵. Этот ряд можно дополнить: при изучении текстов и комментариев к ним в существующих собраниях сочинений нами были обнаружены цитаты и реминисценции книги Проповедника в произведениях «На ножах», «Штопальщик», «Совместители», «Интересные мужчины», «Антука», «Печерские антики», «Томленье духа», «Юдоль», «Заячий ремиз». Кроме того, в произведениях «Обойдённые», «Соборяне» (и в более ранних редакциях «Чающие движения воды» и «Божедомы»), «Ракушанский меламед», «Борьба за преобладание», «Сибирские картинки XVIII века» выявлены упоминания Лесковым царя Соломона — предполагаемого автора Екклесиаста. Писатель касался тем Когелета не только в художественной литературе, но и в нефикциональной прозе (*Приложение 2*): в критических статьях «Герои отечественной войны по гр. Л. Н. Толстому...», «Карикатурный идеал. Утопия из церковно-бытовой жизни», «О куфельном мужике и проч.», письмах И. С. Аксакову (от 01.01.1875), А. С. Суворину (от 29.09.1886), Л. Н. Толстому (от 20.06.1891).

Источник, по которому Лесков читал и цитировал Екклесиаст, остаётся неизвестным. В дошедшей до нас небольшой части его личной библиотеки найдены две книги, содержащие в себе полный или частичный перевод Ветхого Завета: «Сто двадцать четыре священные истории, из Ветхого и Нового завета» и «Книги священного писания Ветхого Завета», изданные Обществом распространения Библии в Британии⁴⁶. Однако оба текста не могут являться источниками: в первом отсутствует перевод Екклесиаста, во втором нами замечены несовпадения между переводом ББО и цитатами в произведениях Лескова. Так, строка (Еккл. 1:4) в эпиграфе хроники «Захудалый род» записана как «Род проходит и род приходит, земля же вовек пребывает»⁴⁷, в то время как в переводе ББО: «Одно поколение отходит, другое поколение приходит; а земля во веки пребывает» (*Приложение 2*). Цитата, приведённая Лесковым в хронике, совпадает с соответствующей строкой Елизаветинской Библии и Синодального перевода, но, поскольку Синодальный перевод был опубликован позднее «Захудалого рода», можно предположить, что Лесков обращался к Елизаветинской Библии как к наиболее распространённому на тот момент переводу Священного Писания. В рассказе «Томленье духа» 1890 г. писатель, скорее всего, цитировал Синодальный перевод. Эпиграф рассказа «Всё это томленье духа» практически идентичен последним словам строки (Еккл. 1:14) Синодального перевода — «...всё — суета и томление духа!». В других переводах Екклесиаста на церковнославянский и русский языки словосочетание «томленье духа» не встречается вовсе (*Приложение 2*).

Лесков мог читать и другие современные ему переводы Когелета на русский язык: труды профессоров Санкт-Петербургской духовной академии и И. П. Максимовича, профессора Киевской духовной академии, публиковались в 1860-е гг. в журнале «Христианское чтение», с которым сотрудничал и сам писатель (например, в нём в 1866 г. была опубликована статья «Модный враг церкви.

⁴⁵ См.: *Озерова Н. И.* Мудрое смирение: влияние книги Екклесиаста на концепцию смысла бытия в хронике Н. С. Лескова «Захудалый род» // Проблемы исторической поэтики. 2005. № 7. С. 381–399.

⁴⁶ См.: *Афонин Л. Н.* Книги из библиотеки Лескова в Государственном музее И. С. Тургенева // Литературное наследство / гл. ред. В. Р. Щербина. Л., 1977. Т. 87. С. 130–158.

⁴⁷ *Лесков Н. С.* Захудалый род // Лесков Н. С. Собрание сочинений: в 11 т. Т. 5. С. 5.

Общественная заметка. (Спиритизм под взглядом наших духовных писателей)»). Лесков писал критические обзоры на некоторые статьи журнала «Православное обозрение», в котором в то же время издавался перевод арх. Макария. Интересным представляется тот факт, что в двух ранних сочинениях — романе «Обойдённые» и статье «Русские общественные заметки» (за 1869 г.) — писатель вводит темы Проповедника, цитируя вольный художественный перевод Н. М. Карамзина «Опытная Соломонова мудрость, или Выбранные мысли из Екклесиаста»: «ничто не ново под луною».

Лескову мог быть известен круг проблем, связанный с атрибуцией, канонизацией и толкованием Екклесиаста. Исходя из опубликованной в одиннадцатитомном собрании сочинений переписки видно, что он уделял внимание критикобогословскому наследию еп. Филарета (Филаретова), автора объёмной работы, которая была посвящена вопросам происхождения и интерпретации книги. Предположительно Лесков был знаком и со статьями И. Пospelова и И. Якимова, опубликованными в журнале «Христианское чтение» и касавшимися как вышеуказанных проблем, так и проблемы перевода Екклесиаста на русский язык. Связи писателя с некоторыми профессорами Киевской и Санкт-Петербургской духовной академии (С. П. Алферьевым, А. И. Предтеченским, И. Ф. Нильским, М. О. Кояловичем и др.) говорят о том, что он мог читать труд М. А. Олесницкого, который был издан за год до первой публикации хроники «Захудалый род». Из более ранних толкований Екклесиаста автор «Левши» мог знать труды Оригена и М. Лютера: их упоминания встречаются в статьях и письмах Лескова⁴⁸.

Каковы основания для подобных предположений?

Во-первых, Лесков «как никто другой из русских литераторов — его современников — был не только страстным библиофилом, но и авторитетным знатоком, исследователем книги, особенно старопечатных и редких изданий, а также бесцензурной, “потаённой” литературы»⁴⁹. До нас дошло 25 книг религиозно-нравственного содержания из библиотеки Лескова: переводы Ветхого и Нового Завета, Псалтырь, молитвы, проповеди, труды отцов церкви, богословов и библеистов. Почти все они содержат множество помет писателя, «особенно в книгах Ветхого Завета, в Евангелии, в Посланиях апостолов»⁵⁰, что свидетельствует о внимательном прочтении этих текстов.

Во-вторых, Лесков, часто цитировавший в своих произведениях Пушкина, Гоголя, Герцена, Тургенева⁵¹, мог замечать упоминания или цитирование Екклесиаста в их творчестве: наибольшей частотностью в литературе 1810–1870-х гг. обладали высказывания Екклесиаста о суетности и временности жизни («суета сует», «это уже было прежде нас», «ничто не ново под луною» и т. п.). Не раз повторял эти цитаты и Лесков. Позднее, в эпоху Толстого и Чехова, спектр цитат и реминисценций расширился (например, в «Исповеди» Толстой цитирует почти целиком первые главы книги), что могло повлиять на восприятие Лесковым Екклесиаста в поздний период его творчества.

⁴⁸ См.: Лесков Н. С. Собрание сочинений: в 11 т. Т. 10, 11.

⁴⁹ См.: Афонин Л. Н. Книги из библиотеки Лескова в Государственном музее И. С. Тургенева // Литературное наследство / гл. ред. В. Р. Щербина. Л., 1977. Т. 87. С. 130.

⁵⁰ Там же. С. 153.

⁵¹ См.: Еекман Т. Об источниках и типах стиля Н. С. Лескова // Revue des etudes slaves. 1986. Т. 58, Ф. 3. Р. 293–306.

В-третьих, Лесков не раз отмечал свою принадлежность к духовному чину⁵². Вопросы церковной жизни затрагивались писателем на протяжении всего литературного пути. В 1873 г. Ф. М. Достоевский, саркастически отвечая на критический отзыв «свящ. П. Касторского», писал: «А уж вам так и кажется, что уж если написано “дьячок”, так уж непременно специальное описание быта; а уж коли описание быта, так уж непременно отмежеванные и патентованные писатели для изображения его <...>. Помилуйте, можно написать пером слово “дьячок” совсем без намерения отбивать что-нибудь у г-на Лескова»⁵³, а в 1880-е гг. отмечал: «Лесков. Специалист и эксперт в православии»⁵⁴. Несмотря на ироничность тона Достоевского, видно, что в писательских кругах за Лесковым закрепился статус знатока жизни духовенства.

Обозначим типологические связи между текстами книги Проповедника и произведений Н. С. Лескова. Внимание писателя могла привлечь проблема авторства Екклесиаста, а именно таинственность автора книги, который скрывается за маской царя Соломона. Сам Лесков часто пользовался псевдонимами, писал анонимные статьи, а в его художественных произведениях выявление авторской позиции связано с анализом разветвлённой системы рассказчиков, в роли которых может выступать автор-повествователь, герой-повествователь, главные и второстепенные персонажи. Например, в хронике «Захудалый род» основным рассказчиком является княжна В. Д. П. — внучка княгини Протазановой, однако некоторые микросюжеты хроники повествуются от лица второстепенных героев: друга княгини Дон-Кихота Рогожина, её горничной Ольги Федотовны и др.

Интерес у Лескова могла вызвать жанровая специфика Екклесиаста: он принадлежит к жанру проповеди — жанру дидактического характера. В творчестве Лескова также дидактический элемент имеет особую силу. Форму поучения имеют монологи Мефодия Червева («Захудалый род»), Савелия Туберозова («Соборьяне»), старца Герасима («Лев старца Герасима»), Козы («Томленьё духа») и др. В современном литературоведении проблема понимания Лесковым феномена проповеди является особо актуальной.

Одной из структурных особенностей Когелета, близкой поэтике произведений Лескова, является рамка: в книге проповедь Екклесиаста обрамлена вступлением (Еккл. 1:1) и эпилогом (Еккл. 12:9–14), в которых об Екклесиасте говорится в третьем лице. Рамочная композиция — один из любимых приёмов построения текста у Лескова. По данным исследователя Т. Икмана⁵⁵, писатель пользуется рамочным построением как минимум в 40 произведениях. В них эффект рамки достигается сменой рассказчиков и стиля повествования. Так, в произведении «Штопальщик» рассказ Василия Коныча вводится вступление — знакомством автора-повествователя с героем и их беседой, причём смена рассказчика осуществляется в момент, когда герои вспоминают «царственные темы Когелета о суете всего, что есть под солнцем, и о нашей неустанной склонности работать всякой суете»⁵⁶.

⁵² Лесков Н. С. Автобиографическая заметка // Лесков Н. С. Собрание сочинений: в 11 т. Т. 11. С. 11.

⁵³ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. / гл. ред. В. Г. Базанов. Л., 1980. Т. 21. С. 82–83.

⁵⁴ Там же. Т. 27. С. 46.

⁵⁵ См.: Икман Т. Об источниках и типах стиля Н. С. Лескова...

⁵⁶ Лесков Н. С. Штопальщик // Лесков Н. С. Собрание сочинений: в 11 т. Т. 7. С. 96.

Пёстрый язык Лескова, частое использование неологизмов, окказионализмов, заимствований также может быть соотнесено со стилистическим разнообразием книги Екклесиаста, в которой библеисты находили следы влияния греческой культуры, а также большое количество заимствований из персидского, арамейского и греческого языков. Стилистику поддерживает и «пёстрое содержание притч»⁵⁷ Екклесиаста, многие из которых противоречат друг другу. Так, в одних главах Проповедник призывает наслаждаться земными благами (Еккл. 5:17, 9:7–9), в других — предпочесть пиру похороны и помнить о предстоящей смерти (Еккл. 7:2–4). Такие сентенции закрепили за Екклесиастом славу одной из самых непонятных и мистических книг Библии. А. Л. Волынский в работе «Н. С. Лесков» раскрывает в авторе «Очарованного странника» писателя-мистика, формулируя основную особенность стиля рассказа «Томленьё духа» так: «Лесков говорит какими-то таинственными словами, которые в совокупности создают впечатление именно художественного волшебства»⁵⁸.

Выводы к главе 1

Были рассмотрены богословские, критические, исторические и литературоведческие исследования, посвящённые проблемам атрибуции, вхождения в канон, перевода и интерпретации книги Екклесиаста, известные в России к XIX в.

Выяснилось, что ещё в осевое время среди иудеев возникали сомнения относительно канонического достоинства книги Проповедника, однако они были преодолены признанием её боговдохновенного характера. Эта ветхозаветная книга на протяжении многих столетий привлекала отцов церкви, философов и богословов: своеобразие структуры, лексики, тематики, противоречивость некоторых её частей становились объектом многочисленных исследований и интерпретаций. В начале XIX в. в Европе и в России стал широко обсуждаться вопрос происхождения Екклесиаста, поскольку особенности книги поставили под сомнение традиционную концепцию её авторства. Когелет впервые был переведён на греческий язык и вошел в состав Септуагинты под названием «Екклесиаст», а вскоре после принятия христианства на Руси книгу перевели на старославянский язык. Судя по тому, что до наших дней дошли её отрывки, бытовавшие в разных церковных сборниках до полного перевода Библии, а в XIX в. она несколько раз переводилась на русский язык, книга была известна русскому читателю. Об этом говорят, в том числе, реминисценции и цитаты из Проповедника, обнаруженные исследователями в творчестве писателей первого ряда конца XVIII–XIX вв. Появление в России во второй половине XIX в. переводов Екклесиаста, а также ряда богословских трудов, посвящённых проблемам его происхождения, канонизации и толкования, могли стать источником знания Лескова об этой ветхозаветной книге. Интерес писателя к Когелету, эксплицированный в цитатах и упоминаниях в ряде его художественных произведений, может иметь основания в своеобразии языка, структуры и других элементов поэтики книги, наиболее близких, с нашей точки зрения, к поэтике текстов Н. С. Лескова.

⁵⁷ Книга Екклесиаста [Электронный ресурс] / пер. Э. Г. Юнца.

⁵⁸ Волынский А. Л. Н. С. Лесков [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/w/wolynskij_a/text_1898_leskov-oldorfo.shtml (дата обращения: 27.04.2023).

Чтобы раскрыть проблему влияния библейского слова и книги Екклесиаста на творчество писателя, необходимо рассмотреть её в контексте эстетико-философской концепции диалога «литературы» и «словесности», предложенной в XX в. С. С. Аверинцевым.

Глава 2

ВЛИЯНИЕ КНИГИ ЕККЛЕСИАСТА НА ПОЭТИКУ Н. С. ЛЕСКОВА: ДИАЛОГ «ЛИТЕРАТУРЫ» И «СЛОВЕСНОСТИ»

2.1. Диалог «литературы» и «словесности» в концепции С. С. Аверинцева

С. С. Аверинцев (1937–2004) является одной из знаковых фигур не только в отечественном, но и в западном литературоведении. В его трудах особое внимание уделяется переходным этапам развития литературы, взаимопроникновению культур, «поэтике “сдвинутого слова” как ответу на общественный сдвиг»⁵⁹, динамичности литературного процесса, ситуации диалога между автором и читателем (в том числе исследователем), моменту «человеческого понимания», не сводимого ни к субъективно-эстетическому вчувствованию, ни к рационалистическому исчислению»⁶⁰.

Собственную методологию литературоведческого анализа Аверинцев раскрывал в нескольких работах, однако наиболее подробный анализ отношений «словесности» и «литературы» представлен в статье «Греческая “литература” и ближневосточная “словесность”»⁶¹. Концепция Аверинцева состоит в распознавании двух творческих принципов — литературы, «связанной с жизнью», т. е. собственно литературы, появившейся у греков, и литературы «внутри жизни», т. е. сакральной литературы, возникшей на Ближнем Востоке. По мнению учёного, эти два типа литературы настолько сильно отличаются друг от друга, что отождествляя литературу библейского мира с греческой литературой, исследователь может допустить ошибку. Поэтому Аверинцев использует для их разграничения два термина — «литература», т. е. рефлексирующая литература эллинов, и «словесность», т. е. ближневосточная литература как неотъемлемая часть культа. Учёный указывает на неверность взгляда на «словесность» как на раннюю стадию развития «литературы» и рассматривает их как два сосуществующих, но разных пути, в основе которых лежат во многом противостоящие друг другу отношения к миру, человеку, слову, категориям авторства, жанра, стиля, а также пространства и времени.

Так, в ближневосточной и греческой культурах отличался социальный статус литературного творчества. «Ближний Восток знает тип «мудреца» — многоопытного книжного человека, состоящего на царской службе в должности писца и советника, а на досуге [курсив мой. — С. С.] развлекающегося хитроумными

⁵⁹ Лосев А. Ф. Аверинцев // Краткая литературная энциклопедия. М., 1978. Т. 9. Стб. 26.

⁶⁰ Там же. Стб. 27.

⁶¹ Аверинцев С. С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996. С. 13–75.

сентенциями, загадками и иносказаниями»⁶². Этому типу автора противостоит литератор Греции, для которого создание текстов является основным его занятием. Кроме того, Востоку чужд и выработанный в эллинской культуре тип «непризнанного гения», «непонятого новатора», которому «остаётся только уповать на признательность потомства»⁶³. В библейском мире существует тип «пророка», который не стремится стать автором литературного шедевра, а «желает быть по-человечески услышанным, и притом незамедлительно»⁶⁴.

Такая оппозиция поддерживается различным пониманием авторства и отношения к слову. Для «словесности» категория авторства не актуальна: имя в данном случае не соотносится с индивидуальностью авторского стиля, а указывает на жанр и на «главного» в этом жанре (для псалма — Давид, для притчи — Соломон и др.). Слово Ближнего Востока — это «принципиально неавторское слово, брошенное на волю потока, предоставленное всем превратностям непрекращающегося разговора»⁶⁵.

В Греции же в литературе выделяется её эстетическая сторона, которая конкурирует в сознании эллинов с функциональностью, от чего канонизации подвергаются стиль, топика и стих. Вместо авторитета в «литературе» развивается индивидуальное авторское сознание, которое подчиняется определённым рамкам, заданным «литературой» (в первую очередь — литературному стилю). Основными понятиями в Греции стали *образец* и *норма*, которые стали задавать в том числе появившиеся теоретические труды, неизвестные и чуждые культуре Ближнего Востока. В слове осознаются его эстетическая и характерологическая функции: «теперь уже не литература омывается волнами дрящегося разговора Бога и людей, а разговор искусственно воссоздаётся, имитируется, стилизуется средствами литературы»⁶⁶.

Различно для «словесности» и «литературы» и отношение к человеку. На Ближнем Востоке человек понимается как личность, он предстаёт носителем действия, его устойчивые характеристики лишены характерологического содержания, но указывают на его место в Бытии. Отсутствует дистанция между автором, «героем» и читателем, их отношения можно назвать субъектно-субъектными. В Греции между изображающим и изображённым появляется дистанция: автор становится наблюдателем, а герои — объектами его «художнического наблюдения», благодаря чему появляются характеры и типы. Человек рассматривается не только как личность, но и как индивидуальность: «Исповедуется “личность”, самоопределяется “индивидуальность”; а самоопределиться — это значит провести мысленный предел между собой и не-собой, осознать себя как неделимый и от всего отделенный, равный себе самому “атом”»⁶⁷.

Мир в древних культурах Греции и Ближнего Востока также представлен по-разному. В «словесности» под миром понимается *олам*, т. е. «поток времени, несущий в себе всё»⁶⁸. Для него пространство не играет большой роли: природа

⁶² Аверинцев С. С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996. С. 18.

⁶³ Там же. С. 19.

⁶⁴ Там же. С. 20.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Там же. С. 22.

⁶⁷ Там же. С. 21.

⁶⁸ Там же. С. 36.

и вещи в «оламе» называются по ходу действия, не становятся объектами отдельного самоцельного описания. В Библии мир даётся в одном из предельных состояний — катастрофы или чуда, что выводит вещи из тождества. Всё это выражается через формы словесного искусства как повествование и поучение. Мир «литературы» зиждется на равенстве вещей самим себе, устойчивости, порядке, представляя собой «космос» — «законосообразную и симметричную пространственную структуру»⁶⁹. В этом мире всё обусловливается спецификой пространства, даже время. «Космосу» присущи четкость линий, яркий свет и пластичность образов, поэтому изображается «космос» посредством описания и эфрасиса.

Аверинцев, проводя линии сопоставления греческой и ближневосточной культур, показывает, что до определённого этапа мировой истории они оставались замкнутыми в себе и независимыми друг от друга. Однако в начале III в. до н. э. ситуация изменилась: после завоевательных походов Александра Македонского иудеи стали «интересны для греков как носители некоего загадочного учения»⁷⁰. Интерес к религии Яхве обусловил появление перевода Священного текста на греческий язык — Септуагинты. Этот перевод, по мнению учёного, можно назвать встречей двух культур и подступом к их дальнейшему диалогу. Тем не менее долгое время Библия оценивалась эллинами вне её эстетической стороны, строго как религиозный документ: так, она легла в основу христианства, однако ни разу не осмыслялась в теоретических и художественных произведениях Греции. Осознание эстетики словесного искусства иудеев впервые выразилось в середине I в. до н. э. в анонимном трактате «О возвышенном», когда «всё пришло к кризису, всё казалось возможным, все границы были размыты и все двери открыты <...>. Греческая литература пребывала в состоянии глубочайшего, явного, черного унижения»⁷¹. Аверинцев отмечает, что связующим звеном между «словесностью» и «литературой» стало особое внимание к мудрости, именно поэтому их синтез на почве ближневосточной культуры происходит чаще всего в сфере «литературы премудрости», афористики «хахамов», т. е. мудрецов.

Таким образом, творческие принципы, лежащие в основе памятников ближневосточной «словесности» и греческой «литературы», были глубоко различны, однако это не помешало им с течением времени встретиться и вступить в диалог. Это стало возможным благодаря выходу творческого сознания эллинов и иудеев за пределы собственной культуры и стремлению познать эстетическую ценность «чужого слова» для обогащения своего. Такой диалог оказался «не только чрезвычайно долговечным, но и на редкость продуктивным, создав основу великого культурного синтеза, внутри которого первоначальная динамика Библии весьма кстати дополняла уравновешенную статику классического языка форм»⁷².

Проявлением диалога культур стала богатейшая традиция обращения к Библии в художественном творчестве западных и русских писателей посредством цитат и реминисценций. Многие из указанных С. С. Аверинцевым аспектов развития диалога «литературы» и «словесности» имеют особую актуальность при изучении творчества Н. С. Лескова.

⁶⁹ Аверинцев С. С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996. С. 36.

⁷⁰ Там же. С. 41.

⁷¹ Там же. С. 50.

⁷² Там же. С. 52.

Обращение писателя к поэтике «сдвинутого слова», являющегося основой диалога культур, не раз отмечалось критиками и литературоведами. «Воссоздаваемый им мир, — писал Д. С. Мирский, — многим обязан житиям святых, кое-чем — Флоберу и очень многим — авторскому воображению»⁷³. Внимание писателя к «чужому» слову, многоплановость диалога «своего» и «чужого» в его произведениях становились предметом исследования Б. С. Дыхановой, О. В. Евдокимовой, Н. Ю. Даниловой, Д. Б. Гудкова и др.

Постоянные отсылки писателя к Библии, античным и христианским философам, русским и западным писателям, художникам и прочим творцам органически вписываются им в собственные тексты, расширяя их смысловое поле и получая новую семантику. Рассказу «Зимний день» Лесков предпосылает два эпиграфа: источником первого является Книга Иова, второго — толковый словарь В. И. Даля. Последняя фраза рассказа «Томленье духа» — реминисценция одновременно и из Нового Завета, и из трактата Л. Н. Толстого. Всё это напоминает ближневосточное отношение к слову как к слову «неавторскому», обретающему свою важность в превратностях живого разговора. В произведениях автора «Соборян» «вы слышите <...> язык деревенских попов, чиновников, начётчиков, язык богослужебный, сказочный, летописный, тяжёлый, салонный, — тут встречаются все стихии великого океана русской речи»⁷⁴. При этом Лесков оказывается лидером по использованию заимствованной лексики среди писателей XIX в.⁷⁵, значительно «обгоняя» Л. Н. Толстого и И. С. Тургенева.

Существование в художественном наследии Лескова черт «литературы» и «словесности» не вызывает сомнений. Учёными выявлялась связь его творчества как с живописью Нового времени, так и с русской иконописью, как с драматическим искусством, так и с искусством литургии (см. работы В. Ю. Троицкого, И. В. Столяровой, М. Г. Уртминцевой, О. В. Евдокимовой, С. А. Животягиной, Т. А. Ильяшенко, А. А. Буткевич, Е. П. Самойловой, Е. А. Кажукало, Ю. А. Голубинской и др.). Наряду с активно изучаемой экфрасичностью произведений, поэтикой описания, особое внимание привлекает характер его повествования: «он писал не пластически, а рассказывал и в этом искусстве не имеет равного себе»⁷⁶, воссоздавая «живую, яркую роскошную картину жизни»⁷⁷.

Для творчества Лескова одинаково важны и открытая греками категория «прекрасного» как законченность, целесообразность формы, и постигнутая ими через «словесность» категория «возвышенного» как динамичность духа, не нуждающегося в гармонии. Метод чтения текста «вдоль и поперёк», использовавшийся Лесковым при выверке текстов, сочетается с изображением предельных состояний мира: лейтмотив чуда или кризиса может заявляться уже в названии произведений (например, «Несмертельный Голован» — «Некуда»), или, как в повести «На краю света», эти мотивы могут вступать в сложное взаимодействие друг с другом, образуя неразрывное единство: без катастрофы не произойдёт чудо.

⁷³ Мирский Д. С. Лесков // Мирский Д. С. История русской литературы с древнейших времен до 1925 года / пер. с англ. Р. Зерновой. Лондон, 1992. С. 500.

⁷⁴ Меньшиков М. О. Художественная проповедь (XI том сочинений Н. С. Лескова) // Меньшиков М. О. Критические очерки: в 2 т. СПб., 1899. Т. 1. С. 332.

⁷⁵ См.: Еектан Т. Об источниках и типах стиля Н. С. Лескова...

⁷⁶ Горький М. Н. С. Лесков // Горький М. Собрание сочинений: в 30 т. М., 1953. Т. 24. С. 236.

⁷⁷ Мирский Д. С. Лесков... С. 500.

Диалогичность лесковского повествования произрастает, с одной стороны, из субъектно-субъектных отношений автора и «героя» в Библии, с другой — из сократического диалога⁷⁸. Взаимодействие принципов «литературы» и «словесности» происходит прежде всего в произведениях Лескова, соотносящихся с проповеднической традицией, жанром поучения, раскрывающих тему мудрости, образы мудреца, учителя, проповедника.

Мнемонические элементы поэтики Лескова⁷⁹ могут восходить и к платоновской концепции знания как припоминания, и к мнемотехническим приёмам библейской «словесности». Жанр воспоминаний, нередко обозначавшийся автором в подзаголовках своих произведений, воспринимался некоторыми современниками и критиками как указание на автобиографичность, из-за чего его рассказы осмыслялись не с эстетической, а с коммуникативной и информативной сторон.

2.2. Диалог «литературы» и «словесности» в творчестве Н. С. Лескова: мотив томленья духа

Как отмечалось выше, в поэтике Лескова особая роль отводится мотивам чуда и кризиса как предельным состояниям, характерным для изображения библейского мира — «олама». Под «оламом» понимается «поток времени, несущий в себе всё»⁸⁰. Подобный принцип изображения событий избирает и Лесков, когда пишет в жанрах хроники или воспоминаний, которые основаны «не на романтической фабуле, а на временном изображении событий»⁸¹. Главным их достоинством писатель признаёт жизнеподобие: «Жизнь человека идёт как развивающаяся со скалки хартия, и я её так просто и буду развивать лентой»⁸². К жанру воспоминаний относятся рассказы «Владычный суд» (1877) и «Томленья духа» (1890). В них лексически эксплицирован мотив томления духа, являющийся одним из основных для книги Екклесиаста и, на наш взгляд, позволяющий Лескову положить в основу художественного мира этих произведений библейский принцип изображения «олама».

Обозначим, в чём состоит особенность этого мотива. Сочетание *томленья духа* не свойственно другим текстам Библии: кроме Синодального перевода книги Проповедника, оно больше нигде не встречается. Это сочетание появляется в книге 9 раз и в большинстве случаев находится в контексте лексемы *суета*, указывающей на «пустоту, иллюзорность, мимолетность и непостоянство»⁸³ все-

⁷⁸ См.: Петрова А. Л. Сократический диалог в интерпретации Н. С. Лескова // Историческая поэтика и пути изучения и преподавания русской словесности: исследования и материалы. 2009. С. 91–104.

⁷⁹ Евдокимова О. В. Мнемонические элементы поэтики Н. С. Лескова. СПб., 2001. 317 с.

⁸⁰ Аверинцев С. С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность»... С. 36.

⁸¹ Цит. по: Виноградов В. В. Достоевский и Лесков в 70-е годы XIX века: Анонимная рецензия Ф. М. Достоевского на «Соборян» Лескова // Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961. С. 523.

⁸² Лесков Н. С. Детские годы (Из воспоминаний Меркула Праотцева) // Лесков Н. С. Собрание сочинений: в 11 т. Т. 5. С. 279.

⁸³ Словарь библейских образов: энциклопедическое исследование образов, символов, основных тем, метафор, речевых оборотов и литературных стилей Библии / под общ. ред. Л. Райкена, Д. Уилхойта, Т. Лонгмана III; пер. Б. А. Скороходов, О. А. Рыбакова. СПб.: Библия для всех, 2005. С. 479.

го земного. Из этого можно заключить, что мотив томленья духа в Екклесиасте является одной из черт земного мира, оценкой мудрецом всего, что есть «под небом». Томленье духа противостоит в контексте книги покою: «Лучше горсть с покоем, нежели пригоршни с трудом и томлением духа» (Еккл. 4:6), т. е. семантику образа составляют тревога, терзание.

В другом свете этот образ предстаёт в «эстетике Отцов Церкви» (В. В. Бычков), которые считали, что мир Ветхого Завета «жил томлением по Богу, по прикосновению к Божественной Полноте, по спасению ею всего мира»⁸⁴, и у которых обязательно есть указание на то, что утолено это томление было пришествием Христа, его Распятием и Воскресением. Так, в «Откровениях Божественной Любви» Юлианой Нориджской описывается томление, пережитое ею во время созерцания крестных мук Христа, открывшихся её духовному взору. «В этом мученическом, но радостном для неё опыте открылись глубинные тайны бытия, главной из которых стало полное осознание Бога как безмерной Любви»⁸⁵. В творчестве монаха-кармелита Хуана де ля Круса историк Н. С. Арсеньев отмечает взаимопроникновение греческой и религиозной эстетики, поскольку в художественной форме его поэзии выражается «музыка — вернее, драма томления и искания и всё преобладающая радость прикосновения к тому, что единственно верно, и подлинно, и преизбыточествует, и исполнено истинной красоты и может поэтому удовлетворить тоску по Божественному»⁸⁶. Так, в трудах средневековых авторов мотив томленья духа обязательно сопровождался темами любви и радости, осмыслился как необходимая ступень познания Божественной Любви.

Обнаруживаются соответствия между мотивом томленья духа и *Sehnsucht* — специфической эстетической категорией эпохи романтизма. Семантика этого немецкого слова передаётся как «томление мечтательное и сладостное, волнующе-неясное и беспокойно-тревожное <...> безотчётное, неопределённое; стремление к <...> возвышенному “нечто”»⁸⁷. Г. В. Гегель связывал мотив томления в творчестве романтиков с отсутствием в жизни устойчивости, постоянства и одновременным стремлением к ним, что более, чем его другие интерпретации, схоже с семантикой «томления духа» в Екклесиасте: «томление есть лишь чувство ничтожности пустого, праздного субъекта, которому не хватает силы избавиться от этой праздности и наполнить себя субстанциальным содержанием»⁸⁸. Из приведённых интерпретаций видно, что мотив томления духа в романтизме и Екклесиасте имеет общее основание — это осознание несовершенства мира, однако у большинства исследователей немецкого романтизма он получает новые характеристики: связь с категориями красоты и добра, выражение стремления к недостижимому идеалу, принадлежность к сфере метафизического.

При рассмотрении мотива томления духа в контексте русской культуры оказывается, что лексема «томление» не была в ней широко представлена (по данным Национального корпуса русского языка)⁸⁹, хотя мотив томленья был развит

⁸⁴ Бычков В. В. Русская теургическая эстетика. М., 2007. С. 417.

⁸⁵ Там же. С. 420.

⁸⁶ Арсеньев Н. О лирической поэзии Шелли, Тютчева и Хуана де ла Крус // Арсеньев Н. О красоте и мире: сборник статей. Мадрид, 1974. С. 78.

⁸⁷ Ванслов В. В. Эстетика романтизма. М., 1966. С. 349.

⁸⁸ Гегель Г.-Ф. Сочинения: в 14 т. / пер. Б. Г. Столпнера. М., 1938. Т. XII. С. 71.

⁸⁹ Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. URL: <https://ruscorpora.ru/new/index.html> (дата обращения: 27.04.2023).

в русской литературе XIX в. Возникая в творчестве А. С. Грибоедова, В. А. Жуковского, А. С. Пушкина и других поэтов пушкинской поры, этот мотив обычно наделяется семантикой физических страданий («за нас томился в плену»)⁹⁰, грусти и мучения от воспоминаний о прошедшем или от потерянной любви («...любви тоска, // Томление разлуки»)⁹¹, реже — как состояние истомы, неги («Голова к плечу клонится, // И томление в очах»)⁹². В рассказе «Певцы» (1850) цикла «Записки охотника» И. С. Тургенева мотив томления духа связывается с темой музыки как ощущение душевной тревоги, разрешающейся через постижение высшего музыкального искусства. Во второй половине XIX в. мотив томленья духа появляется в лирике Ф. И. Тютчева и А. А. Фета. Н. С. Арсеньев видит в Тютчеве поэта «томления по метафизическим глубинам бытия, захваченными “преизбыточествующим сиянием красоты” в природном мире»⁹³. И у Тютчева, и у Фета мотив томленья духа может раскрываться в контексте проблемы «невыразимого»: бедности языка, невозможности им высказать то, «что буйствует в груди прозрачною волною»⁹⁴.

О значимости этого мотива в художественном сознании Лескова говорит и то, что он возникает не только в фикциональной прозе, но и в эпистолярной автора «Соборян», а также 10 раз упоминается в биографической работе Андрея Лескова — сына писателя (*Приложение 3*).

Как отмечалось выше, сочетание *томленья / томление духа* обнаружено нами в двух художественных произведениях писателя — «Владычный суд» и «Томленья духа».

В основу сюжета «были» «Владычный суд» (1876) положены духовные искания, выраженные в Екклесиасте: повествование об освобождении сына еврея-«интролигатора» от рекрутского набора строится Лесковым как цепочка чудесных совпадений и стечений обстоятельств, происходящих на фоне суетности обыденной жизни, несправедливости её законов, глупости и хитрости людей. Коллизию рассказа можно описать цитатой из Кохелета: «Ещё видел я под солнцем: место суда, а там беззаконие; место правды, а там неправда. И сказал я в сердце своём: “праведного и нечестивого будет судить Бог; потому что время для всякой вещи и суд над всяким делом там”» (Еккл. 3:16-17). «Все герои, в том числе и герой рассказчик, — пишет в статье, посвящённой анализу “Владычного суда”, О. В. Евдокимова, — показаны здесь на уровне обыденно-непосредственного сознания. <...> Усталость и “привычка-чудовище”, осознание бесполезности усилий мотивируют забывчивость, пассивность вспоминающего в начале происшествия»⁹⁵. Разорвать замкнутость установленного порядка позволяет развитие сюжета в метафизическом плане через многочисленные библейские

⁹⁰ Грибоедов А. С. Письмо Паскевичу И. Ф. (1.10.1828) // Грибоедов А. С. Сочинения. М., 1988. С. 613.

⁹¹ Жуковский В. А. Двенадцать спящих дев // Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 3. С. 78.

⁹² Дельвиг А. А. Поляк // Дельвиг А. А. Сочинения: Стихотворения; Статьи; Письма / сост., вступ. ст., коммент. В. Э. Вацуру. Л., 1986. С. 100.

⁹³ Бычков В. В. Русская теургическая эстетика... С. 426.

⁹⁴ Фет А. А. Лирика. М., 1966. С. 157.

⁹⁵ Евдокимова О. В. Память, интуиция, вера в художественном мире Н. С. Лескова («Владычный суд») // Христианство и русская литература. 1999. Сб. 3. С. 241.

реминисценции, а также через описание «духовно исключительных» состояний героев рассказа («интролигатора», Друкарта, князя Иллариона Илларионовича, митрополита Филарета), при которых удивительное событие оказывается возможным. Переход в сферу метафизического связан с мотивом томленья духа. Так, когда князь Илларион Илларионович вынужден отказать в помощи бедному еврею, поскольку «закон... ничего... стало быть... не могу...», он отпускает героя «с очевидным **томлением духа** <...>, но тот не успел ещё дойти до передней, как князь достучался того, что ему было нужно, и, живо размахнув дверь, сам крикнул повеселевшим голосом: — А... Друкарт!»⁹⁶.

В рассказе «Томленья духа» (1890) мотив заявлен в названии и в эпиграфе. Лесков сам указывает и на источник мотива — Книгу Екклесиаста (««Всё это томленья духа». *Екклесиаст*»)⁹⁷. В самом рассказе мир персонажей делится на двоякое, и принципом этого разделения является корреляция их образов с мотивом томления духа.

Так, в одном мире живут дядя, губернаторша, её сын и Василиса Матвеевна; в нём светский закон важнее Божьего — учитывается социальное положение человека, которое и обуславливает отношения между людьми: попа нужно везти на тележке, поскольку он замаливает чужие грехи, а учителя Ивана Яковлевича, который «другим свой закон на чужой кадык накидывает»⁹⁸, — на мужицкой подводе или навознице. Правым оказывается тот, чей статус выше: домашний учитель не может соперничать с дворянином-хозяином дома и губернаторской семьёй. Важны также и семейные связи: статус губернатора позволяет его жене и сыну иметь особые привилегии в доме дяди повествователя. Религия воспринимается утилитарно: грех можно совершить, если потом от него «отмолиться». Внутренний мир этих персонажей Лескова не интересует, однако он делает несколько акцентов: людям высокого статуса в обычной жизни присущи спокойствие и непоколебимость («Ваш несчастный сын имел силу это стерпеть»)⁹⁹, а если их что-то выводит из равновесия, они начинают сердиться, доходя до истерики.

Противоположным представляется мир, в центре которого — образ Ивана Яковлевича (Козы). Социальный статус человека, его родственные связи здесь не учитываются: есть лишь разделение на «своих» и «чужих»: «“свой” — это те, с кем одно и то же любишь...»¹⁰⁰. Во главе угла — Божий закон. Здесь нет места страху, что связано не с высоким социальным положением человека, а с чувством любви к Богу: «Он победил страх... Страх пустяки... Нет страха!.. Даже я!.. я победил страх!»¹⁰¹. Герои именно этого мира могут ощущать томление духа: «Надо было это разорить... И я разорил... Надо было бунтовать, и я бунтовал... (Иван Яковлевич стал горячиться.) Я иначе не мог... во мне дух взбунтовался... проснулся к жизни дух... свободный дух от всякой клятвы... и я пошёл... я горюворил...»¹⁰².

⁹⁶ Лесков Н. С. Владычный суд // Лесков Н. С. Собрание сочинений: в 11 т. Т. 6. С. 128.

⁹⁷ Лесков Н. С. Томленья духа // Лесков Н. С. Собрание сочинений: в 12 т. Т. 12. С. 394.

⁹⁸ Там же. С. 392.

⁹⁹ Там же. С. 393.

¹⁰⁰ Там же. С. 396.

¹⁰¹ Там же. С. 395.

¹⁰² Там же.

В рассказе практически отсутствуют описания. Изображение главного героя не позволяет представить себе его портрет: указывается лишь то, что он был высоким и худым, упоминается одежда, в которую он был одет. В экспозиции предлагается цепь событий, которая привела к настоящему положению дел (появлению Ивана Яковлевича в доме), что напоминает свойство библейского мира — «олама». Изображение окружающего мира в рассказе обусловлено «утилитарными нуждами повествования» (С. С. Аверинцев): большинство эпитетов подсказывает читателю дальнейшее развитие сюжета, указывает на место персонажа, вещи или явления в ходе истории: *вечно пьяный и драчливый* учитель Кольберг (отчего будет выгнан со службы), выросшая в саду *редкостная* слива (отчего дядя заметил, что её плоды сорваны) и т. д. Из подобных характеристик так же невозможно воссоздать картину, как не позволяет это сделать тип описания в «словесности». В конце рассказа и вовсе сделан акцент на том, что для будущей встречи с Иваном Яковлевичем «...все стороны равны. Пространство для него не существует»¹⁰³. Трансформируется и точка зрения повествователя: в последнем абзаце её невозможно определить, поскольку все изображаемые действия являются метафорой его духовных поисков.

Таким образом, в этом рассказе, как и во «Владычном суде», метафизический план сюжета реализуется Лесковым в сфере духа, отчего он неразрывно связан с мотивом томления духа и с поэтикой памяти.

Жанровые подзаголовки рассказов «Владычный суд» и «Томленье духа» — «Из... воспоминаний», а также определение «Владычного суда» как «быль» указывают «на истинность событийного плана»¹⁰⁴ и на принадлежность его к плану прошлого. В начальных строках обоих рассказов содержится описание фактов, имевших место в жизни самого писателя: детство, проведённое в Орловской губернии, воспитание в семье богатого родственника, служба в Киеве под руководством А. К. Ключарева. Указание на себя как на автора «На краю света» и вовсе убирает дистанцию между повествователем и автором. Это не только доказывает желание Лескова убедить читателя в достоверности всего, что запечатлено в слове автора, но и ставит вопрос об основаниях художественности этих текстов и в целом об эстетических основаниях творчества писателя. Отмеченное совпадение автора и рассказчика, а также особое отношение между автором и читателем характерно не для художественной литературы, а прежде всего для древнееврейской «словесности».

Соглашаясь с О. В. Евдокимовой в том, что аналогией лесковской концепции памяти является теория памяти Анри Бергсона, мы добавим, что и концепция библейского «олама» вбирает в себя понимание мира как «течения» (по Аверинцеву) или «длительности» (по терминологии Бергсона). Справедливо замечание гебраиста Игоря Тантлевского о том, что в основе вселенной, представленной в книге Когелета, «лежит длительность... — как в основе человеческого сознания, которое по сути своей и есть, по А. Бергсону, длительность»¹⁰⁵. Концепция памяти, «практически неотделимой от восприятия» (Бергсон), сходным образом

¹⁰³ Лесков Н. С. Томленье духа // Лесков Н. С. Собрание сочинений: в 12 т. Т. 12. С. 398.

¹⁰⁴ Евдокимова О. В. Память, интуиция, вера в художественном мире Н. С. Лескова... С. 237.

¹⁰⁵ См.: Книга Кохелета / пер. и коммент. И. Р. Тантлевского, СПб., 2021. 240 с.

раскрывающаяся как в библейском, так и в лесковском текстах, включает в себя прошлое и настоящее, делает нерасторжимыми телесное и духовное, человеческое и божественное.

Выводы к главе 2

Работы С. С. Аверинцева по истории культуры и литературы являются наиболее авторитетными среди учёных, занимающихся проблемой рецепции библейского слова в художественном творчестве, что позволяет рассматривать их как методологическую базу главы. Литературовед выделил несколько аспектов, по которым «словесность» и «литература» противопоставлены: на уровне понимания человека, эстетики и метафизики слова, принципов изображения, авторской позиции и др. Диалог этих двух традиций, по утверждению учёного, возникает тогда, когда творческое сознание выходит за рамки своей культуры и стремится постичь эстетику чужого слова. Творчество Лескова является ярким примером продуктивности диалога «литературы» и «словесности», при том что ранее это не отмечалось исследователями.

Чтобы рассмотреть влияние Книги Екклесиаста на поэтику писателя в указанном аспекте, мы обратились к анализу мотива томленья духа. Было выявлено, что в Священном Писании мотив представлен только в Когелете и употреблялся как указание на тщетность человеческих усилий и на необходимость обращения к Богу. В средневековой литературе мотив часто возникал при описании авторами сюжетов Страстей Христовых и Воскресения.

Для Лескова оказывается актуальной как литературная, так и библейская традиции обращения к мотиву. В рассказах «Владычный суд» и «Томленье духа» он связан с оппозициями *неволя — свобода, тоска — радость, смерть — жизнь*, а также с темами любви и деятельного добра, что свойственно «литературному» воплощению мотива (средневековая литература, романтизм). Одновременно с этим мотив томленья духа, как и в Екклесиасте, раскрывается через оппозицию *тревога — покой* и тему напрасности всего, что делается «под солнцем».

Мотив томления духа, источником которого является книга Екклесиаста, появляется в творчестве Лескова благодаря обращению писателя к эстетике библейского слова. В рассказах «Владычный суд» и «Томленье духа» этот мотив не только провоцирует к сопоставлению смыслов, заложенных в Екклесиасте и в произведениях, но и устанавливает особенности метафизического ракурса повествования: превалирование временных координат над пространственными, отсутствие портрета и пейзажа, оформление рассказов в жанре воспоминаний. Благодаря анализу поэтики произведений через её соотнесение с принципами изображения мира и человека в Библии, обозначенными в статье Аверинцева, выявляется взаимообусловленность основных её элементов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Обнаружены и описаны источники знаний Н. С. Лескова о книге Екклесиаста, выявлены возможные линии сопоставления текстов автора «Левши» и Когелета, определены элементы поэтики, обусловившие специфику диалога «словесности» и «литературы» в художественном творчестве писателя.

Отмечавшееся исследователями стремление произведений Лескова стать «художественной проповедью» при малой степени изученности темы «Лесков и Екклесиаст» обусловили источниковедческий аспект работы. В первой главе был предложен обзор главных критических (И. Пospelов, И. С. Якимов), исagogических (Н. А. Астафьев, Н. К. Дагаев, А. Мень, И. А. Чистович, П. А. Юнгеров и др.), экзегетических (М. Олесницкий, еп. Филарет, А. Классен, М. И. Рижский и др.) и литературоведческих (Ю. В. Балакшина, М. Вендитти, Д. В. Долгушин, А. В. Петров) трудов, посвящённых исследованию книги Проповедника. Выяснилось, что к XIX в. в России широко освещался ряд проблем, связанный с атрибуцией, вхождением в канон, переводами и интерпретацией ветхозаветной книги. Так, особое распространение в это время получило мнение, что пессимистический тон Екклесиаста, противоречивость его утверждений, лингвистические особенности, исторический фон делают невозможным атрибутирование книги X в. до н. э. Было известно и то, что в осевое время учёные раввины сомневались в каноническом достоинстве Когелета, поскольку находили в нём следы еретических вероучений. Диалектический характер книги, полемичность некоторых её сентенций определили многочисленность и разнообразие её толкований.

Было установлено, что книга Проповедника несколько раз переводилась на старославянский и русский языки. Судя по тому, что до наших дней дошли её отрывки, бытовавшие в разных церковных сборниках до полного перевода Библии, а в XIX в. она не единожды переводилась на русский язык, книга была известна русскому читателю. Об этом говорят в том числе цитаты и реминисценции из Екклесиаста, обнаруженные в творчестве писателей первого ряда конца XVIII–XIX вв.

Активная переводческая деятельность и появление ряда критико-богословских трудов, посвящённых изучению ветхозаветной книги, могли стать источником знания Лескова о ней. Интерес писателя к Когелету подтверждается многочисленными обращениями Лескова к тексту Екклесиаста в своём творчестве: в рамках исследования было найдено более десяти произведений, содержащих цитаты из книги Проповедника или отсылки к ней, а также обозначены типологические связи между текстами Екклесиаста и Лескова.

Во второй главе рассмотрена проблема влияния библейского слова и книги Екклесиаста на творчество писателя в контексте эстетико-философской концепции диалога «литературы» и «словесности», предложенной С. С. Аверинцевым. В процессе анализа статьи «Греческая «литература» и ближневосточная «словесность»» было выявлено, что эти два творческих принципа различаются по нескольким основаниям: на уровнях понимания человека, авторской позиции, эстетики и метафизики слова, принципов изображения. Однако это не помешало им с течением времени вступить в диалог, заложив основу культурного синтеза, в котором «динамика Библии весьма кстати дополняла уравновешенную статику классического языка форм»¹⁰⁶. Был сделан вывод о том, что диалог «словесности» и «литературы» можно считать состоявшимся, когда творческое сознание выходит за пределы собственной культуры и стремится познать эстетику «чужого слова» для её обогащения.

Замечено, что основные аспекты развития диалога «литературы» и «словесности» имеют особую значимость при изучении творчества Лескова: поэти-

¹⁰⁶ Аверинцев С. С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность»... С. 52.

ка «сдвинутого слова», диалогичность повествования, ресемантизация образов, их экфрастичность, ориентация на поэтику иконы, взаимодействие категорий «прекрасного» и «возвышенного» и т. д. Проблема диалога «литературы» и «словесности» в творчестве Лескова раскрывается при анализе мотива томленья духа на материале рассказов «Владычный суд» и «Томление духа».

В ходе анализа была исследована история обращения к сочетанию *томление духа* в произведениях «словесности» и «литературы». Так, оказалось, что в Священном Писании сочетание «томление духа» присутствует только в Коге-лете и употребляется как указание на тщетность человеческих усилий. В Новом Завете это словосочетание не обнаружено, в то время как сам мотив возникает при трактовке сюжетов Крестных мук и Воскресения Христова средневековыми писателями. Мотив является значимым и для литературы Новейшего времени, в особенности для романтического направления.

В рассмотренных рассказах Лескова оказывается актуальной как литературная, так и библейская традиция обращения к мотиву. С одной стороны, он, как и в Екклесиасте, раскрывается через оппозицию *тревога — покой* и тему напрасности всего, что делается «под солнцем». С другой — он обнаруживается в тексте и как состояние внутреннего мира человека, связывается с оппозициями *неволя — свобода, тоска — радость, смерть — жизнь*, а также с темами любви и деятельного добра, что свойственно «литературному» воплощению мотива. Кроме того, установлено, что обращение писателя к мотиву томленья духа позволяет ему выстроить художественный мир произведения по принципу библейского мира — «олама», а также дать развитие метафизическому плану повествования.

Таким образом, можно утверждать, что слово и изображение в творчестве писателя испытывают влияние законов библейского дискурса, восходят к особенностям сакральной словесности. Библейские реминисценции не только создают подтекст произведений Лескова, но и являются условием сюжетного развития, источником, из которого произрастает художественный конфликт. Вопросы генезиса лесковского стиля и эстетических основ его текстов неразрывно связаны с диалогом «литературы» и «словесности», связывающим воедино разнородные элементы поэтики писателя. Перспективами развития темы является исследование образа повествователя и системы рассказчиков в произведениях Лескова, рамочной композиции, поэтике проповеди, а также природе и специфике диалога в его творчестве.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

Источники

1. Библия, или Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета в русском переводе [Электронный ресурс]. — СПб.: Синодальная типография, 1876. — URL: <https://bible.by/syn/> (дата обращения: 29.04.2023).
2. Библия / коммент. А. Меня. — Брюссель: Жизнь с Богом, 1973. — 2357 с.
3. Грибоедов А. С. Письмо Паскевичу И. Ф., графу, 1 октября 1828 // Грибоедов А. С. Сочинения. — М.: Худож. лит., 1988. — С. 611–614.
4. Дельвиг А. А. Сочинения: Стихотворения; Статьи; Письма / сост., вступ. ст., коммент. В. Э. Вацуро. — Л.: Художественная литература, 1986. — 472 с.
5. Екклесиаст [Электронный ресурс] / пер. И. Максимовича // Христианское чтение. — 1861. — № 4. — URL: <http://biblia.russportal.ru/index.php?id=masor.maxim> (дата обращения: 28.04.2021).

6. Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. — URL: <https://ruscorpora.ru/new/index.html> (дата обращения: 27.04.2023).
7. Ветхий Завет / пер. В. А. Левинсона, Д. А. Хвольсона // Священные книги Ветхого и Нового Завета. — Лондон: БИБО, 1875.
8. *Мышцын В. Н.* Книга Екклесиаста // Толковая Библия, или Комментарий на все книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета / изд. А. П. Лопухина и его преемников: в 11 т. — СПб., 1908. — Т. 5. — С. 1–36.
9. *Фет А. А.* Лирика. — М.: Художественная литература, 1966. — 184 с.

Собрания сочинений

10. *Гегель Г.-Ф.* Сочинения: в 14 т. — М.: Полиграфкнига, 1938. — Т. XII / пер. Б. Г. Столпнера. — 494 с.
11. *Горький М. Н. С. Лесков* // Горький М. Собрание сочинений: в 30 т. — М.: ГИХЛ, 1953. — Т. 24. — С. 228–237.
12. *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений в тридцати томах / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом); редкол.: В. Г. Базанов (гл. ред.), Г. М. Фридендер (зам. гл. ред.), В. В. Виноградов и др. — Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1972–1990.
13. *Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. — М.: Языки русской культуры, 1999–2008. — Т. 1, 3.
14. *Карамзин Н. М.* Полное собрание стихотворений / вступ. ст., прим. Ю. М. Лотмана. — М.; Л.: Советский писатель, 1966. — 424 с.
15. *Лесков Н. С.* Полное собрание сочинений: в 30 т. — М.: Терра, 1996–2016 (издание продолжается).
16. *Лесков Н. С.* Собрание сочинений: в 11 т. / под общ. ред. В. Г. Базанова, Б. Я. Бухштаба, Л. Н. Груздева, С. А. Рейсера, Б. М. Эйхенбаума. — М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957.
17. *Лесков Н. С.* Собрание сочинений: в 12 т. / общ. ред. В. Ю. Троицкого. — М.: Правда, 1989.
18. *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: в 16 т. / ред. Д. Д. Благого, С. М. Бонди, Г. О. Винокура и др. — М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1937–1949.
19. *Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений: в 90 т. — М.: Художественная литература, 1928–1958. — Т. 23, 24, 41, 42, 44, 51, 62.
20. *Фет А. А.* Собрание сочинений и писем: в 20 т. — СПб.: Фолио-Пресс., 2006. — Т. 3. — 521 с.

Справочная литература

21. Библейские переводы // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. — СПб., 1891. — Т. IIIa. — С. 672–696.
22. Православная энциклопедия [Электронный ресурс] / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. — URL: <https://www.pravenc.ru/> (дата обращения: 10.10.2022).
23. Словарь библейских образов: энциклопедическое исследование образов, символов, основных тем, метафор, речевых оборотов и литературных стилей Библии / под общ. ред. Л. Райкена, Д. Уилхойта, Т. Лонгмана III; пер. Б. А. Скороходов, О. А. Рыбакова. — СПб.: Библия для всех, 2005. — 1423 с.
24. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. — М., СПб., 1882. — Т. 4. — С. 425.
25. *Екклесиаст* // Краткая еврейская энциклопедия: в 11 т. — Иерусалим, 2001. — Т. 1. — С. 501–505.

Исагогика и экзегетика

26. Григорий Нисский. Точное истолкование Екклесиаста Соломонова // Творения святого Григория Нисского. — М.: Московская духовная академия, 1861. — 481 с.
27. Дагаев Н. К. История ветхозаветного канона. — СПб.: Товарищество «Печатня С. П. Яковлева», 1908. — 273 с.
28. Книга Кохелета. Новый русский перевод И. Р. Тантлевского, сопровождаемый примечаниями и философско-теологическим очерком. — СПб.: Издательство РХГА, 2021. — 240 с.
29. Ла Сор У. С., Хаббард Д. А., Буш Ф. У. Обзор Ветхого Завета: Откровение, литературная форма и исторический контекст Ветхого Завета / пер. с англ. — Одесса: Богомыслие, 1998. — 615 с.
30. Мень Александр, прот. Собрание сочинений: в 15 т. [Электронный ресурс]. — М.: Изд-во Московской Патриархии, 2019. — URL: <https://lib.pravmir.ru/library/book/2307> (дата обращения: 28.04.2023).
31. Олесницкий М. Книга Екклесиаст. Опыт критико-экзегетического исследования. — Киев, 1873. — 396 с.
32. Поспелов И. О рус. переводе книги Екклесиаст // Прибавление к изданию творений Святых Отцов в русском переводе. — 1863. — № 22. — С. 637–673.
33. Рижский М. И. Книга Экклесиаста: В поисках смысла жизни. — Новосибирск: Наука. Сибирское отделение, 1995. — 224 с.
34. Рижский М. И. Библейские вольнодумцы. — М.: Республика, 1992. — 236 с.
35. Филарет (Филаретов). Происхождение книги «Екклесиаст». — Киев: Типография Г. Т. Корчак-Новицкого, 1885. — 180 с.
36. Чистович И. А. История перевода Библии на русский язык. — СПб.: Типография М. М. Стасюлевича, 1899. — 347 с.
37. Юнгеров П. А. Введение в Ветхий Завет: в 2 кн. [Электронный ресурс]. — М.: Директ-Медиа, 2016. — URL: https://azbyka.ru/otechnik/Pavel_Yungerov/vvedenie-v-vethij-zavet/ (дата обращения: 10.10.2022).
38. Якимов И. С. О происхождении книги Екклесиаст // Христианское чтение. — 1887. — № 3–4. — С. 197–216.

Критические и литературоведческие работы

39. Аверинцев С. С. Авторство и авторитет // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. — М.: Наследие, 1994. — С. 105–125.
40. Аверинцев С. С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. — С. 13–75.
41. Арсеньев Н. О лирической поэзии Шелли, Тютчева и Хуана де ла Крус // Арсеньев Н. О красоте и мире: сборник статей. — Мадрид, 1974. — С. 49–85.
42. Афонин Л. Н. Книги из библиотеки Лескова в Государственном музее И. С. Тургенева // Литературное наследство / гл. ред. В. Р. Щербина. — Л., 1977. — Т. 87. — С. 130–158.
43. Балакишина Ю. В. Библейская книга «Екклесиаст» и роман «Дым» // Роман И. С. Тургенева «Дым» в истории изучения. Научно-практическое издание / под ред. О. В. Евдокимовой. — СПб.: Свое издательство, 2014. — С. 117–124.
44. Бычков В. В. Русская теургическая эстетика. — М.: Ладомир, 2007. — С. 420.
45. Вендитти М. Истолкование мотивов из Екклесиаста в XVIII веке: Вольтер в переводах Хераскова и Карамзина // XVIII век. Сборник 25 / отв. ред. Н. Д. Кочеткова. — СПб.: Наука, 2008. — С. 130–157.
46. Виноградов В. В. Достоевский и Лесков в 70-е годы XIX века: Анонимная рецензия Ф. М. Достоевского на «Соборян» Лескова // Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей. — М.: ГИХЛ, 1961. — С. 487–555.

47. *Волынский А. Л.* Н. С. Лесков [Электронный ресурс]. — URL: http://az.lib.ru/w/wolynskij_a_/text_1898_leskov-oldorfo.shtml (дата обращения: 27.04.2023).
48. *Данилова Н. Ю.* Творчество Н. С. Лескова в оценке русской церковной критики XIX — начала XX вв. // *Культура и история: материалы межвузовских науч. конф. «Культура и история» (2004–2007)* / под ред. Ю. К. Руденко, А. А. Шелаевой, В. В. Горячих, М. А. Шибяева. — СПб., 2009. — С. 210–225.
49. *Джулиани Р.* О жанре и источниках обложки «Мёртвых душ» [Электронный ресурс]. — URL: <http://domgolya.ru/science/researches/1433/#1> (дата обращения: 25.03.2023).
50. *Долгушин Д. В.* В каком переводе цитирует Библию Гоголь? // *Universum Humanitarium*. — 2016. — № 1. — С. 142–149.
51. *Евдокимова О. В.* Мнемонические элементы поэтики Н. С. Лескова. — СПб.: Алетейя, 2001. — 317 с.
52. *Заварзина (Данилова) Н. Ю.* Диалог культур и диалог книг в повести Н. С. Лескова «Островитяне» // *Лесков Н. С. Островитяне*. — СПб., 2009. — С. 5–28.
53. *Кичатов Ф. З.* Христианские мотивы в творчестве А. С. Пушкина // *Балтийский филологический курьер*. — 2005. — № 5. — С. 187–207.
54. *Лесков А. Н.* Жизнь Николая Лескова по его личным, семейным и несемейным записям и памяткам: в 2 т. — М.: Художественная литература, 1984.
55. *Лосев А. Ф.* Аверинцев // *Краткая литературная энциклопедия*. — М.: Сов. энцикл., 1978. — Т. 9. — Стб. 26–27.
56. *Меньшиков М. О.* Художественная проповедь (XI том сочинений Н. С. Лескова) // *Меньшиков М. О. Критические очерки: в 2 т.* — СПб.: Типография М. Меркушева, 1899. — Т. 1. — С. 330–352.
57. *Мирский Д. С.* Лесков // *Мирский Д. С. История русской литературы с древнейших времен до 1925 года* / пер. с англ. Р. Зерновой. — London: Overseas Publications Interchange Ltd, 1992. — С. 490–502.
58. *Озерова Н. И.* Мудрое смирение: влияние книги Екклесиаста на концепцию смысла бытия в хронике Н. С. Лескова «Захудалый род» // *Проблемы исторической поэтики*. — 2005. — № 7. — С. 381–399.
59. *Осанкина В. А.* Библейская символика в поэтической медитации В. А. Жуковского // *Вестник Челябинского государственного университета*. — 1997. — № 2. — С. 10–16.
60. *Петров А. В.* Книга Екклесиаста и позиция автора «Мёртвых душ» // *Православие и Россия: канун третьего тысячелетия: материалы Духовно-исторических чтений*. — 2000. — С. 85–87.
61. *Петрова А. Л.* Сократический диалог в интерпретации Н. С. Лескова // *Историческая поэтика и пути изучения и преподавания русской словесности: исследования и материалы*. — 2009. — С. 91–104.
62. *Собенников А. С.* Екклесиастические мотивы повести А. П. Чехова «Огни» // *Сибирский филологический журнал*. — 2016. — № 3. — С. 89–95.
63. *Страхов Н. Н.* Новая повесть Тургенева // *Отечественные записки*. — 1867. — Т. 172 (май). — С. 157–180.
64. *Еекман Т.* Об источниках и типах стиля Н. С. Лескова // *Revue des etudes slaves*. — 1986. — Т. 58, Ф. 3. — Р. 293–306.

История и востоковедение

65. *Тураев Б. А.* История Древнего Востока / под ред. В. В. Струве и И. Л. Снегирева. — Л.: Соц.-экон. изд., 1935. — Т. 2. — С. 256.
66. *Книга Экклесиаст* / пер. И. М. Дьяконова // *Поэзия и проза Древнего Востока*. — М., 1973. — С. 632–655.
67. *Книга Экклесиаста* [Электронный ресурс] / пер. Э. Г. Юнца // *Вопросы литературы*. — 1991. — № 8. — URL: <http://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1466767975> (дата обращения: 06.10.2022).

На иностранных языках

68. *Christianson E. S.* Ecclesiastes through the centuries. — Oxford: Blackwell Publishing, 2003. — 314 p.
69. *Haupt P.* Ecclesiastes // *The American Journal of Philology.* — 1905. — Vol. 26, № 2. — P. 125–171.
70. *Melanchthou Ph.* Enarratio brevis concionum libri Salomonis cui titulus est Ecclesiastes // *CR.* — 1847. — Vol. 14. — P. 89–159.
71. *Murphy R. E.* Qohelet Interpreted: The Bearing of the Past on the Present // *Vetus Testamentum.* — 1982. — Vol. 32, № 3. — P. 331–337.
72. *Olympiodorus.* Commentarius in Ecclesiastes // *J. P. Migne. Patrologiae Cursus Completu. Series Graeca.* — 1860. — Vol. 93.
73. L'Éclésiaste. Un temps pour tout / traduit de l'hébreu et commenté par Ernest Renan [Электронный ресурс]. — URL: https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Eccl%C3%A9siaste:_un_temps_pour_tout (дата обращения: 29.04.2023).
74. *Seow C. L.* Ecclesiastes: A New Translation with Introduction and Commentary. — New York, 1997. — 419 p.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

Сопоставительная таблица переводов книги Екклесиаста на старославянский и русский языки (фрагментарно)

	Острожская	Елизавет.	арх. Макария	СПбДА	Максимовича	ББО	Синодальный
1:3	Что избобиле челоуѣку во всемъ трудѣ его, еже трудитса подь солнечною;	Кое избобиліе челоуѣку во всемъ трудѣ его, ѿмже трудитса подь солнцемъ;	Какая выгода челоуѣку отъ всего труда его, что онъ такъ трудится подь этимъ солнцемъ?	Что за выгода челоуѣку при всѣхъ трудахъ его, что трудится онъ подь солнцемъ?	Что за выгода челоуѣку отъ всѣхъ трудовъ его, что трудится онъ подь солнцемъ?	Что за выгода челоуѣку при всѣхъ трудахъ его, что трудится онъ подь солнцемъ?	Что пользы челоуѣку отъ всѣхъ трудовъ его, которыми трудится онъ подь солнцемъ?
1:4	Родъ минуетъ и родъ приходитъ, а земля во вѣки стойтъ.	Родъ преходитъ и родъ приходитъ, а земля во вѣкъ стойтъ.	Одинъ родъ приходитъ, и другой родъ приходитъ, а земля все остается.	Одно поколѣніе отходитъ, другое поколѣніе приходитъ, а земля во вѣки пребываетъ.	Одно поколѣніе отходитъ, другое поколѣніе приходитъ, а земля во вѣки пребываетъ.	Одно поколѣніе отходитъ, другое поколѣніе приходитъ, а земля во вѣки пребываетъ.	Родъ проходитъ, и родъ приходитъ, а земля пребываетъ во-вѣки.
1:8	Всѣ словеса трудна, не возможетъ моужь глаголати: и не насытиса око зрѣти, ни исполнитса оухо слышаніа.	Всѣ словеса трудна, не возможетъ моужь глаголати: и не насытиса око зрѣти, ни исполнитса оухо слышаніа.	Всѣ вещи трудяются, такъ что не можетъ пересказать челоуѣкъ; глазъ до сыта не насмотрится, оухо вдоволь не наслаждается.	Всѣ слова слабы; не можетъ челоуѣкъ переговорить всего; не насытится глазъ зрѣніемъ; не наполнитса оухо слушаніемъ.	Всѣ вещи трудно выразить; челоуѣкъ не въ силахъ говорить о нихъ; не насмотрится глазъ до сыта, не наслушается вдоволь оухо.	Всѣ слова слабы; не можетъ челоуѣкъ переговорить всего; не насытится глазъ зрѣніемъ; не наполнитса оухо слушаніемъ.	Всѣ вещи — въ трудѣ: не можетъ челоуѣкъ пересказать всего; не насытится око зрѣніемъ, не наполнитса оухо слушаніемъ.
1:14	Видѣхъ всѣческаа сотвореніаа сотвореніаа подь небесемъ и се, всѣ соуѣтство и дууха.	Видѣхъ всѣческаа сотвореніаа сотвореніаа подь солнцемъ: и се, всѣ соуѣтство и произволеніе доуха.	Я видѣлъ всякія дѣла, какія дѣлаются подь солнцемъ; и вотъ, все суета и пустая мечта.	Видѣлъ я всѣ дѣла, какія дѣлаются подь солнцемъ, и — вотъ, все суета и затѣи вѣтряныя!	Видѣлъ я всѣ дѣла, какія дѣлаются подь солнцемъ, и — вотъ, все суета и затѣи вѣтряныя!	Видѣлъ я всѣ дѣла, какія дѣлаются подь солнцемъ, и — вотъ, все суета и затѣи вѣтряныя!	Видѣлъ я всѣ дѣла, какія дѣлаются подь солнцемъ, и вотъ, все — суета и томленіе духа!
3:1	Всѣмъ годъ и врема всадѣй вещи подь солнечною.	Всѣмъ врема и врема всадѣй вещи подь небесемъ:	На все есть время, и всякой вещи подь небомъ своя пора.	Всему часъ, и время всякой вещи подь небомъ.	Всему чреда, и всякой вещи подь небомъ назначено свое время.	Всему часъ, и время всякой вещи подь небомъ.	Всему свое время, и время всякой вещи подь небомъ.

**Цитаты, реминисценции из Екклесиаста,
упоминания ветхозаветной книги
(и её предполагаемого автора Соломона)
в творчестве Н. С. Лескова**

(на основе комментариев к собраниям сочинений писателя)

1. Лесков Н. С. Собрание сочинений: в 11 т. / под общ. ред. В. Г. Базанова, Б. Я. Бухштаба, Л. Н. Груздева, С. А. Рейсера, Б. М. Эйхенбаума. — М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957.
 - 1.1. Т. 4. «Захудалый род» (комм. Л. В. Долмановского), с. 580
Стр. 5. Эпиграф взят Лесковым из «Екклесиаста» (греч. — «проповедник») — одной из так называемых канонических книг Ветхого Завета. Она состоит из сборника размышлений, афоризмов и сентенций философско-дидактического характера.
 - 1.2. Т. 7.
 - 1.2.1. «Штопальщик», с. 517
 - ...на царственные темы Когелета о суете всего... — «Когелет» — еврейское название библейской книги «Екклесиаст». «Когелет» по-еврейски, а «Екклесиаст» по-гречески означает «проповедник». Книга приписывалась еврейскому царю Соломону; содержание её — мысли о суетности всего земного.
 - «Всякой вещи своё время под солнцем» — неточная цитата из Библии (Екклесиаст, III, I).
 - 1.2.1. «Совместители. Буколическая повесть на исторической канве», с. 561
«Всякой вещи своё время под солнцем» — неточная цитата из Библии (Екклесиаст, III, 1).
 - 1.3. Т. 8. «Интересные мужчины», с. 571–572
Екклесиаст прекрасно представляет это в примере тени, падающей от дерева по направлению получаемого освещения... — В «Книге Екклесиаста, или проповедника» ничего не говорится о «тени, падающей от дерева...» Судя по контексту, Лесков мог иметь в виду следующее место из Екклесиаста: «Ибо кто знает, что хорошо для человека в жизни, во все дни суетной жизни его, которые он проводит, как тень? И кто скажет человеку, что будет после него под солнцем?» (гл. VI, ст. 12).
 - 1.4. Т. 9. «Заячий ремиз», с. 645
...мудрейший глаголет в Екклесиасте... — Екклесиаст — название ветхозаветной библейской книги, авторство которой приписывается еврейскому царю Соломону (XI в. до н. э.); книга написана в пессимистическом тоне; особенно часто цитируется из неё следующее место: «Суета сует, и всё суета и томление духа!»
 - 1.5. Т. 11. «О куфельном мужике», с. 637
Екклесиаст говорит, что «дерево куда клонится, туда и падает» — неточная цитата из «Книги Екклесиаста» (гл. 11, ст. 3): «И если

упадёт дерево на юг или на север, то оно там и останется, куда упадёт».

2. Лесков Н. С. **Собрание сочинений в 6 т. / под общ. ред. Б. Я. Бухштаба. — М.: Правда, 1973.**

2.1. Т. 6. «**Заячий ремиз**», с. 472

...мудрейший глаголет в Екклезиасте... — **Екклезиаст** — название одной из книг Ветхого Завета, авторство которой приписывается израильскому царю Соломону (XI в. до н. э.).

3. Лесков Н. С. **Собрание сочинений: в 12 т. / общ. ред. В. Ю. Троицкого. — М.: Правда, 1989.**

3.1. Т. 1.

3.1.1. «**Соборяне**», с. 460

С. 78 <...> всех умнее был Соломон... — Соломон, царь израильский (X в. до н.э.): по библейскому преданию является автором книг «Притчи Соломоновы», «Екклезиаст», «Премудрость Соломонова» и «Песнь Песней». В Библии о нём говорится: «И была мудрость Соломонова выше мудрости всех сынов востока и всей мудрости Египтян» (Третья книга Царств, IV, 30).

3.1.2. «**На краю света**», с. 470

С. 350 <...> *Приточник* — говорящий притчами. Здесь речь идёт о царе израильском Соломоне (X в. до н. э.), авторе Притчей Соломоновых (XIX, 2), приведена неточно.

3.2. Т. 5.

3.2.1. «**Антука**», с. 498–499

«Стр. 352. ...слова из Кагелота... — Когелет (европейское название книги “Екклезиаст”) — библейское сочинение поэтического, философско-дидактического содержания. Книга эта, как и некоторые другие, писались, подобно Торе, в виде свитков, которые читаются всенародно в синагогах во время богослужения».

3.2.2. «**Ракушанский меламед**», с. 504

«Соломон — царь Израильско-Иудейского царства в 965–928 гг. до н. э., сын Давида. Библейская традиция утверждала особую мудрость Соломона, приписывая ему авторство “Екклезиаста”, “Притчей Соломоновой” и “Песни Песней”, хотя научная критика Библии доказывает, что эти произведения сложились позже: в VIII, III и II вв. до н. э.».

3.3. Т. 6.

3.3.1. «**Захудалый род**», с. 566

«Стр. 3. Род проходит... — Библия, книга **Екклезиаста** (I, 4)».

3.3.2. «**Борьба за преобладание**», с. 583

С. 423. Соломон — мудрый царь Израильско-Иудейского царства (965–928 до н. э.). Ровоам — его сын и преемник, подорвавший свою власть жестокостью к народу, что вызвало распад государства на Израиль и Иудею (Библия. Третья кн. Царств; Вторая кн. Паралипоменон).

- 3.4. Т. 7. «**Совместители**», с. 452
«Всякой вещи своё место под солнцем» — неточная цитата из Библии (Екклесиаст, III, 1).
- 3.5. Т. 11. «**Юдоль**», с. 390
С. 181. «Число глупцов бесконечно» — **Книга Екклесиаста**, I, 15 (француз переводит это изречение из латинской Библии).
- 3.6. Т. 12.
3.6.1. «**Сибирские картинки XVIII века**», 419 с.
С. 174 «неужели ещё Соломон более сего был во славе своей?» — Реминисценция из Евангелия от Матфея: «...полевые лилии... не трудятся и не прядут. Но... и Соломон во всей славе своей не одевался так, как всякая из них» (VI, 28–29).
- 3.6.2. «**Томление духа**», с. 432
Эпиграф — сокращённая цитата из **Книги Екклесиаста**, или Проповедника (I, 14).
4. **Лесков Н. С. Полное собрание сочинений: в 30 т. — М.: «Терра», 1996–2016 (издание продолжается)**
- 4.1. Т. 5. «**Обойдённые**»
С. 278. <...> ...савская царица... — библейская царица Савская; услышав о славе Соломона, она пришла к нему в Иерусалим с богатыми дарами (3 Цар 10, 1–2).
...«ничто не ново под луною»... — Цитата из стихотворения Н. М. Карамзина «Опытная Соломонова мудрость, или Выбранные мысли из Екклесиаста»: «Ничто не ново под луною:/Что есть, то было, будет век ...» (см. также: Еккл 1, 9–11). Мысль эту трактуют двояко: на земле нет ничего нового, всё преходяще — и ничто не исчезает, всё возвращается вновь, и истина, добро, красота и душа — вечны. Долинский колеблется между этими двумя пониманиями, но склонен признать мысли Соломона как философию бессмертия.
- 4.2. Т. 6. «**Чающие движения воды**», с. 252 («Наблюдая жизнь этих молодых супругов, сам Соломон не разобрал бы, кто больше терпел: жена ли, несшая тяжелое бремя присутствия невыносимого глупца мужа, или глупец муж, решительно недоумевавший, что такое происходит в его доме? что нужно его молодой жене и что мешает ей жить, как живут другие?»), с. 265 («— Где?.. Ну, да вот сейчас первый царь Соломон был его умнее. / — Ха-ха-ха! Ну да и хватил же кого! Ну, царь Соломон; ну, это первый и жил в Иерусалиме, да и то его уже нет ноне»); «**С.-Петербург. 22 января**», с. 612 («Этот соломонов суд, кажется, не нуждается в комментариях»).
- 4.3. Т. 7. «**Божедомы (Эпизоды из неоконченного романа «Чающие движения воды»)**», с. 79: «Спорили о том: “кто всех умнее?” Ритор говорит, что всех умнее был Соломон, а моя попадья говорит, что я, то есть я, я — фигура моя! Ну, скажите, сделайте ваше одолжение, что на свете бывает! Я отдыхал после обеда и, проснувшись, всё это

слышал. Оный ритор подкрепляет своё мнение словами писания, что “Соломон бе мудрейший из всех на земли сущих”, а моя благоверная: “Нечего, говорит, этого вашего бе, да рече, да пече: это, говорит, ещё тогда было писано, когда Савелия на свете не было”»; с. 101: «Лекарь сказал, что умнее меня масса людей, и оный давно припомненный Соломон, и Ньютон, и министр юстиции, а дьякон утверждал, что министр юстиции настоящий только и могу быть я».

«Божедомы. Повесть лет временных (Рукописная редакция хроники «Соборяне»)» с. 574: «— Да, да, Соломон-то, брат, жил поужнее нас с тобой»; с. 659: «Этот не вопиет по примеру деда: «Боже, суд твой цареви даждь и правду Твою сыну цареву». Этот, напротив, «слыша вопль людей своих: да облегчит их от ярма Соломонова, пренебрегает совет старейшин земли и советова со отроками».

Приложение 3

Формула «томление духа» в книге А. Н. Лескова «Жизнь Николая Лескова»
(Лесков А. Н. *Жизнь Николая Лескова по его личным, семейным и несемейным записям и памятям: в 2 т.* — М.: Художественная литература, 1984)

3.1. Книга 1. Часть четвертая «В тени и небрежении (1865–1874)».
Глава 8 «Ещё у “Тавриды”»

Наступает катковское **«томление духа»**. Но болезнь не к смерти, а в дни грядущие, к выздоровлению. Не заставляет долго ждать себя острый пересмотр всего, во всём в сущности чуждого, ближайшего окружения своего, создавшегося в годы лютого безвремения. Этому сохраняется подтверждение в письмах и произведениях.

3.2. Книга 1. Часть четвертая «В тени и небрежении (1865–1874)».
Глава 11 «Внимание “сфер” и великосветские почитатели»

На другой день Лесков шлёт в Москву И. С. Аксакову полный тепла привет и обстоятельный доклад:

«Прежде всего поздравляю вас с новым 1875 годом: желаю вас видеть здоровым, долгоденствующим и благополучным во всех делах и начинаниях. Старый год канул в вечность, а сей новый всеми встречен как-то сумрачно, и, так сказать, безуповательно: выдуманная на Страстном бульваре фраза о “пожертвованном поколении” облекается в плоть и гнетёт и душит. Жить одним сознанием, что гимназисты учатся лучше, чем учились пять лет тому назад, — просто **томление духа**, и ничего себе так пламенно не желаешь, как того, чтобы не иметь никаких желаний. С такими мыслями встретили мы вчера в полночь в кружке добрых людей (у Засецкой), где вспомнили вас добром и пожелали, чтобы разомкнулись давно умолкшие уста ваши, и тут же почувствовали, что на всё это нет никаких надежд, — что мы “пожертвованное поколение...”».

3.3. Книга 2. Часть пятая «Еретичество (1874–1881)».
Глава 1 «Вторая заграница»

А пока это осуществится, в совершенно незначительной «Ниве» А. Ф. Маркса с начала 1874 года дробными порциями подаётся «Павлин», а с начала следующего года «Блуждающие огоньки». Мелковато и неудовлетворяюще по сравнению с настоящими «толстыми» журналами, имеющими определённый политический облик, да что же делать, если они недоступны. Лишь бы дотянуть до лета, до отпуски месяца на четыре и укрыться ото всего терзающего «ободранные» нервы и **истомлённый дух**.

3.4. Книга 2. Часть пятая «Еретичество (1874–1881)».
Глава 2 «В сомненьях изнывая»

Горький писал о Льве Толстом: «Он всегда весьма расхваливал бессмертие по ту сторону жизни, но больше оно нравилось ему — по эту».

Вне сомнений, так же с этим было и у Лескова.

А в общем — цепь противоречий, «**томленье духа**». Оно чувствовалось в произведениях, статьях, и особенно — в письмах.

3.5. Книга 2. Часть пятая «Еретичество (1874–1881)».

Глава 9 «Дочь»

В период полевых работ Митенька [муж Веры, дочери Н. Лескова. — С. С.], рано вставая, ездил в поле. Что он там усматривал, какие мог давать указания — неизвестно. С глубокой осени начиналось подлинное «**томленье духа**». Он слонялся по саду, стрелял галок, дразнил дручком хромого ворона, сидевшего в большой клетке, оставшейся от какого-то доисторического попугая, шел на кухню, набирал полчумички борщовой гущи, подливал уксусу, щедро подсыпал перцу, нёс всё это в левой руке через все комнаты в «кабинет», раскрывал правой рукой «книжный» шкафик, наливал убористый литого зеленого стекла шкалик, «повторял», нёс пустую чумичку назад старому повару и, блаженно посвистывая, растягивался, положив ноги в огромных сапожищах на спинку своего ложа.

3.6. Часть шестая «На пути к маститости (1881–1889)».

Глава 8 «Pro domo»

Пользуясь двумя поздними его заглавиями, можно уверенно сказать, что вся личная его жизнь была «**томленье духа**», а жизнь с ним — «юдоль».

МЕТОДИЧЕСКОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

Вводные замечания

В качестве практического применения знаний, полученных в ходе исследования, предлагается цикл занятий, посвящённых проблеме восприятия Н. С. Лесковым ветхозаветной книги Екклесиаста, в качестве одного из тематических блоков дисциплины «Религиозные аспекты изучения русской литературы».

Пояснительная записка

Курс «Религиозные аспекты изучения русской литературы» предназначен для обучающихся по образовательной программе высшего образования подготовки бакалавров по направлениям подготовки 44.03.01 Педагогическое образование (направленность (профиль) — Филологическое образование). Данный курс может стать частью модулей, относящихся к вариативной части образовательной программы академического бакалавриата, в качестве факультативной дисциплины.

Изучение дисциплины предлагается студентам IV курса на 7-м семестре. Курс предполагает наличие у студентов базовых теоретических знаний в области истории мировой культуры, литературы, владение базовым теоретико-литературным терминологическим аппаратом. Ключевым понятием курса является «диалог культур», подразумевающий под собой анализ межкультурных связей методами компаративистики.

Настоящая программа включает в себя пояснительную записку, в которой даётся общая характеристика курса, цель, задачи и образовательные результаты, представленные на основании требований к результатам освоения программ бакалавриата по направлению 44.03.01 «Педагогическое образование», перечисленным в приказе от 22.02.2018 «Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта высшего образования...» (ФГОС ВО 3++); указывается место дисциплины в структуре основной профессиональной образовательной программы, её объем и содержание, список литературы, методические указания для обучающихся, а также необходимая материально-техническая база. Для тематического блока «Книга Екклесиаста в творчестве Н. С. Лескова: диалог “литературы” и “словесности”» даётся количество часов, отведённое для занятий и самостоятельной работы, а также их краткое содержание, средства оценки компетенций. В приложениях предлагаются варианты типовых заданий для проведения процедур оценивания результатов освоения дисциплины в ходе текущего (*Приложение 1*) и промежуточного (*Приложение 2*) контроля.

Целью дисциплины является углубление знаний студентов-филологов, полученных в ходе освоения историко-литературных дисциплин, путём ознакомления с фундаментальными культурологическими представлениями, которые сыграли решающую роль в формировании художественной философии русских писателей XIX в.

В процессе изучения материала курса решаются следующие **задачи**: во-первых, углубление и расширение представлений об образной системе русской литературы, ценностных ориентациях писателей, их духовных и нравственных исканиях, художественных достижениях; во-вторых, выявление и систематизация представлений русских писателей о смысле жизни, смысле истории, идеальном человеке, вере и неверии, русском национальном характере, соотношении русского и западноевропейского; в-третьих, ознакомление с недавно вышедшим из-под запрета наследием русской философской критики; в-четвертых, освоение и критическое осмысление современных работ по теме курса по выбору.

Место дисциплины в структуре ОПОП: вариативная часть (вариативные модули).

Таблица 2

Объём (в зачётных единицах) и формы аттестации по дисциплине

Дисциплина	Семестр	Всего зачётных единиц / из них на экзамен	Всего часов на теоретическое обучение	Контактная работа обучающихся с преподавателем	Самостоятельная работа	Лекционные занятия	Практические занятия	Лабораторные занятия	Форма аттестации
Религиозные аспекты изучения русской литературы	7	2	72	30	42	6	24	0	зачёт

Таблица 3

Содержание дисциплины с указанием разделов (тем) и часов по видам занятий, а также часов самостоятельной работы. Место предлагаемого тематического блока в структуре дисциплины

№ темы	Название темы с кратким содержанием	Виды занятий, часы			Самостоятельная работа, часы	Всего часов
		лекционные	практические	лабораторные		
1	Библия, её структура и переводы. Рецепция библейских текстов на почве европейской и русской литературы	4			4	8
2	Диалог культур. Теория М. М. Бахтина, В. С. Библера, С. С. Аверинцева	2			8	10
3	Псалмы Давида и русская лирика. Жанр стихотворного переложения Псалмов (на примере переложений 143 Псалма)		4		6	10
4	<i>Книга Екклесиаста в художественном осмыслении Н. С. Лескова (на материале произведений «Штопальщик», «Томление духа»)</i>		4		6	10
5	Новый Завет и его отражение в русской литературе (на примере анализа сюжета Блудного сына в концепции повести А. С. Пушкина «Станционный смотритель»)		4		6	10
6	Влияние «Божественной комедии» Данте на концепцию ада и рая в русской литературе XIX в.		4		4	8
7	«Исповедь» блаж. Августина в творческой рецепции Н. В. Гоголя («Авторская исповедь»)		4		4	8
8	Руссоистские идеи в творчестве раннего и зрелого Толстого. «Исповеди» Руссо и Л. Н. Толстого		4		4	8
Итого:		6	24	–	42	72

Таблица 4

Формы учебных занятий и интерактивные формы организации учебного процесса

№ темы	Формы организации учебного процесса
4	Работа в малых группах, дискуссия

Содержание самостоятельной работы обучающихся по темам дисциплины

Таблица 5

Содержание инвариантной самостоятельной работы обучающихся по темам

№ темы	Содержание самостоятельной работы обучающихся	Количество часов
4	Чтение текстов: книга Екклесиаста, рассказы Н. С. Лескова «Штопальщик», «Томление духа»	2

Таблица 6

Содержание вариативной составляющей самостоятельной работы

№ темы	Содержание самостоятельной работы обучающихся	Количество часов
4	Подготовка таблицы «Особенности поэтики рассказа «Штопальщик»	2
4	Подготовка таблицы «Особенности поэтики рассказа «Томленья духа»	0
4	Подготовка таблицы «Особенности поэтики книги Екклесиаста»	0

Средства оценки компетенций**Перечень основной и дополнительной учебной литературы,
необходимой для освоения дисциплины***Основная литература*

1. *Аверинцев С. С.* Слово Божие и слово человеческое // Аверинцев С. С. София — Логос. Словарь. — Киев, 2000.
2. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового завета. Канонические. Современный русский перевод. — М.: РБО, 2011.
3. *Сорокин Александр, прот.* Введение в Священное Писание Ветхого Завета. Курс лекций. — СПб., 2002.

Дополнительная литература

1. *Аверинцев С. С.* Связь времен. — Киев: Дух і літера, 2005.
2. *Бахтин Л. М.* Европейский человек наедине с собой. Чеки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания. — М.: РГГУ, 2000.
3. *Библер В. С.* Михаил Михайлович Бахтин или поэтика культуры. — М.: Изд-во Прогресс, Гнозис, 1991.
4. *Библер В. С.* О сути диалогизма // Вопросы философии. — 1989. — № 7. — С. 5–10.
5. *Буйе Луи.* О Библии и Евангелии. — Брюссель, 1988.
6. *Ильин В. Н.* Арфа царя Давида. Религиозно-философские мотивы русской литературы. — Сан-Франциско, 1980.
7. *Леон-Дюфур К.* Словарь библейского богословия. — К., 2003.

Методическая поддержка дисциплины

1. *Есин А. Б.* Принципы и приемы анализа литературного произведения. — М.: Флинта; Наука, 2011. — 248 с.
2. *Коханова В. А., Жигалова М. П., Кольшиева Е. Ю., Михайлова Н. С.* Технологии и методики обучения литературе. — М.: Флинта; Наука, 2011. — 248 с.
3. Методика преподавания литературы: учебник для пед. вузов: в 2 ч. — Ч. 2 / под ред. О. Ю. Богдановой, В. Г. Маранцмана. — М.: Просвещение; ВЛАДОС, 1994. — 304 с.
4. Методика преподавания литературы в вузе: принципы и формы работы: учеб. пособие / сост. А. Ю. Грязнова, А. В. Фролова. — Воронеж: Издательский дом ВГУ, 2016. — 75 с.
5. Приказ «Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта высшего образования — бакалавриат по направлению подготовки 44.03.01 Педагогическое образование» (утверждён Минобрнауки России от 22 февраля 2018 г. № 121) [Электронный ресурс]. — URL: http://fgosvo.ru/uploadfiles/FGOS%20VO%203++/Bak/440301_B_3_16032018.pdf (дата обращения: 11.04.2021).

Типовые задания для проведения процедур оценивания результатов освоения дисциплины в ходе текущего контроля, шкалы и критерии оценивания

Система практических занятий предполагает выполнение различных видов работ, направленных на освоение базовых понятий дисциплины, формирование системы теоретических и практических знаний о религиозных аспектах изучения русской литературы.

Примеры практических заданий:

1. Составьте пять проблемных вопросов по теме «Влияние новозаветных текстов на русскую литературу XIX века».
2. Назовите возможные линии сопоставления текстов книги Екклесиаста и рассказов Н. С. Лескова.
3. Раскройте основные идеи концепции диалога «литературы» и «словесности», предложенные С. С. Аверинцевым.

Критерий оценивания. Практические задания считаются выполненными, если обучающийся продемонстрировал умения индивидуальной и групповой работы по проблематике курса, участвовал в решении поставленных задач и может самостоятельно сформулировать выводы по итогам проделанной работы.

Типовые вопросы к зачету

1. Структура Библии и её переводы.
2. Особенности концепции диалога С. С. Аверинцева.
3. Псалтирь в переложениях русских поэтов (на примере анализа 1–2 лирических произведений).
4. Основания сопоставления текстов книги Екклесиаста и рассказов Н. С. Лескова: особенности языка, стиля и поэтики.
5. Новозаветные сюжеты в русской классической литературе (на материале одного произведения по выбору студента).
6. Рецепция «Божественной комедии» Данте в литературной России.
7. «Исповедь» блаж. Августина в рецепции Н. В. Гоголя.
8. Сходства и различия «Исповедей» Ж.-Ж. Руссо и Л. Н. Толстого.

Третья премия

**МОТИВ РАЗРУШАЮЩЕЙ СТИХИИ
В ПЕРИОД АНГЛИЙСКОГО ПРЕДРОМАНТИЗМА
НА ПРИМЕРЕ СБОРНИКА
«ИЗВИНЕНИЯ ЗА УЖАСНЫЕ ИСТОРИИ» (1799)**

ФАЙЕРШТЕЙН Варвара Андреевна

Всероссийская государственная библиотека
иностранный литературы имени М. И. Рудомино

ВВЕДЕНИЕ

Данная научная работа посвящена анализу сюжетно-мотивной структуры сборника «Извинения за ужасные истории»¹, опубликованного в 1799 г. под редакцией В. Скотта и М. Г. Льюиса в соавторстве с Дж. Эйкином и Р. Саути. В частности, в работе исследуется, как мотив разрушающей стихии вписывается в структуру сборника и как он трансформируется в зависимости от баллады.

В сборник вошли 9 баллад, которые по своей тематике условно распадаются на две группы: 1) баллады, в которых разрушающая сила представлена в облике духа, привидения (их четыре — «Лесной царь и «Погоня» в переводах В. Скотта, «Водный царь» и «Дочь Лесного царя» в переводах М. Г. Льюиса); 2) остальные баллады, построенные по модели сюжета об ожившем мертвецце («Артур и Матильда» Дж. Эйкина, «Храбрый Алонзо и прекрасная Имоджина» М. Г. Льюиса, «Уильям и Хелен» В. Скотта, «Лорд Уильям» и «Бедная Мэри, служанка из трактира» Р. Саути). Во всех балладах, как нам удалось установить, появляется мотив сверхъестественной разрушающей силы, который в двух типах баллад сборника интерпретируется по-разному.

Интерес к изучению данного сборника прослеживается в исследованиях английских и немецких литературоведов², но лишь косвенно — пока ни в одном из них не приводился структурный и подробный анализ баллад, вошедших

¹ В переводе этого названия мы следуем за И. Н. Лагутиной. См.: *Лагутина И. Н.* Два Лесных царя? Литературные источники перевода В. Жуковского баллады «Erlking» / И. Н. Лагутина // Вопросы литературы. — 2020. — № 4. — С. 217–239. См.: *Scott W., Lewis M. G.* An Apology for Tales of Terror. — Kelso: James Ballantyne, 1799.

² *Rix R. W.* 1796: When the Terror Ballad Came to Britain // *Gaziantep University Journal of Social Sciences.* — 2019. — Vol. 18. — P. 16–36. — URL: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/912118> (дата обращения: 12.07.2023).

Parkes S. Cultural Transfer, Wartime Anxiety and the Lenore Translations of 1796 // *Romanticism.* — Vol. 17, № 2. — Pp. 175–185.

в «Извинения...». В российском литературоведении он упоминался в недавней статье 2020 г. «Два Лесных царя?» И. Н. Лагутиной, где приводится компаративное исследование переводов В. Скотта и М. Г. Льюиса, влияние которых можно заметить в переводе В. А. Жуковского. Однако в данной статье не ставилась задача проанализировать весь сборник. Тем не менее благодаря этой работе нами была частично восстановлена история создания и определены некоторые народные источники баллад сборника «Извинений...».

Актуальность выбранной темы высока как никогда и обусловлена интересом к проблемам компаративистики. Благодаря сравнительным исследованиям выявляются различные источники культурного обмена, которые формируют впечатление об особенностях национальных культур и традиции. Компаративный анализ и восстановление истории создания сборника «Извинения за ужасные истории» позволят обратить внимание на похожие, ещё не исследованные в данном аспекте сочинения английских авторов этого периода.

Новизна исследования обеспечивается тем, что в этой работе идёт речь о сборнике, о котором нет отдельных исследований и, более того, мы анализируем его с точки зрения мотива разрушающей стихии, который ни разу не предлагался исследователями для интерпретации «Извинений...».

Методологически работа опирается на исследования по поэтике мотива и сюжета В. Я. Проппа³. Поскольку в работе приводится анализ баллад, мы обращаемся к трактовке мотива по Проппу. Он выделял этот жанр из остальных, так как в балладе «действия иногда внутренне мотивируются не требованиями канонической развязки, но характером действующих лиц». То есть мы обращаем внимание на поступки героев, их действия («функции»⁴, по Проппу) и строим сюжетно-мотивную схему на их основе.

Целью работы является доказательство того, что баллады, помещённые в сборник «Извинения за ужасные истории», связаны единой сюжетно-мотивной структурой, в которой общим мотивом становится разрушающая стихия, предстающая в разных образах.

Для достижения обозначенной цели нужно выполнить ряд *задач*, в который входит детальный разбор каждого текста, мотивной структуры, создание для каждого текста сюжетной схемы и нахождение, по возможности, причины появления тех или иных мотивов в том или ином тексте. В случаях переводных баллад важно выявить, какие элементы уходят из сюжета и в чём автор следует за оригиналом во всех версиях, т. е. изучить, как английские поэты интерпретируют немецкие баллады, и объяснить те или иные изменения.

Для выполнения задач мы обратились к ряду научных статей, которые входят в поле исследований о германистике, англо-немецких связей в период романтизма, источников, из которых нами была восстановлена история создания сборника и другая важная информация о деятельности поэтов и их интереса к немецкой литературе. В восстановлении истории сборника нам помогли мемуары В. Скотта, которые составлены его дядей — Дж. Г. Локхартом⁵, и глава в книге, описывающей всю историю издательского дела Джеймса Баллан-

³ Пропп В. Я. Поэтика фольклора. — М.: Лабиринт, 1998. — С. 317.

⁴ Пропп В. Я. Поэтика фольклора... — С. 212.

⁵ Lockhart J. G. Memoirs of the life of Sir Walter Scott. Vol. 2. — Edinburgh: R. Cadell, 1837. — P. 42–43.

тайна⁶, публикатора «Извинений...». Для определения того, как немецкая баллада впервые начала интересовать английских поэтов, мы обратились к работам германистов — Карла Гутке⁷ (род. 1933) и Ф. В. Стокоу⁸.

Глава I ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ СБОРНИКА «ИЗВИНЕНИЯ ЗА УЖАСНЫЕ ИСТОРИИ» (1799) И ЕГО СЮЖЕТНЫЕ ИСТОКИ

Во второй половине XVIII в. в европейской культуре вырастает интерес к народности, фольклорным легендам, преданиям и сказкам. В. М. Жирмунский определяет этот период как некий перелом от литературы рационалистической к поэтике сентиментализма. По его мнению, лирическая поэзия выдвигается на первый план потому, что авторы более глубоко изучают духовную жизнь человека, её эмоциональную составляющую. В ней же самым главным является описание переживаний, смены настроений героя, отражённых в переменах природы через психологический параллелизм (термин А. Н. Веселовского).

На фоне сентиментализма появляется движение, которое Жирмунский называет «эстетическим возрождением средневековья»⁹. Данное высказывание точно иллюстрирует события, происходящие в этот переломный период в Англии и Германии, где активно распространялись новые идеи, отличные от рациональных доктрин Просвещения.

«Извинения за ужасные истории» («An apology for tales of terror»), о которых пойдёт речь в нашей статье, являются ярким примером деятельности предромантиков, которые следовали новым идеям второй половины XVIII в.

История публикации сборника описана в разных источниках¹⁰: в «Очерках о подражании старинным балладам» В. Скотта (1830), в переписке и в книге, описывающей всю историю издательского дела, Джеймса Баллантайна (1772–1833) — старого школьного друга Скотта, редактора и издателя, также есть глава, посвящённая подготовке издания «Извинений за ужасные истории». Кроме того, некоторые воспоминания о встречах поэтов упоминаются в мемуарах, составленных дядей В. Скотта — Джоном Локхартом.

Рассмотрев эти источники, мы восстановили историю создания сборника. Известно, что работа над сборником началась по инициативе Скотта и Льюиса,

⁶ The Ballantyne press and its founders, 1796–1908 / J. Ballantyne. — Edinburgh: Ballantyne press, 1871. — P. 6–7.

⁷ Guthke K. S. Some Unidentified Early English Translations from Herder's Volkslieder // Modern Language Notes. — 1958. — Vol. 73, № 1. — P. 52–56.

⁸ Stokoe F. W. German influence in the English romantic period, 1788–1818. — New York: Russell & Russell, 1963. — 232 p.

⁹ Жирмунский В. М. Английская народная баллада // Английские и шотландские баллады / изд. подгот. В. М. Жирмунский, Н. Г. Елина, И. С. Маршак. — М.: Наука, 1973. — С. 89.

¹⁰ Scott W. Essay on imitations of the ancient ballad // The minstrelsy of the Scottish border. Vol. 4. — Edinburgh: R. Cadell, 1849. — P. 3–79.

The Ballantyne press and its founders, 1796–1908 / J. Ballantyne. — Edinburgh: Ballantyne press, 1871. — P. 6–7.

которые познакомились через общего друга Уильяма Эрскина (1773–1852) — шотландского востоковеда и историка в 1798 г. в Лондоне. Эрскин показал Льюису две работы Скотта — переводы «Леноры» и «Дикого охотника» Бюргера¹¹. Льюис был впечатлен и поэтому позже предложил Скотту совместную работу над сборником баллад, которая изначально называлась «Ужасные истории» («Tales of Terror» 1801).

Однако публикация книги с изначальным названием Льюисом задерживалась по неизвестным причинам, что волновало Скотта¹². Поэтому шотландский поэт обратился за помощью к Джеймсу Баллантайну, который на тот момент работал в издательстве в маленьком городе Келсо, Шотландии. Скотт понимал, что Льюису нужны деньги: такой сборник можно было продать тогда за 4 или 5 шиллингов. Согласившись, Баллантайн опубликовал сборник с названием «Извинения за ужасные истории» в 1799 г., намекая на задержку, произошедшую во время публикации¹³.

Сборник состоит из 9 литературных баллад, объединённых сюжетом о сверхъестественных существах (оживший мертвец, духи леса, эльфы и т. п.), которые направляют свою разрушающую силу на человека. Такая тематика неслучайна — сюжеты сборника восходят к народным песням, которые в середине — второй половине XVIII в. собирали такие деятели, как фольклорист Аллан Рэмзи (1686–1758), епископ Томас Перси (1729–1811) и немецкий философ И. Г. Гердер.

Идею народности, которая напрямую связана с фольклором и народными сюжетами, англичане предромантизма воспринимают, знакомясь с работами Гердера. Ядром его идеи является то, что поиск той индивидуальности и эмоциональности в человеке возможен через обращение к народным сюжетам, в которых эти категории изображены ярче всего. Жирмунский так пишет об этом: «Следуя в этом вопросе за Руссо, Гердер ищет непосредственного выражения “природы” и подлинного “чувства” в остатках первобытной культуры и в творчестве патриархальных народных масс, не тронутых разлагающим влиянием современной цивилизации»¹⁴. Это следует из самого языка первобытных народов, который изобилует конкретными образами, сравнениями, повторениями, а главное певучестью, характерной для народной поэзии. Поэтому на протяжении всего творческого пути Гердер изучал поэзию Востока, народов Севера, других первобытных народов (например, американских индейцев). Высоко оценив значение фольклора, философ издал сборник «Народные песни» («Völklied», 1778–1779), целью которого стало запечатление отличительных черт разных национальных культур.

Сборник Гердера включает в себя народные европейские сюжеты, которые, в частности, он находит в старых собраниях баллад английских и шотландских фольклористов. Многие из них восходят к сборникам «Памятники старинной

¹¹ Lockhart J. G. Memoirs of the life of Sir Walter Scott. Vol. 2. — Edinburgh: R. Cadell, 1837–1838. — P. 9.

¹² The Ballantyne press and its founders, 1796–1908... — P. 6–7.

¹³ Lockhart J. G. Memoirs of the life of Sir Walter Scott... — P. 42–43.

¹⁴ Жирмунский В. М. Жизнь и творчество Гердера / пер. под ред. В. М. Жирмунского и Н. А. Сигал // Гердер И. Г. Избранные сочинения. — М.; Л.: ГИХЛ, 1959. — С. VIII.

английской поэзии» («Reliques of Ancient English Poetry»¹⁵, 1765) уже упомянутого епископа Томаса Перси и «Застольный альманах» («The Tea-Table Miscellany»¹⁶, 1723) Аллана Рэмзи. Примеры таких баллад можно найти в обеих частях сборника. Так, Гердер поместил в него переложение баллады о прекрасной Розамунде, распространённой в английском фольклоре легенде; шотландский сюжет, предположительно ставший источником баллады «Ленора» Бюргера; отрывки из «Бури» Шекспира и многие другие. Таким образом, немецкий философ познакомил штюрмеров с английскими народными сюжетами, которые вдохновляли их сочинять собственные произведения.

Гердер переводил найденные тексты на немецкий язык и, более того, отмечал видимое сходство литературной традиции Англии с немецкой. Так, в статье «О сходстве средневековой английской и немецкой поэзии» (1777) мыслитель, призывая черпать вдохновение из средневековой литературы, утверждает, что такие признанные английские авторы, как Чосер, Шекспир и Спенсер, заимствуя мотивы из старых песен, сочиняли свои собственные сюжеты:

Если и в этом у Англии и Германии много общего, — насколько мы могли бы продвинуться, используя, подобно британцам, эту народную мудрость и эти сказания, и тогда наша поэзия была бы построена на этой основе, подобна тому, как у них Чосер, Спенсер и Шекспир черпали, строили, творили из народных верований¹⁷. (пер. с нем. Н. А. Сигал)

Подражание народным сюжетам развивается не только в Германии, но и в Англии, где в конце XVIII в. разные баллады начинают адаптировать Кольридж, Вордсворт, Скотт, Льюис и другие английские поэты под влиянием идей Гердера и в процессе собрания собственных английских и шотландских народных песен.

В «Эссе о подражаниях древней балладе»¹⁸, написанном в апреле 1830 г., Вальтер Скотт излагает схожую с Гердером мысль о подражании древним сюжетам, аналогично отмечая близость английской и немецкой традиций¹⁹. Для него оно состояло в структуре самих языков, которое он объясняет на примере баллады «Сэр Патрик Спенс». Во второй и четвёртой строфе слова «wine» и «mine» точно рифмуются с немецкими словами соответственно. Поэт отмечал, что похожая структура фраз позволяет не менять смысл при переводе:

The King sits in Dumfermling town,
Drinking the blood red wine;
“Where will I get a good skipper
To sail this ship of mine?”

¹⁵ Percy T. Reliques of ancient English poetry: consisting of old heroic ballads, songs, and other pieces of our earlier poets, together with some few of later date. — London: J. Dodsley, 1765.

¹⁶ Ramsay A. Tea-table miscellany: a collection of choice songs, Scots and English. The eighteenth edition. — Glasgow: J. Macnair, 1782.

¹⁷ Гердер И. Г. О сходстве средневековой английской и немецкой поэзии и о прочем, отсюда следующем / пер. с нем. Н. А. Сигал // Гердер И. Г. Избр. соч. — М.; Л., 1959. — С. 63.

¹⁸ Scott W. Essay on imitations of the ancient ballad // The minstrelsy of the Scottish border. Vol. 4. — Edinburgh: R. Cadell, 1849.

¹⁹ Доказательств тому, читал ли Скотт эссе Гердера, нет, но в них прослеживаются общие идеи.

Der König sitzt in Dumfermling Schloss,
 Er trinkt blutrothen Wein;
 “O wo treff’ ich einen Segler gut
 Dies Schiff zu segeln mein?”

Кроме того, как и Гердер, Скотт самостоятельно подготовил сборник подлинных народных песен «Песни шотландской границы» («Minstrelsy of the Scottish Border», 1803). Он составлен на основе материалов, собранных Скоттом за время пребывания в Лиддесдейле, Шотландии, в начале 1790-х с Робертом Шортридом, его другом, который хорошо знал этот округ. Там, на постоянных дворах, пастухи рассказывали им легенды и баллады, которые позже Скотт и включил в его сборник — в основном это шотландские баллады на историческую тематику. Они были адаптированы непосредственно с голоса и, таким образом, не подверглись какой-либо обработке и стилизации. Для этого сборника он считал важным «вдохнуть в свои баллады дух исторического прошлого»²⁰.

Два ключевых момента, также повлиявших на дальнейшее распространение английских обработок немецких баллад и на публикацию сборника «Извинения...», — это доклад Генри Маккензи 1788 г. и выход в свет нескольких английских переводов «Леноры» Г. А. Бюргера. 21 апреля 1788 г. Генри Маккензи (1745–1831), шотландский драматург и критик, выступил перед Эдинбургским Королевским обществом с «Докладом о немецком театре», в котором он впервые упомянул имя Ф. Шиллера и некоторые пьесы²¹.

В. Скотт отмечал: хотя в докладе Маккензи шла речь о пьесах, английских поэтов заинтересовала не она, а балладная традиция, которая привлекла их сверхъестественными и бунтарскими сюжетами²². Интерес к чудесным элементам баллады неслучаен и во многом также связан с реакцией против рационализма. Жирмунский отмечал, что элементы потустороннего мира вызывали «особенное восхищение и скоро сделались главным предметом подражания авторов романтических баллад»²³.

Среди всех английских переводов немецких баллад, которые возникали в Англии в это время, перевод баллады «Ленора» (1796) Бюргера оказался самым распространённым и вызывал особый интерес в кругах английских поэтов и читателей. Известно, что до конца 1790-х эту балладу перевели на английский около 6 раз. В том числе её переводил и Скотт, переименовав её в «Уильям и Хелен», но она не стала самой успешной. Обработки других английских поэтов Дж. Т. Стэнли, У. Р. Спенсера²⁴ и других упоминались во многих исследованиях, но они не обрели такой популярности, в отличие от самого раннего перевода

²⁰ Жирмунский В. М. Английская народная баллада // Английские и шотландские баллады / изд. подгот. В. М. Жирмунский, Н. Г. Елина, И. С. Маршак. — М.: Наука, 1973. — С. 129.

²¹ Главные тезисы этой работы анализируются в книге Ф. В. Стокоу (Frank Woodyer Stokoe) «Влияние немецкой литературы на английскую в период романтизма 1788–1818». См.: Stokoe F. W. German influence in the English romantic period, 1788–1818. — New York: Russell & Russell, 1963.

²² Scott W. Essay on imitations of the ancient ballad... — P. 41.

²³ Жирмунский В. М. Английская народная баллада... — С. 94.

²⁴ Rix R. W. 1796: When the Terror Ballad Came to Britain // Gaziantep University Journal of Social Sciences. — Vol. 18. — P. 16–36. — URL: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/912118> (дата обращения: 12.07.2023).

Уильяма Тейлора (1765–1836), который впервые прочитала Анна-Летиция Барбо (1743–1825) на публичной встрече поэтов в 1795 г. Его перевод выделяли в особенности, потому что на тот момент он был одним из немногих (наряду с М. Г. Льюисом), кто больше всего погрузился в изучение немецкой литературы:

In the years between 1788 and 1818 he is almost the only reviewer of German works who is at all extensively acquainted with German literature²⁵.

В период с 1788 по 1818 он был почти единственным критиком немецких произведений, прекрасно знающим литературу Германии.

В «Эссе о подражаниях древней балладе» В. Скотт в особенности выделил это событие²⁶, повлиявшее в тот момент на многих поэтов Англии: немецкий оригинал «Леноры», который изначально восходит к «скучному» и «посредственному» английскому сюжету²⁷, по словам Скотта, изобиловал, в отличие от английской народной версии, яркими образами и стал неординарным примером баллады со сверхъестественным сюжетом²⁸. Уильям Тейлор так же восторженно отзывался о «Леноре» в статье «Некоторые размышления о стихотворениях Г. А. Бюргера»²⁹, опубликованной в марте 1796 в журнале *Monthly Magazine* («Ежемесячный журнал»). Он рассуждал о том, как гармонично немецкий поэт передавал ритм, мелодичность и гармонию звуков в балладе за счёт звукоподражаний, повторений и восклицаний. На протяжении всей баллады встречается много звукоподражаний: например, «Und außen, horch! ging's trap trap trap» («И вдруг, и вдруг, тук-тук, тук-тук!») (пер. с нем. В. В. Левика), что говорит о стремлении поэта возродить некоторые фольклорные формы, а не создать новую литературную обработку.

Сюжет «Леноры» в высшей степени повлиял на творчество и других английских поэтов, которые стали соавторами сборника «Извинения за ужасные истории».

М. Г. Льюис, в отличие от Скотта, посвятил гораздо больше времени изучению немецкой литературы и языка, поскольку занимался этим непосредственно в Германии, где он жил с конца июля 1792 до конца февраля 1793³⁰. Немецкая литература, в особенности балладная традиция, оказала значительное влияние на деятельность Льюиса и вдохновила его на различные переводы и адаптации произведений. Он стал первым английским поэтом того периода, кто перевёл некоторые баллады из «Народных песен» Гердера, таким образом представив англичанам творчество немецкого философа. Его переводы баллад «Бетранд и Мэри-Бэлль» («Bertrand and Mary-Belle») и «Лорд Фалкенштейн» («The Lord

²⁵ *Stokoe F. W. German influence in the English romantic period, 1788–1818...* — P. 38.

²⁶ Шотландский поэт не присутствовал на публичном выступлении А.-Л. Барбо, но получил копию перевода У. Тейлора через знакомых, имена которых восстановить оказалось невозможным. См.: *Lockhart J. G. Memoirs of the life of Sir Walter Scott...* — P. 323.

²⁷ При написании «Леноры» Бюргер опирался на немецкий перевод шотландской народной баллады «Призрак милого Уильяма», выполненный Гердером, сюжет которой впервые помещён в «Застольный альманах» Аллана Рэмзи (1723 г.)

²⁸ *Scott W. Essay on imitations of the ancient ballad...* — P. 55.

²⁹ *Taylor W. Some account of the poems of G. A. Bürger // The Monthly Magazine.* — 1796. — Vol. 1, № 3. — P. 117–118.

³⁰ *Parreaux. A. The publication of The monk: a literary event.* — Paris: M. Didier, 1960. — P. 29.

of Falkenstein»), предположительно переведённые в момент написания романа «Монах»³¹, были позже опубликованы в сборнике «Романтические истории» («Romantic tales», 1808), в который также включены адаптации разных европейских баллад и рассказов (немецких, испанских, английских, шотландских) на разные темы любви, исторические сюжеты и пр.

В первую очередь поэта интересовали фантастические, готические баллады, которые вкраплены в сюжет «Монаха» и также вошли в «Извинения...». Германист Карл Гутке в работе «Некоторые ранние неопубликованные по-английски переводы из “Народных песен” Гердера» отмечает, что в переложении баллады «Бетранд и Мэри-Бэлль» Льюиса присутствует значительно больше эмоциональности, подробных описаний пейзажа для придания жуткой атмосферы, нежели чем в немецком оригинале:

Instead of Herder's terse dramatic style, emotionalisation and intensification of the epic or narrative element are characteristic of Lewis's version. His preference for the atmosphere of the gothic romance betrays itself when he renders «Und wenn die Nacht ein Jahr lang war» as «Cold blows the wind, fast falls the shower! / Loud howls the storm, it chills my heart».³²

В отличие от лаконичного драматического стиля Гердера, для версии Льюиса характерны эмоциональность и усиление эпического, повествовательного элемента. Это в особенности заметно в строках «Und wenn die Nacht ein Jahr lang war»³³, которые он меняет на «Cold blows the wind, fast falls the shower! / Loud howls the storm, it chills my heart», так как поэт отдаёт предпочтение готической атмосфере.

Исследователь также обращает внимание на то, что интерпретация Льюиса во многом определена готической эстетикой романов, написанных в это же время Анной Радклиф, одним из самых известных авторов готических романов, и им самим. Такая тенденция встречается не только в переложениях Гердера, но и в собственных балладах Льюиса, объединённых сверхъестественным сюжетом, которые и были помещены в сборник «Извинения за ужасные истории».

Скотт видел значительное влияние немецкой мысли на творчество Льюиса. В частности, «Монаха» он называет «романом в немецком стиле»³⁴. Таким образом, мы видим разветвление пути, который прошли оба поэта в освоении немецкой и английской традиции. Обобщая, можно сказать, что Скотт сохранял дух народных песен (в особенности местных шотландских)³⁵, а Льюис, будучи более погруженным в литературу Германии, заимствовал больше сверхъестественных элементов в свои обработки.

Дж. Эйкин и Р. Саути, чьи баллады также помещены в сборник «Извинения...», не были первыми авторами, познакомившими Англию с немецкими бал-

³¹ Guthke K. S. Some Unidentified Early English Translations from Herder's Volkslieder // Modern Language Notes. — 1958 — Vol. 73, № 1. — P. 52.

³² Ibid. — P. 55.

³³ «Дует холодный ветер, быстро льёт ливень! / Громко воет буря, она леденит моё сердце».

³⁴ Scott W. Essay on imitations of the ancient ballad... — P. 46.

³⁵ Gamer M. Romanticism and the Gothic: genre, reception, and canon formation — New York: Cambridge University Press, 2000. — P. 181.

ладами, однако они в равной степени участвовали в обработке народных сюжетов. Подробные источники и их мотивировку балладных адаптаций мы рассмотрим в части анализа.

Глава 2 СЮЖЕТНО-МОТИВНАЯ СТРУКТУРА СБОРНИКА «ИЗВИНЕНИЯ ЗА УЖАСНЫЕ ИСТОРИИ» (1799)

Основываясь на сходствах мотивов, героев и отдельных символов, мы разделили сборник на две категории: баллады, в которых разрушающая сверхъестественная сила выступает в роли духа, призрака («Лесной царь» и «Погоня» в переводах В. Скотта, «Водный царь» и «Дочь Лесного царя» в переводах М. Г. Льюиса), и баллады, в которых этой силой обладает человек — оживший мертвец, пугающий жертву до смерти («Артур и Матильда» Дж. Эйкина, «Храбрый Алонзо и прекрасная Имоджина» М. Льюиса, «Уильям и Хелен» В. Скотта, «Лорд Уильям» и «Бедная Мэри, служанка из трактира» Р. Саути).

Для обеих групп были выделены четыре сюжетообразующих мотива, которые в зависимости от баллады преобразуются поэтами. Таким образом, мы составили сюжетно-мотивную схему каждой баллады и проследили, как складывается структура сборника и как каждый поэт по-своему интерпретирует тот или иной народный сюжет:

- 1) мотив пути — А;
- 2) мотив неожиданной встречи со стихией — В;
- 3) мотив проявления стихии — С;
- 4) мотив разрушения — D.

Важно отметить, что данные мотивы приведены в аспекте типологии, а не по их хронологии, т. е. каждый из них привязан к тому или иному поступку и функции персонажа, поэтому мотив может в единичных случаях повторяться и находится не в хронологическом порядке. Мотивы, не обозначенные буквами, но отмеченные в схеме, имеют вариативный характер, т. е. индивидуальны для той или иной баллады, поэтому мы их буквами не обозначаем.

Также для четырёх переводных баллад сюжетно-мотивная схема, как мы установили, будет совпадать со схемой оригинала — такими являются переводы Скотта и Льюиса («Лесной царь», «Погоня», «Уильям и Хелен», «Дочь Лесного царя»).

2.1. Анализ баллад, содержащих мотив разрушающей силы в облике духа или призрака

Анализ баллады «Лесной царь» в переводе В. Скотта

Перевод Скотта сопровождается примечанием о «легендах, связанных с немецким суеверием»³⁶, где поэт характеризует «дубового короля» как злодея, обитающего в глубине леса, ожидающего ночью путника, чтобы его завлечь и по-

³⁶ Здесь и далее сборник цитируется по изданию, которое более не переиздавалось: Scott W., Lewis M. G. An Apology for Tales of Terror. — Kelso: James Ballantyne, 1799.

губить. И. Н. Лагутина, исследуя историю публикаций перевода Скотта, пишет, что «дальнейшие многочисленные переиздания перевода всегда сопровождалась заметкой В. Скотта о “народных” истоках гостя из потустороннего мира, где специально подчёркивалось, что Гёте “иллюстрирует народную мифологию о лесном духе”»³⁷. В варианте, опубликованном в журнале «The Scots Magazine» и в «Извинениях», Скотт называет его призраком, гоблином и привидением. В позднем варианте перевода, включённого в «Сборник стихотворений Вальтера Скотта» («The Poetical Works of Sir Walter Scott», 1841), поэт в примечании перед текстом баллады обращает внимание читателя на то, что Лесной царь — это «гоблин, который охотится в Черном Лесу в Тюрингии»³⁸.

Изначально Гёте вдохновился вариацией народной датской баллады, немецкий перевод которой нашёл в сборнике Гердера под названием «Дочь Лесного царя» («Erlkönigs Tochter»). Известно, что при написании баллады Гердер использовал другое слово в переводе, и датское слово *ellerkonge* (происходит от *elverkonge*), означающее «эльф», т. е. царь эльфов, изменилось на *erle*, таким образом преобразившись в *Erlkönig* — ольховый царь. Это сразу отсылает к тематике тёмного леса, «дубового царя», ставшего сюжетообразующим элементом у Гёте.

Скотт не менял название баллады на протяжении всех публикаций и оставлял *Erl-king*, чтобы сохранить замысел Гёте о духе и властителе леса, а не эльфов, как предполагается в датской легенде. Таким образом, остаются элементы разрушительной силы дубового царя, направленной против невинного человека.

В зачине баллады мотив пути А развивается подобным образом: сын и отец тёмной ночью в лесу. Как и в других балладах сборника, герои не подозревают о наличии сверхъестественной силы, проезжая или проходя место, где она главенствует (тёмный лес, море). Здесь ситуация такая же: призрак Лесного царя неожиданно встречается героям (мотив В). Скотт иллюстрирует происходящее более описательно, используя больше эпитетов, в отличие от Гёте (об этом мы подробнее скажем позднее):

O! Who rides by night thro' the woodland so wild?
It is the fond Father embracing his child!
And close the Boy nestles within his lov'd arm,
From the *blast of the tempest* to keep himself warm.

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.

В первой строке Скотт сразу обозначает местность, т. е. лес, тогда как у Гёте этого слова нет вообще в балладе. Самое яркое отличие здесь — это последняя строка: у Гёте отсутствует «*blast of the tempest*», т. е. приближающаяся буря, от которой отец спасает в своих объятиях ребёнка. Так, в интерпретации Скотта усиливается мотив С — проявление сверхъестественной силы — и добавляется местность, в которой главенствует разрушающая стихия.

³⁷ Лагутина И. Н. Два Лесных царя? Литературные источники перевода В. Жуковского баллады «Erlking» // Вопросы литературы. — 2020. — № 4. — С. 225.

³⁸ Scott W. The poetical works of Sir Walter Scott. — London: Frederick Warne & Co., 1840. — Pp. 371–372.

И. Н. Лагутина также обращает внимание на описания непогоды и отмечает, что в переводе Скотта преобладает «расцветченность и красочность сверхъестественного мира»³⁹. У Гёте лишь констатируется, что отец держит ребёнка крепко и в тепле. Следующее четверостишие перевода во многом отличается от оригинала:

“O Father! see yonder, see yonder!” he says.
 “My Boy, upon what dost thou fearfully gaze?”
 “O! ’tis the ERL-KING with his staff and his shroud!”
 “No, my Love! it is but a dark wreath of the cloud.”
 Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht? -
 Siehst Vater, du den Erlkönig nicht?
 Den Erlenkönig mit Kron und Schweif?
 Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif.

Сопоставляя тексты, можно заметить, что Скотт больше склоняется к описанию чувства страха героев, которые обозначаются эпитетами *fearful* или *dark*, к тому же используется больше восклицательных знаков и междометий, которые совсем не характерны для оригинала. Перед Скоттом стояла цель обогатить текст и более показательно передать чувства и переживания ужаса, которые, в общем, были свойственны всем балладам сборника «Извинения за ужасные истории». При описании атрибутов Лесного царя Скотт меняет *Kron* (корона) и *Schweif* (хвост) на «staff and his shroud», что можно перевести как «со своим посохом и саваном». Саван — одеяние белого цвета, которым покрывают усопшего перед его захоронением. Можно предположить, что Скотт отсылает читателя к образу привидения, который для него является ключевым для передачи жуткой и мрачной атмосферы, свойственной готическому жанру. *Nebelstreif*, т. е. «полоска тумана», которую Жуковский связал со стихией воды, предложив вариант «белеет туман над водой», Скотт переводит как «тёмный венок облака», что предположительно стоит интерпретировать как грозовую тучу, которая несёт грозный шторм. Таким образом, речь снова идёт о мотиве необузданной стихии, который не так заметен у Гёте. Мы предполагаем, что влияние готики не коснулось ранних баллад немецкого поэта. Как уже было сказано, Скотт называет Лесного царя призраком и вставляет приписку «The phantom speaks» перед его репликой в третьем четверостишии, чего нет у Гёте.

В четвёртом четверостишии во второй строке Скотт меняет глагол *verspricht* («обещает») на глагол *whisper*, означающий «шептать», что абсолютно меняет тон и смысл происходящего. В оригинале утверждается, что все эти богатства были «обещаны» Лесным царем, но Скотт выбрал другой глагол, что придаёт Лесному царю характер загадочности и отстраненности:

“O Father! my Father! and did you not hear,
 The ERL-KING whisper so close in my ear?”
 “Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,
 Was Erlenkönig mir leise verspricht?”

³⁹ Лагутина И. Н. Два Лесных царя? Литературные источники перевода В. Жуковского баллады «Erlking»... — С. 227.

В оригинале дочери Лесного царя проводят *nächtlichen Reihn*, т. е. «ночной хоровод», что Скотт полностью опускает. Гёте включает этот элемент ритуала, потому что на нём изначально был завязан сюжет датской баллады, в центре которого — свадьба. Да, в интерпретации Скотта дочери «споют» сыну Лесного царя, но это не отсылает читателя к народному элементу свадьбы и инициации, это может быть любое исполнение. Перед Скоттом, как мы уже упоминали ранее, стояла другая задача — передать в первую очередь чувство страха:

She shall bear thee so lightly thro' wet and thro' wild,
And hug thee, and kiss thee, and *sing* to my Child.
Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn,
Und wiegen und tanzen und singen dich ein.

Также заметно, что, в отличие от Гёте, Скотт в переводе использует слово «дождь», что насыщает эпизод образом нагнетающей стихии. Кроме того, шотландский поэт использует эпитет *pale* («бледная») в отношении дочери, что ассоциируется с приближающейся смертью ребёнка и что так же характерно для детальных описаний в переводе Скотта:

“O Father! my Father! and saw you not plain
The ERL-KING's pale daughter glide past thro' the rain?
“Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
Erlkönigs Töchter am düstern Ort?”

В развязке обоих вариантов баллад Лесной царь одинаково предстаёт в образе жестокого существа, которое в конце убивает ребёнка (мотив D — мотив разрушения):

Sore trembled the Father; he spurr'd thro' the wild,
Clasping close to his bosom his shuddering Child;
He reaches his dwelling in doubt and in dread;
But, clasp'd to his bosom, the Infant was dead!
Dem Vater grauset's; er reitet geschwind,
Er hält in Armen das ächzende Kind,
Erreicht den Hof mit Mühe und Not;
In seinen Armen das Kind war tot.

Возраст ребёнка у Гёте не обозначается, поэт в оригинале использует *Sohn*, т. е. «сын», либо «дитя» — *Kind*. Скотт, постоянно используя также нейтральные существительные, например *Child* и *Boy*, в самом конце баллады указывает на возраст и называет его *infant*. Такое неожиданное смещение можно объяснить тем, что Скотт в самый напряжённый момент обращает внимание читателя, что насильственная природа Лесного царя не щадит даже беззащитного младенца.

В итоге анализа выстраивается схема баллады «Лесной царь», которую мы изобразили подобным образом:

Схема баллады «Лесной царь» в переводе В. Скотта:

Отец и сын отправляются в глубину леса во время бури — А.
Им встречается Лесной царь — В.
Лесной царь заманивает ребёнка подарками.
Лесной царь хватает ребёнка — С.
Лесной царь убивает ребёнка — D.

В интерпретации Скотта сюжет баллады приобретает больше нюансов, объясняющих проявление сверхъестественной силы: элементы стихии, более красочный пейзаж и эмоции героев, которые не передаются в оригинале, делают обработку шотландского поэта более насыщенной. Таким образом, в ней усиливаются мотивы разрушающей стихии и видны причины её проявления, в то время как у Гёте они заметны слабее. Немецкому поэту важно передать беспощадность Лесного царя, его насильственную природу, тогда как у Скотта в центре внимания становится передача эмоций страха сына и отца.

Анализ баллады «Погоня» в интерпретации В. Скотта

Баллада В. Скотта «Погоня» («The Chase») является адаптацией произведения Г. Бюргера «Die Wilde Jäger» («Безумный охотник»). Скотт написал её вместе с переводом бюргеровской «Леноры» в 1796 г. и впервые опубликовал в сборнике «Извинений...». В других более поздних изданиях⁴⁰ баллада сопровождается предисловием, в котором рассказывается о народном источнике сюжета — легенде о богатом охотнике, которого звали Фолкенбург. Как и главный герой баллады, он был жесток к крестьянам и вёл несправедливый образ жизни. Люди, жившие рядом с лесом, после вести о его гибели слышали по ночам крики этого охотника.

В «Погоне» сюжет развивается таким образом: главный герой граф Уолтер охотится в «святой день» (*hallow'd day*), во время которого крестьяне посещают службу в церкви. В тексте Бюргера это слово буквально названо «воскресным утром» (*Sonntagsfrühe*). Точного описания истории использования этого слова в контексте запрета охоты нет, но можно предположить, что людям запрещали охотиться в воскресенье в ту эпоху.

Во время пути (мотив А) ему встречаются две силы в облике всадников (мотив В): дух, находящийся справа, отговаривал графа от охоты, второй (слева) поощрял действия Уолтера. Эпитеты, которые используются для описания этих духов в балладе, указывают на то, какую функцию они имеют в произведении. Оттенки красного, свойственные злему духу, ассоциируются с образом ада и разрушающей силой, а белый цвет указывает на праведность:

Who was each stranger, left and right,
Well may I guess, but dare not tell
The right-hand steed was *silver white*,
The left, the swarthy *hue of hell*.
The right-hand horseman, *young and fair*,
His smile was like the morn of May;
The left, from eye of *tawny glare*,
Shot midnight lightning's lurid ray.

Кем были эти незнакомцы, слева и справа,
Что ж, я могу догадаться, но не смею сказать:
Правый конь был серебристо-белым,
Слева — тёмный как ад.
Всадник по правую руку, молодой и красивый,
Его улыбка была подобна майскому утру;
Всадник слева, с тёмно-кариими глазами,
Выстрелил зловещим взглядом.

⁴⁰ Scott W. The poetical works of Sir Walter Scott... — P. 610–611.

Лошадь всадника справа серебристо-белая, цвет лошади слева описывается метафорически — по контрасту со светлой лошадей, ее тёмный мрачный оттенок снова отсылает читателя к образам ада и злого духа. Сами всадники также отличались по внешности: всадник справа был молод и красив, его улыбка сравнивается с майским утром. Описание всадника слева заострено на тёмно-карих, как ночь, глазах — зловещий взгляд, в котором отражается страшная молния. Здесь используется готический элемент сопоставления доброй и злой силы, которые пытаются контролировать охотника.

На протяжении всей истории Уолтер три раза встречается с людьми, которые просят у него помощи: с бедным фермером, пастухом и отшельником. Такой повтор не случаен и является фольклорным мотивом, знаком того, что скоро герой встретится со сверхъестественной силой или попадёт в ад. После каждой просьбы крестьян всадники, сопровождающие Уолтера, вступали в спор, и каждый из них просил либо отговаривал графа помочь людям. Всё это время граф слушал тёмную силу и продолжал свой путь на охоту. После молитвы отшельника, в которой говорится о высокомерном графе, наступает внезапная тишина, и охотник ощущает страх и оцепенение. Вдруг Уолтер слышит голос сверхъестественной силы, который прокликает его и вызывает разрушающую бурю и шторм.

В балладе устрашающий голос слышен в «мрачном красном облаке»: «And from a cloud of swarthy red, / The awful voice of thunder spoke», что может отсылать нас к атрибутам ада. Баллада заканчивается тем, что подвергнутый проклятию Уолтер слышит вечный шум и гром в ушах.

В балладе «Погоня» мотивы А и В проявляются другим образом: герой находится не у места, где действует стихия, а совершает много дурных поступков (охота в воскресенье), что провоцирует сверхъестественные силы наказывать его. Проявление стихии усиливается за счёт двух всадников, которые к тому же предстают в облике добра и зла. Разрушение (мотив D) также происходит в сопровождении бури и шторма, но не от рук всадников, а от проклятия, которое они наслали — вид такого разрушения будет встречаться и в других балладах сборника.

Сюжетно-мотивная схема баллады «Погоня»:

Всадник охотится в воскресенье — А.

Ему встречаются духи в образе праведного и злого всадника — В.

Бедный фермер просит помощи у всадника.

Всадник отказывается помочь бедному фермеру и продолжает свой путь.

Пастух просит помощи у всадника.

Всадник отказывается помочь пастуху и продолжает свой путь.

Отшельник молится и просит всадника остановиться, но он этого не делает.

Сверхъестественная сила в облике грозной бури прокликает всадника — С.

Подвергнутый проклятию всадник слышит вечный грозный шум в ушах — D.

Анализ баллады «Водный царь» в интерпретации М. Г. Льюиса

В сноске к балладе «Водный царь» уточняется источник, которым пользовался М. Г. Льюис при написании произведения, — «Der Wassermann» («Водный человек») Гердера. Изначальный немецкий философ адаптировал этот сюжет

на основе датского источника, который не указан. Переложение баллады было помещено в известный роман английского писателя «Монах» (1796). В третьем томе, первой главе произведения, Теодор, главный герой, рассказывает про царей, используя эпитеты Огненный, Водный, Облачный и Дубовый, и даёт им характеристику — как заметно по их названиям, у каждого из них своя стихия. Все цари обладают разрушительной силой, настроенной против человека. Например, описывая Дубового царя, Теодор говорит, что это существо «наводит порчу на деревья, губит урожаи и командует мелкими бесами и лесовиками»⁴¹, что очевидно отсылает нас к образу Лесного царя. Говоря про Водного царя, Теодор упоминает, что «он носит обличье рыцаря и ловит в свои сети юных девственниц»⁴², что и является главным мотивом в балладе.

В зачине читатель узнает о прекрасной девушке, которая отправляется в церковь (мотив А). В этот момент её замечает Водный царь (мотив В), который просит свою мать-ведьму превратить его в доблестного рыцаря, чтобы обратить на него внимание девушки. После превращения он сразу же отправился в церковь, где находилась девушка, и попросил её руки. Ничего не подозревая, невеста вышла за него замуж, они покинули церковь. Оказавшись у берега моря, рыцарь постепенно превращается обратно в свой изначальный облик Водного царя (мотив С), из-за чего возникает буря. Девушка в сильном испуге от увиденного падает без чувств и умирает (мотив D).

При сравнении оригинала Гердера и переложения Льюиса можно отметить важные отличия: в английском тексте присутствует больше готических элементов и символов, которые вписываются в контекст сборника и придают больше нюансов сюжету. Их можно выделить на протяжении всей баллады, тогда как в немецком тексте отсутствуют подробные описания одежды, природы и эмоций героев. Водный царь просит мать-ведьму превратить его в доблестного рыцаря на коне, чтобы внешностью обмануть девушку:

The witch she gave him *armour white*;
She form'd him like a gallant knight:
Of water clear next made her hand
A steed, whose housings were of sand.

Ведьма дала ему белые доспехи;
Она сделала из него доблестного рыцаря:
При помощи чистой воды затем сделала из своей руки
Коня с седлом из песка.

Sie kleidet ihn an zum Ritter *fein*,
So ritt er Marienkirchhof hinein.
Она одела его в изящные доспехи,
И отправился он в Церковь Марии.

У Льюиса мать наряжает Водного царя в белое одеяние, тогда как в оригинале этому не уделяется отдельное внимание, лишь указываются «изящные доспехи». Так же и в «Лесном царе»: Скотт меняет золотой на белый. Как мы уже упоминали ранее, белый можно интерпретировать как атрибут привидения,

⁴¹ Льюис М. Г. Монах / пер. с англ. И. Гуровой. — М.: Ладомир, 1993. — С. 228.

⁴² Там же.

образ которого не раз будет встречаться в сборнике и отличаться от изначальной версии той или иной баллады.

Момент, когда девушка видит прекрасного рыцаря и поддаётся его чарам, почти не отличается в текстах, но опять же в адаптации Льюиса мы видим дополнительную готическую символику, которая придаёт тексту мрачную атмосферу, чего нет в оригинале Гердера. В нём лишь констатируется факт того, что они радостно танцевали («*Sie gingen hinaus mit Hochzeitschaar, / Sie tanzten freudig und ohn Gefahr*»), что буквально переводится: «Они вышли со свадебной толпой, / и танцевали беззаботно и радостно»:

The priest their hands together joins;
They dance, while clear the moon beam shines:
And little thinks the maiden bright,
Her partner is the Water-Spright.

Священник соединяет вместе их руки;
Они танцуют, в то время как сияет ясный лунный луч:
Прекрасная девушка не подозревает,
Что её жених — Водный царь.

Символика луны не раз будет встречаться в балладах сборника — обычно она появляется в преддверии разрушительной силы, направленной на человека. В случае «Водного царя» мы видим это непосредственно в четверостишии, где указан элемент луны — девушка ещё не подозревает, что спокойный ход событий оборвётся неожиданной бурей.

В адаптации Льюис обращает внимание на описание эмоций, которые сильнее действуют на читательское восприятие. Из текста Гердера мы узнаём лишь факт того, что был слышен крик девушки, без подробностей того, как она утонула: «*Noch lange hörten am Lande sie, / Wie das schöne Mädchen im Wasser schrie*». Стоит заметить, что это пересекается с легендой об охотнике Фолкенбурге, крик которого доносился до местных жителей после его смерти. Льюис модифицирует этот эпизод, добавляя ряд нюансов. Кроме добавления прямой речи Водного царя, которая насыщает сюжет, поэт использует слова, описывающие страх и ужас, которые испытывает девушка, например: «беспомощная жертва», «тщетные крики», «боролась»:

She shrieks, but *shrieks* in vain; for high
The wild winds rising, dull the *cry*;
The fiend exults; the billows dash,
And o'er their *hapless victim* wash.
Three times, while struggling with the stream,
The lovely maid was heard to scream;
But when the tempest's rage was o'er,
The lovely maid was seen no more.

Она кричит, но кричит напрасно; ибо
Поднимаются дикие ветры, заглушая крик;
Дьявол ликует; волны разбегаются,
В которых тонет несчастная жертва.
Три раза, борясь с водой,
Было слышно, как прекрасная девушка кричала;
Но когда буря перестала бушевать,
Прелестную девушку больше никто не видел.

В конце баллады присутствует мораль (в обоих текстах), которая предостерегает девушек не выходить замуж за Водного царя.

Сюжетно-мотивная схема баллады «Водный царь»:

Девушка отправляется в церковь — А.

Водный злодей увидел девушку — В.

Злодей попросил у матери совет.

Мать-ведьма превратила сына в Водного царя.

Водный царь отправился в церковь.

Водный царь позвал девушку с собой.

Лунный свет отражался на героях.

Девушка не подозревала, что она выходит замуж за Водного царя.

Водный царь отправился с девушкой к морю — С.

Девушку настигла водная буря — D.

Анализ баллады «Дочь лесного царя» в переводе М. Г. Льюиса

М. Г. Льюис нашел немецкое переложение датской легенды в «Народных песнях» Гердера и перевёл его. Этот сюжет восходит к известной скандинавской легенде о девушке-эльфе, которая является причиной болезни и смерти человека («Elveskud — Elf maid causes man's sickness and death»⁴³).

В ней рассказывается о господине Олофе, который находился в дороге на свою свадьбу (мотив А). Он проезжал мимо леса, где ему встретилась дочь Лесного царя (мотив В), которая решила потанцевать с ним и очаровать своими богатствами — золотом и одежаниями. Олоф три раза (постоянный мотив числа три!) отказался от её подарков, и разгневанная девушка прокляла его и выгнала из леса (мотив С). На следующее утро невеста нашла своего жениха мёртвым (мотив D).

Как видно из содержания, сюжет следует похожей мотивной схеме «Лесного царя», поскольку они восходят к одной датской легенде. Следуя за Скоттом, Льюис подобно насыщает текст эпитетами и добавляет нюансы, начиная с более подробных описаний природы, заканчивая живыми эмоциями героев. Так, в зачине поэт меняет «Herr Oluf reitet spät und weit» («Господин Олоф скачет поздно и далеко») на «Over mountains, through vallies, Sir Oluf he wends» («Через горы, через долины, сэр Олуф едет»), — теперь героя окружают горы, что дополняет пейзаж и делает его более обширным. Как мы установим в дальнейшем анализе, такая тенденция заметна и в остальных балладах — английские поэты уделяют больше внимания описаниям природы, следуя за традицией готических романов, в которых мрачный пейзаж играл важную роль и эмоционально воздействовал на читателя. В эпизоде, когда дочери Лесного царя три раза уговаривают Олофа с ними потанцевать, в третий раз герой отказывается, но в двух текстах это передано по-разному — в немецком оригинале это лишь утверждается, в английском добавляется «But I will not dance with you, for Urgela's sake», «Я не буду танцевать с тобой, ради Урджелы». Мы предполагаем, что это имя невесты Олофа, которое нигде до этого момента не прописывалось — герой упомянул его в самый напряжённый момент, таким образом подчёркивая свою верность. За этим эпизодом

⁴³ Nolsøe M. The Types of the Scandinavian Medieval Ballad: a descriptive catalogue — Oslo: Universitetsforlaget, 1978. — P. 42.

следует мотив проявления разрушающей стихии — дочери Лесного царя насылают на Олофа проклятие (болезнь), после чего он уезжает прочь от них. В конце особенно видно, как различается реакция невесты на смерть Олофа: в немецком тексте она отсутствует — «Die Braut hob auf den Scharlachrot, / Da lag Herr Oluf, und er war tot» («Невеста подняла алое [покрывало] / Под ним лежал Олоф и был он мёртв»). В переводе Льюиса, напротив, добавляется больше эпитетов страха, который испытывает невеста, — в ужасе она увидела бездыханного жениха:

Sore trembled the lady, so fair and so gay;
She eyed the red curtain; she drew it away;
But soon from her bosom for ever life fled,
For there lay Sir Oluf, cold, breathless, and dead.

Сильно дрожала леди, такая прекрасная и такая веселая;
Она посмотрела на красную занавеску, отдернув её;
Но вскоре её грудь навсегда покинула жизнь,
Так как там лежал сэр Олуф, холодный, бездыханный и мёртвый.

Таким образом, Льюис сохраняет мотивную структуру, но делает описание более красочным и наделяет героев новыми эмоциями страха, которые не прослеживаются в оригинале. Это также видно в изменении стихотворной строфы — в ней на две строки больше, что говорит о более подробной интерпретации сюжета.

Сюжетно-мотивная схема баллады «Дочь Лесного царя»:

Герой отправляется в путь на коне на свадьбу — А.
Дочь Лесного царя заманивает путника подарками — В.
Герой три раза отказывается от подарков девушки.
Дочь Лесного царя проклинает героя — С.
Невеста героя находит его мёртвым — D.

**2.2. Анализ баллад, содержащих мотив разрушающей силы
в облике ожившего мертвеца**

Баллады второй категории объединены сюжетом об ожившем мертвеце, в основе которого лежат фольклорные источники. Он имеет различные вариации, но самым известным является рассказ о молодом человеке, погибшем на войне и явившемся после смерти своей возлюбленной. Известно, что при написании «Леноры» Бюргер опирался на сюжет народной баллады «Призрак милого Уильяма», переведённой на немецкий язык И. Г. Гердером. В сборнике «Народных песен» Гердер ссылается на «Памятники старинной английской поэзии» («Reliques of Ancient English Poetry», 1765) епископа Томаса Перси (1729–1811), из которой он и заимствовал данный сюжет. В «Памятниках...» же указывается, что сюжет восходит к шотландской балладе в сборнике «Застольный альманах» «The Tea-Table Miscellany», 1723), составленном шотландским поэтом и фольклористом Алланом Рэмзи (1686–1758).

Сюжет баллады «Леноры» и её рецепция (в частности в Англии) широко изучена во многих исследованиях⁴⁴.

⁴⁴ Colwell W. A. On an Eighteenth Century Translation of Bürger's Lenore // Modern Language Notes. — 1909. — Vol. 24, № 8. — P. 254–255.

Godfrey C. E. The Return of the Dead in Ballad Literature // The Sewanee Review. — 1912. — Vol. 20, № 3. — P. 342–365.

По сюжету Бюргера, Ленора, узнав о смерти своего возлюбленного Вильгельма на войне, страдает от горя. Она обращается к Богу с просьбой вернуть возлюбленного, при этом мать девушки отговаривает её от этого, предостерегая от возможной беды из-за неповиновения божественной силе. К Леноре, ничего не подозревавшей, приходит мёртвый возлюбленный и увозит на коне на кладбище. Только в конце девушка понимает, что это оживший мертвец, и падает без чувств, умирает.

Схема баллады «Ленора» Бюргера:

Девушка обращается к Богу с просьбой вернуть возлюбленного.

Мать пытается отговорить дочь.

Приходит оживший мертвец и забирает возлюбленную — В.

Мертвец увозит возлюбленную на коне — А.

Они встречаются похоронную процессию и духов.

Девушка подходит к могиле возлюбленного, понимая, что её возлюбленный погиб.

Крик петухов предвещает рассвет.

Мертвец показывает свой истинный вид — С.

Девушка падает без чувств/умирает — D.

Анализ баллады «Артур и Матильда» Дж. Эйкина

Ещё до работы над балладами Эйкина интересовало восприятие человеком различных страшных историй. В 1773 г. вместе с сестрой Анной Барбо (1743–1825) он написал книгу под названием «On the Pleasure Derived from Objects of Terror; with Sir Bertrand, a Fragment»⁴⁵ («Об удовольствии, которое доставляет нам ужасное; написано в соавторстве с сэром Берtrandом, отрывок»), суть которой заключается в определении категории «страшного» и того, как она действует на эмоции человека. Дж. Эйкин исследует проблему на основе первого известного готического романа английского писателя Хораса Уолпола (1717–1797) «Замок Отранто» (1764). Несмотря на то, что Дж. Эйкин обладал основательными знаниями об истории готических сюжетов, его баллада не стала известной. Тем не менее она играет важную роль в структуре сборника.

Из ранних публикаций Дж. Эйкина известно, что, сочиняя балладу, он обращался к «Леноре» Бюргера. Впервые «Артур и Матильда» была опубликована в сборнике стихотворений (1791) Эйкина, к которому он составил также сопроводительный комментарий. Поэт отмечает, что «идеей для сюжета послужил известный сюжет немецкой баллады Бюргера, переведённый другом⁴⁶ на английский»⁴⁷. Однако он уточняет, что в его балладе «сюжет и символы различаются, только мотив видения схож с оригинальной версией»⁴⁸. Рассмотрим более подробно оригинальный сюжет «Леноры» и адаптированную балладу английского поэта.

⁴⁵ Aikin J., Barbauld A. On the Pleasure Derived from Objects of Terror; with Sir Bertrand, a Fragment. Miscellaneous pieces in prose. — London: J. Johnson, 1792. — P. 117–137.

⁴⁶ Предположительно, это Уильям Тейлор, который первый в Англии перевёл «Ленору» Бюргера в 1795 г.

⁴⁷ Aikin J. Poems. — London: J. Johnson, 1791. — P. 41.

⁴⁸ Ibid.

Поскольку Эйкин пользовался только английским переводом У. Тейлора, можно предположить, что он не изучал немецкий. Тем не менее этот факт невозможно подтвердить из-за отсутствия информации в мемуарах и сборниках поэта.

Эйкин трансформирует изначальный сюжет и изменяет характеристики персонажей: молодому человеку снится его мёртвая возлюбленная. Во время морского путешествия Артур, скучающий по своей невесте Матильде, молил Бога скорее с ней встретиться. Тут же начался шторм, во время которого ему привиделась девушка, бледная как труп, которая приплыла на своей лодке, чтобы вместе отправиться обратно домой. Ближе к ночи, когда они прибыли на берег, Артура охватил страх: вместо дома он увидел место, похожее на склеп или кладбище, где находятся гробы и висающие скелеты. Когда Артур потянулся к Матильде, чтобы её обнять, перед ним явилось её привидение. В конце баллады мы узнаем, что его настигла паника и «видение исчезло» («all the vision fled») — это может значить либо смерть, либо страшный кошмар, который приснился ему на корабле. Данная трактовка варьируется, поэтому обратимся к тому, как сам Эйкин развил этот сюжет и интерпретировал «Ленору» Бюргера.

В комментариях к своему сборнику он отметил, что, опираясь на сюжет «Леноры», он заимствует лишь мотив видения: «the resemblance only consists in a visionary journey». Можно предположить, что этот мотив — самостоятельная интерпретация английского поэта, таким образом он иначе развивает сюжет в своей балладе. Хотя в сюжете «Леноры» нет точного указания на то, что это был сон, всё же мы видим похожий неоднозначный конец баллады: когда девушка в страхе осознаёт, что её возлюбленный — оживший мертвец, она падает без сознания, находясь в состоянии между жизнью и смертью: «Lenore's Herz, mit Beben, / Rang zwischen Tod und Leben» («С дрожью сердце Леноры / билось между жизнью и смертью»).

Интерпретацию Эйкина можно также подтвердить заметками из его писем, которые важно проанализировать. В своих письмах (1793) Эйкин выражает мысль о том, какие образы возникают в кошмарах, и то, как они влияют на психику человека:

Разум, глубоко впечатлённый образом, который явился ему во сне, едва ли способен развеять иллюзию привидения. Сильная эмоция, мешающая человеку заснуть, сохраняет власть над чувствами в момент одиночества и темноты.

The mind strongly impressed with an image which has been haunting it during sleep, is scarcely able to dispel the phantom, whilst the violent emotion which rouses from sleep, still, in the midst of darkness and solitude, keeps possession of the feelings⁴⁹.

Данная цитата иллюстрирует состояние Артура во время морского путешествия и подтверждает интерпретацию Дж. Эйкина о мотиве видения, который присутствует в сюжете Бюргера и его самостоятельном произведении.

Определим теперь функции мотивов, которые встречаются на протяжении баллады. В зачине баллады читатель узнает о том, что Артур находится в морском путешествии (мотив пути А) и скучает по Матильде, его возлюбленной. Он долго думает о ней и ждёт встречи — этот момент описывается как «необузданная фантазия» («busy fancy»), «восхитительный сон» («rapturous dream»), в котором

⁴⁹ Aikin J. Letters from a father to his son, on various topics relative to literature and the conduct of life. Vol. 1. — London: J. Johnson, 1793–1800. — P. 283.

он обнимает и целует её. Такой эпизод можно интерпретировать как изменённый мотив запретного поцелуя. В изначальном сюжете Бюргера обозначается, что она не может получить поцелуй от возлюбленного: «Ach! aber für Lenore'n / War Gruß und Kuß verloren» («Ах! Но для Леноры не было ни приветствия, ни поцелуя»). Здесь, напротив, Артуру снится этот поцелуй как образ его возвращения к ней: «He tastes the kiss of sweet return, / And folds her in his arms» («Он ощущает сладкий поцелуй возвращения, / и обнимает её»). Слово «dream» («сон»), следующее за эпизодом поцелуя, указывает на то, что именно в этот момент его разум был замутнён воспоминаниями и мыслями о возлюбленной. Эти строки резко обрываются штормом, предвещающим беду. Следовательно, начало можно трактовать как настораживающий знак того, что Артур был отвлечён от путешествия и готов на всё, т. е. попросить судьбу изменить естественное течение обстоятельств, чтобы вернуться к Матильде. Как и в сюжете баллады Бюргера, оба героя просят судьбу/бога о скорой встрече с возлюбленными, но из-за этого в итоге страдают, поскольку они вторгаются в естественный ход событий.

Появление Матильды (мотив В) почти схоже с эпизодом возвращения покойного Вильгельма в «Леноре». Как и в балладе Бюргера, герой мимолётно соглашается на просьбы ожившего мертвеца поехать с ним, не раздумывая: «But if Matilda calls! I come, / Whatever may betide» («Если Матильда зовёт! Я пойду, / Что бы ни случилось»). Это связано с уже описанным выше помутнённым сознанием Артура: его действия бесстрашны, и он готов на всё, чтобы оказаться рядом с любимой.

Для описания Матильды Дж. Эйкин использует соответствующие эпитеты, которые передают мрачность её образа. Её одеяние светится «ослепительно ярким белым» цветом («glistening white»), её лицо также отражается бледноватым оттенком («shone with paly light»). Когда Артур замечает изменения в лице Матильды, он отмечает, как «помертвели» её глаза и что её одеяние похоже на «простыню, укрывающую труп» («corpse's winding-sheet»). Во время их пути мы замечаем, что чем ближе они к «дому», который в итоге окажется кладбищем, тем интенсивнее становится страх Артура. От ужаса и удивления его «кровь застыла в жилах», он был не в состоянии говорить и смотрел на Матильду «одичавшими глазами»:

No more could Arthur speak; for fear
And wonder froze his blood:
He wildly eyed Matilda now,
And now the foaming flood.

От страха Артур больше не мог говорить;
И от испуга у него кровь застыла в жилах:
С одичавшими глазами он смотрел то на Матильду,
То на бушующую волну.

Важно отметить, что в сюжете Бюргера такого детального описания эмоций ужаса Леноры нет, лишь в конце мы узнаем, что она падает без чувств. Но и это не обладает таким точным перечислением эпитетов страха и кошмара, как мы видим в балладах английских поэтов.

Описание склепа («vault»), который Матильда назвала их «домом», в данном случае очень похоже на место, куда прибыли Ленора и Вильгельм, — везде лежат трупы, возведены могилы и гробы, висящие скелеты:

And coffins, rang'd in sable rows,
By glimm'ring light appear;
Matilda stopt, and wav'd her hand,
And said, "MY HOME IS HERE."

И вот гробы, выстроившиеся тёмным рядом,
Появляются в мерцающем свете;
Матильда остановилась, махнула рукой
И сказала: «МОЙ ДОМ ЗДЕСЬ».

В конце Артур узнает, что перед ним привидение (мотив С), когда пытается обнять свою возлюбленную: он не чувствует физическое тело, а лишь её тень: «...instead of fleshly shape, / He grasp'd an empty shade!» («...вместо тела / Он схватил пустую тень!»). В конце, как мы уже упоминали, читатель не до конца понимает, что произошло с героем. Следуя за собственной интерпретацией Эйкина, мы склоняемся к тому, что герою приснился страшный сон.

В балладе «Артур и Матильда» Дж. Эйкин по-своему адаптирует сюжет об ожившем мертвце, иначе развивает мотив видения и в то же время сохраняет некоторые символы, встречающиеся в сюжете «Леноры». Поэт выстраивает обратную функцию персонажей: теперь оживший мертвец — девушка, которую вспоминает её возлюбленный во время морского путешествия. Эйкин добавляет мотив пути главного героя, который обрывается разрешающей стихией бури. Кроме стихии, главного героя сбивает с толку его сон о Матильде и видение, которое губит его в конце своего пути. Образ мертвца и его появление у Эйкина схожи с «Ленорой». Но описание эмоций, нагнетающий читателя ужас свойственны готическим произведениям и описаны более подробно в балладе английского поэта.

Схема баллады «Артур и Матильда» Дж. Эйкина:

Герой думает о своей невесте во время морского путешествия — А.
Во время шторма герой просит у судьбы поскорее вернуть его обратно к возлюбленной.
Герою привиделся образ его возлюбленной — В.
Девушка везёт героя обратно домой на лодке — А.
Они приплывают к дому, на месте которого оказался склеп.
Герой подходит ближе к возлюбленной и осознаёт, что она привидение — С.
Героя охватывает паника, его сон заканчивается/он умирает — D.

Анализ баллады «Храбрый Алонзо и прекрасная Имоджина»

М. Г. Льюиса

Как и другие литературные баллады, сочинённые М. Г. Льюисом, «Храбрый Алонзо и прекрасная Имоджина» интегрирована в сюжет романа «Монах». Баллада появляется в эпизоде, в котором одна из героинь читает её, будучи в подавленном состоянии, одиночестве и меланхолии. Источник, на который опирался английский поэт, не указан.

В зачине баллады мы знакомимся с главными героями произведения — с преданной невестой Имоджиной и её женихом, рыцарем Алонзо, отправляющимся на войну в Палестину. Герой осознаёт, что во время его отсутствия она может не сдержать своего слова и изменить ему с другим, более богатым чело-

веком. Имоджина клянётся, что этого не случится и, несмотря ни на что, будь её жених мёртв или жив, она сохранит ему верность. Поэтому Имоджина уверила Алонзо, что, если она нарушит эту клятву, призрак рыцаря появится на свадьбе и заберет её вместе с ним в могилу.

Спустя год Имоджина ещё ждала своего жениха, пока не встретила барона, который очаровал девушку своими богатствами и золотом. Таким образом, она нарушила свою клятву и сразу же решила устроить свадьбу с новым возлюбленным. Во время торжества появился незнакомец в образе рыцаря, который сел рядом с Имоджиной. Все гости затихли и наблюдали за ним в страхе. Когда невеста ему предложила присоединиться к веселью, он снял свой шлем, и все оцепенели и закричали от ужаса — вместо лица они увидели череп мертвеца, из которого ползли черви. Им и оказался призрак храброго Алонзо, который тут же обвинил Имоджину в предательстве и напомнил ей клятву, которую она нарушила, что привело к исполнению проклятия. В конце баллады читатель узнает, что время от времени в замке появляется призрак Имоджины в белом (постоянно встречающийся эпитет) свадебном платье и оплакивает свою гибель.

В этой балладе снова повторяется мотив, встречающийся неоднократно в сюжете об ожившем мертвеце, — мотив молодого человека, отправляющегося на войну, и возлюбленной, которая должна на протяжении этого времени сохранить свою верность. Несмотря на сходство мотивов, всё же новый элемент предательства не встречается в оригинальном сюжете. В «Леноре» поворотный момент — она просит бога вернуть её жениха. В балладе Льюиса явно заметен похожий мотив обращения к богу, но не с просьбой вернуть возлюбленного, а чтобы, в случае измены Имоджины, исполнить проклятие:

“And if e'er for another my heart should decide,
Forgetting Alonzo the Brave,
God grant, that, to punish my falsehood and pride,
Your ghost at the marriage may sit by my side,
May tax me with perjury, claim me as bride,
And bear me away to the grave!”

«И если ради другого мое сердце решит
Забуть Храброго Алонзо,
Пусть Бог накажет меня за ложь и гордыню,
И пусть твой призрак на свадьбе сядет рядом со мной,
Обвинит меня в неверности, объявит меня невестой
И унесёт меня в могилу!»

Мотив измены не является новым дополнением, его можно увидеть в вариациях сюжета об ожившем мертвеце. Нарушение запрета и кара за него встречаются в балладе В. Скотта «Канун Дня Св. Иоанна», в которой героиня уходит в монастырь за измену.

Появление рыцаря схоже по описанию с прибытием Матильды («Артур и Матильда») и Вильгельма («Ленора») в аналогичных сюжетах. Алонзо также появляется неожиданно, и люди, увидевшие его, сначала не подозревают, что он мёртвый. В описании рыцаря также используется много эпитетов, указывающих на его устрашающий вид:

His vizor was closed, and gigantic his height;
 His armour was sable to view:
 All pleasure and laughter were hush'd at his sight;
 The dogs, as they eyed him, drew back in affright;
 The lights in the chamber burnt blue!

Его забрало было закрыто, и гигантским был его рост;
 Его доспехи были тёмными.
 Радость гостей исчезла при его виде;
 Собаки, глядя на него, испуганно попятились;
 Лампы загорелись синим пламенем!

В некоторых сюжетах сборника «Извинения за ужасные истории» совпадает мотив дальнейшей судьбы призраков — их голос до сих пор слышен жителям («Погоня»), или крик тонущих героев («Лорд Уильям»), который слышен у берега моря. В балладе Льюиса также присутствует элемент документации этой истории, чего нет в оригинале:

For chronicles tell, that, by order sublime,
 There Imogine suffers the pain of her crime,
 And mourns her deplorable doom.

Говорили, что, по приказу Всевышнего,
 Там Имоджина страдает от вины своего преступления
 И оплакивает свою прискорбную гибель.

Сюжет баллады «Храбрый Алонзо и прекрасная Имоджина» М. Г. Льюиса во многом схож по структуре с общим сюжетом об ожившем мертвце. Тем не менее она обладает важными элементами, которые свойственны многим готическим сюжетам: например, подробные описания эмоций ужаса и страха, устрашающий пейзаж и символы грядущей беды и другие детальные описания кладбищ (черви, могилы, черепа).

Схема «Храбрый Алонзо и прекрасная Имоджина» М. Г. Льюиса:

Герой отправляется на войну — А.
 Возлюбленная клянётся, что сохранит верность во время отсутствия героя.
 Барон приходит к девушке и очаровывает её богатствами.
 Она нарушает свою клятву.
 Они устраивают пир и свадьбу.
 Оживший мертвец появляется в доспехах рыцаря — В.
 Во время свадьбы сбывается проклятие — С.
 Оживший мертвец забирает девушку с собой в могилу — D.
 С тех пор призрак девушки бродит по замку в свадебном платье.

Анализ баллады «Уильям и Хелен» в переводе В. Скотта

Баллада является переводом «Леноры», выполненным в апреле 1796 г. Этому предшествовало важное событие, которое произошло летом 1793 г. в Эдинбурге. Анна-Летиция Барбо (1743–1825) выступила публично с переводом «Леноры», выполненным Уильямом Тейлором. Скотт не присутствовал лично на чтениях баллад, но из мемуаров Дж. Локхарта выясняется, что через знакомых (которые не указываются в книге) шотландский поэт узнал о существовании этого пе-

ревода и спустя время прочитал его и только после этого приступил к своему. Немецкое издание «Леноры» Г. Бюргера из Гамбурга отправила хорошая подруга Скотта, графиня Гарриет Брюль из Мартинскирхена, которая была замужем за родственником поэта. Скотт выполнил перевод за ночь⁵⁰.

Создавая перевод «Леноры», Скотт сохранил почти всё — при чтении не прослеживается сильный уход от оригинала. Мотивы следуют схеме «Леноры» и ни в одном месте не меняют свою функцию. Тем не менее он изменил одну историческую реалию и полностью поменял название произведения на «Уильям и Хелен», таким образом выставив на первый план имена обоих героев.

Так, в немецком тексте утверждается, что Вильгельм отправляется на Пражскую битву («Prager Schlacht»), тогда как Скотт полностью опускает упоминание этой исторической реалии и меняет ее на «Judah's wars», что буквально переводится «война в Иудее». В следующей строке он добавляет «He sought the bold crusade», т. е. «Он стремился к смелому крестовому походу». В статье «Культурный обмен, тревога военного времени и Ленора»⁵¹ автор установил, что Скотт меняет и Фридриха II на Фридриха I Барбаросса, который вёл третий крестовый поход⁵². На данный момент объяснить изменение Скотта довольно сложно, так как исторические реалии не совсем вписываются в эстетику готического.

Поскольку эта баллада переводная, её сюжетно-мотивная схема идентична схеме «Леноры»⁵³.

Анализ баллады «Лорд Уильям» Р. Саути

В сборнике лирических произведений поэта баллада сопровождается комментарием. Поэт отмечал, что это самостоятельное сочинение. В своём письме Чарльзу Винну 4 апреля 1798 г. английский поэт, упоминая балладу «Лорд Уильям», относит её к «своим лучшим произведениям»⁵⁴. Но, несмотря на отмеченную поэтом оригинальность своей баллады, можно заметить её сходство с сюжетом об ожившем мертвеце, если обратить внимание на главные мотивы.

В зачине баллады читатель сразу узнает о том, что главный герой, Лорд Уильям, утопил молодого Эдмунда, крики которого он до сих пор слышит, находясь рядом с берегом моря. Это сообщается сразу в первых строках, поскольку далее в балладе описываются муки Уильяма и его попытки искупить вину — он отправляется в паломничество. Из-за тяжести бремени он отправляется обратно домой в день смерти Эдмунда. Именно в этот день началась сильная буря, которая оказалась разрушительной для его дома. Когда Уильям пытался заснуть, ему привиделась фигура его мёртвого брата, который, как мы знаем, оставил своего сына сироту Эдмунда на воспитание Уильяму. В момент сильного шторма брат напоминает главному герою о произошедшем, что вызывает у Уильяма мучительный страх, больше усиливающийся из-за бури. К его дому подплывает лодочник, который спешно везёт его подальше от разрушения. В пути им слышится крик

⁵⁰ Lockhart J. G. *Memoirs of the life of Sir Walter Scott...* — P. 323.

⁵¹ Parkes S. *Cultural Transfer, Wartime Anxiety and the Lenore Translations of 1796 // Romanticism.* — Vol. 17, № 2. — Pp. 175–185.

⁵² Ibid. — P. 176.

⁵³ См.: сюжетно-мотивная схема баллады «Ленора» Бюргера на с. 34 данной работы.

⁵⁴ Southey R. *The life and correspondence of Robert Southey.* — New York: Harper & Brothers, 1849. — P. 102.

маленького ребёнка, который Уильям пытается игнорировать, поскольку он напоминает ему об Эдмунде. Лодочник не понимает, почему герой не проявляет сострадание, и подъезжает к скале, где стоит ребёнок, на бледном лице которого отражается лунный свет. Уильям по просьбе лодочника протягивает руку помощи ребёнку, но тут же ощущает их смертельный холод и тяжесть, понимая, что перед ним мертвец. В конце все герои баллады погибают от сильного шторма.

В балладе появляется несколько ключевых мотивов, свойственных сюжету об ожившем мертвце. В начале герой находится в пути: в данной балладе он отправляется не на войну, а в паломничество для искупления своей вины за убийство сироты Эдмунда. Как и в предыдущих произведениях, здесь также видна закономерность появления мертвеца в конце баллады — совершая вначале грех, будь то нарушение клятвы, роптание на бога или, как в этом случае, убийство, в конце к герою приходит оживший мертвец, который наказывает его за содеянное. «Лорд Уильям» выделяется на фоне других баллад сборника тем, что к герою приходят два оживших мертвеца вместо одного: сначала это брат Уильяма, который заявляет, что лорд заплатит за убийство сироты Эдмунда. Второй раз лодочник и Уильям видят ожившего мертвеца в виде кричащего ребёнка на скале — предположительно это призрак самого Эдмунда. Как и в других адаптированных сюжетах, мертвец появляется в кульминационный момент произведения. Здесь этот эпизод усиливается надвигающимся штормом, который почти разрушает дом героя.

Важным атрибутом разрушающей силы в этой балладе является крик Эдмунда, который сопровождает Уильяма со дня убийства сироты. Пытаясь забыть этот день, он старался заснуть, но не мог из-за возникающего образа и криков ребёнка:

In vain at midnight's silent hour
Sleep closed the murderer's eyes;
In every dream the murderer saw
Young Edmund's form arise.

Напрасно тихой ночью
Убийца закрыл глаза —
Он видел в каждом сне
Образ юного Эдмунда.

Этот момент можно соотнести с криками графа Уолтера из баллады «Погоня» В. Скотта, которые доносились из глубин леса после его смерти.

Таким образом, оригинальное сочинение Р. Саути, предположительно вдохновлённое сюжетом об ожившем мертвце, обладает похожей мотивной схемой с изменёнными функциями: в произведении усиливаются присутствующие мотивы неожиданного появления мертвеца (мотив В, повторяющийся два раза вместо одного), герой находится в пути (мотив А) — два раза в паломничество и спасаясь от бури. Можно предположить, что мотив удваивается из-за того, что Уильям совершает убийство ребёнка, более тяжёлое преступление, что ещё не встречалось ни в одной вариации сюжета.

Схема баллады «Лорд Уильям»:

Герой убивает ребёнка.

Герой отправляется в паломничество для искупления вины — А.

В день смерти ребёнка герой возвращается обратно домой.
Во время шторма к герою домой приходит оживший мертвец-брат — В.
Брат напоминает о смерти его сына и проклинает героя — С.
Герой и лодочник спасаются от бури — А.
Они видят кричащего ребёнка на скале.
Герой протягивает руку и осознаёт, что перед ним оживший мертвец — В.
Все герои тонут во время сильного шторма — D.

Анализ баллады «Бедная Мэри, служанка из трактира» Р. Саути

Впервые баллада появляется в сборнике стихотворений в 1797 г. со следующим примечанием: «Эту легенду рассказали мне, когда я был ещё школьником. Эта история действительно произошла на севере Англии. Я перенял размер анапеста у М. Г. Льюиса из баллады “Храбрый Алонзо и прекрасная Имоджина”⁵⁵, пользующейся заслуженной популярностью».

В балладе рассказывается о Мэри, счастливой девушке, которая была душой компании в местном трактире. Она была влюблена в Ричарда, который в глазах других казался недостойным девушки. Во время одного из ужинов посетители заведения поставили пари на то, чтобы Мэри отправилась ночью в аббатство (мотив А), известное своей мрачной атмосферой, чтобы испытать мужество. Когда она отправилась в путь, началась сильная буря (мотив В), которая сильно напугала Мэри. Весь путь она дрожала от холода и страха, как вдруг она встретила похоронную процессию. У одного из мужчин, несших труп, слетела шляпа из-за ветра, которая покатила прямо к ногам Мэри. Она упала, и когда её одолел сильный страх (мотив С и D), она в панике поспешила обратно в трактир. В конце баллады читатель узнает, что эта шляпа принадлежала Ричарду, которого Мэри позже увидела на виселице в аббатстве.

Данная баллада является очередной вариацией сюжета об ожившем мертвце, но сильно отличается от остальных представленных в сборнике. Мотивы во многом сохраняются, но каждый из них обретает новый оттенок, а последний — редуцируется.

Как и в балладе «Лорд Уильям», мы узнаём о смерти/беде, которая произошла с героем в начале текста. По сюжету этой баллады, в зачине утверждается, что героиня сошла с ума: «WHO is she, the poor Maniac, whose wildly-fix'd eyes» («Кто она, бедная сумасшедшая, с одичавшими глазами»). Таким образом, мотив разрушения меняет местоположение, что, возможно, готовит читателя к худшему и подсказывает о приближающейся беде — это эмоционально воздействует на читателя. Далее на контрасте следует повествование о том, как счастливо она жила до произошедшего в аббатстве.

Мотив пути А сохраняется — героиня отправляется тёмной ночью в аббатство, где на неё надвигается сильная буря (мотивы С, В), за которой следует похоронная процессия, которая уже встречалась в «Леноре» Бюргера. Можно сказать, что мотив В объединяется с С и его границы стираются.

В этой балладе конец довольно неоднозначен — в конце героиня не умирает и не падает без чувств, как в других балладах. Мы видим неопределённость

⁵⁵ Мы предполагаем, что Саути узнал об использовании Льюисом анапестического размера в первом издании «Монаха» (1796), где впервые была опубликована эта баллада.

дальнейшей судьбы героини. Можно предположить, что этот мотив редуцируется для достижения саспенса, который свойственен готическим сюжетам.

Схема баллады «Бедная Мэри, служанка из трактира»:

Служанка ночью отправляется в аббатство — А.
Во время пути начинается сильная буря — С.
Служанка встречает похоронную процессию — В.
Шляпа гробоносца оказалась у ног служанки.
Служанка отправилась обратно в трактир.
Служанка видит виселицу своего возлюбленного на месте аббатства и сходит с ума — D.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе анализа сборника мы установили, что народные сюжеты трёх сборников Гердера, Перси и Рэмзи стали источниками для английских обработок, в которых мы замечаем влияние общей готической эстетики, главенствующей в период английского предромантизма. Взяв сюжеты из фундаментальных собраний шотландских и немецких песен, поэты привнесли больше готических элементов и сделали сюжет более насыщенным, что волновало воображение современных читателей.

Мы также определили, что в английской рецепции немецкой мысли важную роль играет деятельность Гердера и его идеи об обращении к народным сюжетам. В особенности на англичан повлияла «Ленора» Бюргера, которая стала катализатором новых интерпретаций сверхъестественных сюжетов в Англии. Баллада «Лесной царь» И. В. Гёте не вызвала такого сильного резонанса, но стала важной для Скотта и Льюиса — они одними из первых познакомили современников с магическими существами этой легенды.

В ходе анализа мы выявили, что мотив разрушающей стихии встречается в каждой балладе сборника и обретает разные оттенки и функции в зависимости от группы и того или иного сюжета. Для наглядности сюжетно-мотивной структуры мы кратко изложим главные функции четырёх мотивов обеих групп баллад сборника. Эти группы были условно нами разделены на основе схожих функций главных героев и мотивов.

Мотив пути А выстроен одинаково — герой находится в пути и ненамеренно оказывается в месте, где главенствует та или иная стихия. В некоторых балладах герой совершает плохой поступок во время этого пути, что провоцирует встречу с той или иной разрушающей силой (наказание за жалобы на Бога, убийство, измена).

Обычно за ним следует *мотив В* — неожиданная встреча с тем или иным сверхъестественным существом, которое оказывается преградой для продолжения изначального пути героя. Мы выявили, что в основном жертва не подозревает, что перед ним оживший мертвец или привидение. Поскольку стихия умеет скрывать своё изначальное намерение убить/наслать проклятие, герои слепо верят, поддаются ей.

Мотив С следует за мотивом В как реакция на встречу с существом из потустороннего мира и может проявляться индивидуально, так как он самый

разнообразный. В первой группе духи леса и воды насылают на жертву проклятие, а во второй оживший мертвец показывает свое настоящее обличие и своим видом пугает человека до смерти/до потери сознания. Но не в каждой балладе мотив С следует за мотивом В сразу — такая тенденция гораздо больше заметна в балладах на основе «Леноры», когда жертва осознаёт, что перед ней оживший мертвец, только в конце. Здесь мотив С может быть особенно отдалён от мотива В, поскольку баллады второй категории длиннее и имеют более подробный сюжет, в отличие от первой.

Из-за общей готической эстетики, которая присутствует во всех балладах сборника, обычно мотив сопровождается мрачным пейзажем, действие происходит ночью под лунным светом или во время сильной бури. В некоторых более ранних немецких текстах эта готическая традиция заметна не так сильно («Лесной царь» Гёте, «Водный царь» Гердера).

Последний *мотив разрушения D* также вариативен. Герои погибают от самой разрушительной стихии (тонут в море, их настигает буря), на них действует проклятие за плохой поступок или они пугаются до смерти от вида ожившего мертвеца. Этот мотив самый изменчивый, поскольку в некоторых случаях, например, он редуцируется за счёт того, что читатель не узнает в конце то, что произошло с героем («Бедная Мэри, служанка из трактира»), либо усиливается из-за того, что герой совершил более тяжкое преступление («Лорд Уильям»).

В английских интерпретациях народных сюжетов заметно влияние готической эстетики — сюжеты окрашены более подробными описаниями эмоций страха героев, события происходят около мрачных мест (аббатство, замки, тёмные леса). В переложениях добавляется больше нюансов, которые объясняют происходящее, тогда как в немецком тексте не всегда понятна мотивировка героев.

Главные образы разрушающей стихии — ожившие мертвецы, духи и другие существа из потустороннего мира, как мы установили в ходе анализа, в зависимости от категории имеют разные функции. В первой группе жертва чаще умирает из-за самой стихии, например тонет — в этих балладах внимание уделено описанию природной стихии. Герои во второй группе баллад пугаются устрашающей внешности ожившего мертвеца — поэты используют характерные эпитеты: белый, бледный, в особенности выделяется их болезненное лицо и костлявое тело. В обеих группах стихия привлекает к себе человека и разрушительно действует на него вне зависимости от того, виноват он или нет. Тем не менее разрушающая стихия в двух образах повсеместна и беспощадно губит человека в самый неожиданный момент.

В ходе анализа мы установили, что баллады сборника «Извинения за ужасные истории» связаны сюжетно-мотивной структурой, в которой мотив разрушающей стихии играет определяющую роль.

Диалог культур даёт возможность анализировать национальную литературу под разным углом. Широко известные народные сюжеты, кажется, уже сложно интерпретировать по-другому, но на примере анализа сборника «Извинения за ужасные истории» нами доказывается обратное. Предложенная нами мотивная структура сборника не является окончательной, тем не менее она может послужить началом для дальнейшего анализа похожих оставленных без внимания сборников в период предромантизма.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

Источники

1. *Льюис М. Г.* Монах / пер. с англ. И. Гуровой. — М.: Ладомир, 1993. — 383 с.
2. *Aikin J.* Poems. — London: J. Johnson, 1791. — 136 p.
3. *Aikin J., Barbauld A.* On the Pleasure Derived from Objects of Terror; with Sir Bertrand, a Fragment. Miscellaneous pieces in prose. — London: J. Johnson, 1792. — P. 117–139.
4. *Herder J. G.* Volkslieder. — Leipzig: Weygand, 1778. — 710 p.
5. *Lewis M. G.* Romantic tales. — London: Longman, Hurst, Rees, and Orme, 1808. — 335 p.
6. *Percy T.* Reliques of ancient English poetry: consisting of old heroic ballads, songs, and other pieces of our earlier poets, together with some few of later date. — London: J. Dodsley, 1765.
7. *Ramsay A.* Tea-table miscellany: a collection of choice songs, Scots and English. The eighteenth edition. — Glasgow: J. Macnair, 1782. — 418 p.
8. *Scott W.* Essay on imitations of the ancient ballad // The minstrelsy of the Scottish border. Vol. 4. — Edinburgh: R. Cadell, 1849. — Pp. 3–79.
9. *Scott W.* The poetical works of Sir Walter Scott. — London: Frederick Warne & Co., 1840.
10. *Scott W., Lewis M. G.* An Apology for Tales of Terror. — Kelso: James Ballantyne, 1799.

Научная литература

11. *Гердер И. Г.* О сходстве средневековой английской и немецкой поэзии и о прочем, отсюда следующем / пер. с нем. Н. А. Сигал // Гердер И. Г. Избр. соч. — М.; Л., 1959. — С. 60–70.
12. *Жирмунский В. М.* Английская народная баллада // Английские и шотландские баллады / изд. подгот. В. М. Жирмунский, Н. Г. Елина, И. С. Маршак. — М.: Наука, 1973. — С. 87–104.
13. *Жирмунский В. М.* Жизнь и творчество Гердера / переводы под ред. В. М. Жирмунского и Н. А. Сигал // Гердер И. Г. Избранные сочинения. — М.; Л.: ГИХЛ, 1959. — VII–LVIII.
14. *Лагутина И. Н.* Два Лесных царя? Литературные источники перевода В. Жуковского баллады «Erlking» // Вопросы литературы. — 2020. — № 4. — С. 217–239.
15. *Протн В. Я.* Поэтика фольклора. — М.: Лабиринт, 1998. — 351 с.
16. *Aikin J.* Letters from a father to his son, on various topics relative to literature and the conduct of life. Vol. 1. — London: J. Johnson, 1793–1800. — 378 p.
17. *Ballantyne J.* The history of the Ballantyne press and its connection with Sir Walter Scott. — Edinburgh: Ballantyne press, 1871. — 181 p.
18. *Colwell W. A.* On an Eighteenth Century Translation of Bürger's Lenore // Modern Language Notes. — 1909. — Vol. 24, № 8. — Pp. 254–255.
19. *Gamer M.* Romanticism and the Gothic: genre, reception, and canon formation — New York: Cambridge University Press, 2000. — P. 181.
20. *Godfrey C. E.* The Return of the Dead in Ballad Literature // The Sewanee Review. — 1912. — Vol. 20, № 3. — Pp. 342–365.
21. *Guthke K. S.* Some Unidentified Early English Translations from Herder's Volkslieder // Modern Language Notes. — 1958. — Vol. 73, № 1. — Pp. 52–56.
22. *Lockhart J. G.* Memoirs of the life of Sir Walter Scott. Vol. 1. — Edinburgh: R. Cadell, 1837. — 38 p.
23. *Nolsøe M.* The Types of the Scandinavian Medieval Ballad: a descriptive catalogue — Oslo: Universitetsforlaget, 1978. — 329 p.
24. *Parkes S.* Cultural Transfer, Wartime Anxiety and the Lenore Translations of 1796 // Romanticism. — Vol. 17, № 2. — Pp. 175–185.
25. *Parreaux A.* The publication of The monk: a literary event. — Paris: M. Didier, 1960. — 212 p.

26. *Rix R. W.* 1796: When the Terror Ballad Came to Britain // *Gaziantep University Journal of Social Sciences*. — Vol. 18. — Pp. 16–36. — URL: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/912118> (date of access: 12.07.2023).
27. *Southey R.* The life and correspondence of Robert Southey. — New York: Harper & Brothers, 1849. — 588 p.
28. *Stokoe F. W.* German influence in the English romantic period, 1788–1818. — New York: Russell & Russell, 1963. — 232 p.
29. *Taylor W.* Some account of the poems of G. A. Bürger // *The Monthly Magazine*. — 1796. — Vol. 1, № 3. — P. 117–118.

Номинация
«Архитектура и дизайн»

Первая премия

**АРХИТЕКТУРА ГОРОДА ШУИ XIX ВЕКА:
ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО ОБЛИКА
ПРОВИНЦИАЛЬНЫХ ГОРОДОВ РОССИИ**

КОНДРАТЬЕВА Ольга Алексеевна
Санкт-Петербургский государственный институт культуры

ВВЕДЕНИЕ

Настоящая научно-исследовательская работа посвящена проблеме сохранения исторического облика провинциальных городов России на примере архитектуры города Шуи XIX века. Многие города России, основанные не позднее первой половины XIX века, на данный момент имеют тот облик, который они получили во второй половине XVIII — начале XIX вв., когда господствовал стиль классицизм. Данный период является очень ценным для изучения отечественной архитектуры, так как это время массового строительства на территории всей страны, которое было не только обязательным, но и тщательно контролируемым государством. Эти особенности русского зодчества XIX века можно увидеть на примере небольших провинциальных городов России, где зачастую проблеме сохранения исторического облика не уделяется должного внимания. О важности этого вопроса можно говорить на примере бывшего уездного города Шуи, архитектурный облик исторической части которого почти полностью дошёл до наших дней.

Научная работа **актуальна** по целому ряду причин. Во-первых, в 2022 г. с одобрения Президента РФ Шуя стала центром развития малых городов России. Это означает, что особое внимание будет уделено сохранению культурного наследия города и его архитектурного ансамбля.

Во-вторых, Шуя вошла «во второй этап совместного проекта Правительства РФ и Нового банка развития (НБР) БРИКС по комплексному развитию малых городов»¹, а при поддержке организаторов фестиваля «Русское Рождество» в настоящее время ведутся реставрационные работы, направленные на сохранение памятников провинциальной архитектуры XIX века. Для грамотного проведения этих мероприятий необходимо комплексное изучение каждой постройки,

¹ В регионе над проектами развития малых городов работают представители Нового банка развития БРИКС / Правительство Ивановской области : официальный сайт. — Иваново. — URL: <https://ivanovoobl.ru/?type=news&id=26792> (дата обращения: 17.05.2023).

куда входит и искусствоведческий анализ. Этот факт доказывает **практическую значимость** настоящего исследования.

В-третьих, говоря о степени изученности темы, в научной литературе отсутствует полноценное исследование ряда памятников архитектуры Шуи, имеются фактологические и стилистические ошибки.

Наконец, в настоящем исследовании впервые использованы ранее не публиковавшиеся архивные документы из фондов Государственного архива Ивановской области (ГАИО).

Цель настоящего исследования состоит в том, чтобы изучить проблему сохранения исторического облика провинциальных городов России на примере Шуи, проанализировав ее классицистическую архитектуру XIX века.

Исходя из **цели** работы, решаются следующие частные **задачи**:

- выявить предпосылки возникновения классицизма в отечественной архитектуре и выделить его характерные черты;
- проанализировать основные принципы застройки провинциальных городов России в XIX веке и изучить особенности застройки г. Шуи;
- выявить особенности архитектурных решений жилых купеческих домов г. Шуи XIX века;
- проследить влияние классицизма на возведение общественных и казенных сооружений г. Шуи в XIX веке;
- исследовать тенденцию перестройки церквей XVII–XVIII вв. г. Шуи в классицистическом стиле в XIX веке;
- рассмотреть использование классицистических традиций при возведении церквей в г. Шуе в XIX веке.

Для реализации и решения поставленной цели и намеченных задач в ходе исследования используются следующие **методы**: формально-стилистический анализ, исторический метод и типологический анализ.

Объектом исследования в настоящей работе являются классицистические сооружения XIX века центральных улиц и площадей левобережной части г. Шуи Ивановской обл.

Предметом исследования являются особенности архитектурного решения классицистических сооружений XIX века г. Шуи.

Степень научной разработанности проблемы исследования. В отечественном искусствоведении архитектура Шуи является малоизученной темой. Для проведения полноценного исследования были использованы сведения из источников разного характера: архивные сведения, историческая литература, труды, посвящённые архитектуре Шуи, и общие работы по истории архитектуры. В связи с этим критический обзор литературы разбит на соответствующие блоки.

Архивные данные представлены описями, чертежами и планами церквей и земельных участков из фондов ГАИО. Особую ценность представляют документы, связанные со Спасской² и Троицкой³ церквями, которые до наших дней не дошли.

Историческая литература использована для выяснения приблизительной даты возникновения Шуи и изучения ее развития до XIX века включительно. Эта информация позволила проследить особенности застройки города и выя-

² Спасская церковь г. Шуи // ГАИО. Ф. 647. Оп. 2. Д. 65. Л. 1–2.

³ Троицкая церковь г. Шуи // ГАИО. Ф. 654. Оп. 2. Д. 73.

вить характерные черты для его архитектуры. Для выяснения даты основания Шуи использовалась Никоновская летопись⁴, а также труды Е. С. Ставровского⁵, В. Н. Татищева⁶, А. В. Экземплярского⁷, В. А. Борисова⁸. В этих монографиях отдельные этапы истории России с опорой на не дошедшие до наших дней летописные источники разбираются достаточно подробно, приводятся малоизвестные факты, среди которых упоминание Шуи в контексте событий, происходивших задолго до официально утверждённой даты основания города.

Если говорить о литературе, посвящённой архитектуре Шуи, то ключевым источником является «Свод памятников архитектуры и монументального искусства России...»⁹. В нём автор пишет об основных этапах застройки города и даёт краткие описания конкретных памятников архитектуры. Однако в данной работе встречается большое количество неточностей и ошибок, связанных со стилистическим определением, датировками, описаниями сохранившихся и якобы утраченных зданий.

Достаточно подробно рассмотрена застройка Шуи в третьем томе «Градостроительства России середины XIX — начала XX века»¹⁰. Основное внимание авторы уделяют строительству в Заречной части города, однако пишут и о продолжении возведения купеческих особняков в историческом центре.

Важными для настоящего исследования являются труды Л. Д. Мазур, в которых на основе сведений РГАДА рассматриваются история формирования древней крепости, застройка кремля и посада в XVII и XVIII вв.¹¹ Эта информация позволяет понять, насколько сильно повлияла древняя застройка на создание в столице регулярного плана Шуи в рамках градостроительной реформы Екатерины II.

⁴ Полное собрание русских летописей, изданное по высочайшему повелению Археологической комиссией. Т. 13. Половина 1 : I. VIII Летописный сборник, именуемый Патриаршею или Никоновской летописью. — Санкт-Петербург : Типография И. Н. Скороходова, 1904. — 302 с.

⁵ Ставровский Е. С. Справочная книжка по истории уездного города Шуи / Евгений Ставровский. — Иваново : Иваново, 1998. — 31 с.

⁶ Татищев В. Н. История российская с самых древнейших времен / Неусыпными трудами чрез тридцать лет собранная и описанная покойным тайным советником и астраханским губернатором, Васильем Никитичем Татищевым. Кн. 4. — Санкт-Петербург : Императорский Московский университет, 1784. — 595 с.

⁷ Экземплярский А. В. Великие и удельные князья Северной Руси в татарский период, с 1238 по 1505 г. — Санкт-Петербург : Типография Императорской Академии наук, 1891. Т. 2 : Владетельные князья владимирских и московских уделов и великие и удельные владетельные князья Суздальско-Нижегородские, Тверские и Рязанские. — 696 с.

⁸ Борисов В. А. Описание города Шуи и его окрестностей, с приложением старинных актов: (С 2 пл., видом г. Шуи и карт. уезда) / Сост. соренователем Имп. Моск. о-ва истории и древностей рос. Владимиром Борисовым. — Москва : тип. Вед. Моск. гор. полиции, 1851. — 462 с.

⁹ Щёболева Е. Г. Свод памятников архитектуры и монументального искусства России : Ивановская область : в 3-х частях. Часть 3 / Е. Г. Щёболева. — Москва : Наука, 2000. — 813 с. — (Свод памятников истории и культуры России).

¹⁰ Градостроительство России середины XIX — начала XX века : в 3-х т. Т. 3. Столицы и провинция / Ред. В. Г. Лисовский ; Рос. акад. архитектуры и строит. наук, НИИ теории архитектуры и градостроительства. — Москва : Прогресс-Традиция, 2010. — 612 с.

¹¹ Мазур Л. Д. Реконструкция плана придворных владений Шуи 1629 г. / Л. Д. Мазур // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. — 2012. — № 1. — С. 29–34.

Труд Е. И. Правдина¹² является одним из ключевых в изучении культовых построек, так как в нём приводятся подробные описания внешнего и внутреннего убранства всех церквей на момент 1884 года.

Об архитектуре городов Владимирской губернии, в частности о застройке и об «образцовом» строительстве в Шуе, пишет И. В. Труфанова¹³. Она подробно, с опорой на архивные данные, рассказывает о предпосылках «образцового» строительства на Владимиро-Суздальской земле, о различных типовых проектах, которые использовались при возведении сооружений в городах губернии.

Целый ряд исследователей занимается изучением провинциальной архитектуры разных регионов страны. Л. Д. Зименкова выявляет особенности архитектурных решений купеческих усадеб городов Среднего Поволжья¹⁴. Т. Г. Михайленко на примере Курска изучает вопрос типизации застройки провинциальных городов¹⁵. Сибирскую жилую архитектуру XIX века исследуют В. П. Бойко¹⁶, Н. У. Бабинович¹⁷ и М. Ю. Гайдук¹⁸. Их публикации отличаются высокими аналитическими достоинствами, а в методологии доминируют исторический метод и стилистический анализ.

Для того чтобы лучше понять особенности русской архитектуры XIX века в провинциальных городах империи, нужно изучить феномен «образцового» строительства. Первым и главным трудом по этой теме стала монография С. С. Ожегова¹⁹. В ней он рассматривает всю историю «типового» и «образцового» строительства: начиная с предпосылок возникновения и заканчивая последними проектами середины XIX века.

¹² Правдин Е. И. Описание города Шуи и Шуйских церквей с приложением Сказания о чудесах от чудотворной иконы Шуйской-Смоленской иконы божией матери в русском переводе / Е. И. Правдин. — Шуя : И. Турушин, 1884. — 184 с.

¹³ Труфанова И. В. «Образцовое» строительство в городах Владимирской губернии : учебное пособие / И. В. Труфанова ; Федер. агентство по образованию, Гос. образоват. учреждение высш. проф. образования, «Владим. гос. ун-т». — Владимир : Изд-во Владимирского государственного университета, 2007. — 142 с.

¹⁴ Зименкова Л. Д. Особенности архитектуры купеческих усадеб малых городов Среднего Поволжья конца XIX — начала XX века / Л. Д. Зименкова // Academia. Архитектура и строительство. — 2013. — № 4. — С. 58–61.

¹⁵ Михайленко Т. Г. Принципы типизации в застройке российской провинции конца XVIII — начала XIX веков (на примере Курска) / Т. Г. Михайленко // Международный научно-исследовательский журнал. — 2017. — № 1–3 (55). — С. 9–13.

¹⁶ Бойко В. П. Архитектура городов Томской губернии и сибирское купечество (XVII — начало XX века) / В. П. Бойко, Е. В. Ситникова, Н. В. Шагов [и др.] ; Гос. образоват. учреждение высш. проф. образования «Томск. гос. архит.-строит. ун-т». — Томск : Изд-во ТГАСУ, 2011. — 479 с.

¹⁷ Бабинович Н. У. «Образцовое» строительство в городах России и Томске / Н. У. Бабинович, Е. В. Ситникова // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета : Науч.-техн. журн. — 2020. — № 5. — С. 25–35.

¹⁸ Гайдук М. Ю. Роль купечества в формировании застройки городов Западной Сибири в XIX — начале XX века (на примере Тюмени и Тобольска) / М. Ю. Гайдук, Е. В. Ситникова // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. — 2020. — № 2. — С. 72–89.

¹⁹ Ожегов С. С. Типовое и повторное строительство в России в XVIII–XIX веках / С. С. Ожегов. — 2-е изд. — Москва : Стройиздат, 1987. — 219 с.

В 1961 г. вышел коллективный труд Н. Л. Крашенинниковой, Л. Е. Чернозубовой, И. В. Эрн и Е. А. Белецкой²⁰, посвященный «образцовой» жилой застройке русских городов, в которой авторы подробно анализируют различные « типовые » проекты.

Важным для понимания темы настоящего исследования является первый том «Истории градостроительного искусства»²¹. В главе, посвященной русскому градостроительству XVIII — начала XIX вв., авторы четко выделяют ключевые этапы развития городов данного периода, выявляют основные принципы их застройки, а также на основе диссертации С. С. Ожегова объясняют феномены массовой типовой и повторной застройки городов.

Немаловажными для настоящего исследования являются работы, посвященные отечественной архитектуре второй половины XVIII–XIX вв., в которых рассматриваются классицизм, как ведущий стиль первой трети XIX века, и стилистические течения в архитектуре периода эклектики. К ним относятся монографии Д. О. Швидковского²², Е. И. Кириченко²³, В. Г. Лисовского²⁴.

Гипотеза исследования. XIX век является самым богатым периодом в истории отечественной архитектуры. В это время активное строительство велось в провинциальных городах России. Шуя не стала исключением: её облик, сохранившийся до наших дней, сформировался именно в XIX веке. На расположение сооружений разного назначения в исторической части города повлияла многовековая история города, а на их внешний облик — стиль классицизм.

Специфика темы обусловила **структуру** исследования. Научная работа включает в себя введение, основную часть, состоящую из трёх глав, заключения, списка литературы и иллюстративного материала. Во введении дается обоснование выбора темы, обсуждается её актуальность и степень изученности в отечественном искусствоведении, сформулирована цель работы, определены задачи и используемые методы, проведён критический анализ источников и выдвинута гипотеза. В первой главе представлена общая характеристика архитектуры русского классицизма, сведения о застройке провинциальных городов России и отдельно г. Шуи. Во второй главе анализируется архитектура купеческих домов и общественных построек г. Шуи XIX века. Третья глава посвящена особенностям шуйского церковного зодчества в рамках классицистической традиции XIX века. В заключении представлены итоговые результаты исследования.

²⁰ «Образцовые» проекты в жилой застройке русских городов XVIII–XIX вв. / Н. Л. Крашенинникова, Л. Е. Чернозубова, Е. А. Белецкая, И. В. Эрн ; Акад. строительства и архитектуры СССР. Ин-т теории и истории архитектуры и строит. техники. — Москва : Госстройиздат, 1961. — 206 с.

²¹ Бунин А. В. История градостроительного искусства : в 2-х т. Т. 1. Градостроительство рабовладельческого строя и феодализма / А. В. Бунин, Т. Ф. Саваренская. — 2-е изд. — Москва : Стройиздат, 1979. — 495 с.

²² Швидковский Д. О. Архитектура русского классицизма в эпоху Екатерины Великой : архитектура второй половины XVIII столетия в Санкт-Петербурге, Москве и императорских загородных резиденциях (1762–1796) / Д. О. Швидковский. — Москва : Архитектура-С, 2016. — 254 с.

²³ Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830–1910-х годов / Е. И. Кириченко. — 2-е изд. — Москва : Искусство, 1982. — 399 с.

²⁴ Лисовский В. Г. Архитектура России XVII — начала XX века. Поиски национального стиля / В. Г. Лисовский. — Москва : Белый город, 2009. — 567 с.

Глава 1

КЛАССИЦИЗМ В РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЕ XIX ВЕКА: ЭВОЛЮЦИЯ СТИЛЯ И ЕГО ОСОБЕННОСТИ

1.1. Предпосылки появления и характерные черты архитектуры русского классицизма XIX века

В конце XVIII — первой трети XIX века происходят значительные изменения в подходе к возведению архитектурных сооружений в Российском государстве. Они были обусловлены общим подъёмом в развитии общества, связанным с политическими, хозяйственными и культурными реформами, начавшимися ещё в петровскую эпоху.

Развитие культуры и процветание экономики вызвало необходимость в соответствующих учреждениях, среди которых библиотеки, театры, банки, биржи²⁵. Манифесты Екатерины II расширили привилегии дворянства: представители этого сословия могли теперь проходить военную службу в своих поместьях, где значительно увеличился объём строительных работ. Активное возведение новых сооружений связано ещё и с градостроительной реформой императрицы, смысл которой заключался в активном застраивании по определённым правилам всех городов империи²⁶.

Прибытие в страну европейских архитекторов, пенсионерские поездки выпускников Академии художеств²⁷, поступление в Россию иностранных трудов по теории архитектуры и истории Древней Греции не могли не повлиять на распространение новых архитектурных тенденций²⁸. А на негативное отношение к популярному в первой половине XIX века стилю барокко оказало влияние нарастание антикрепостнических идей, которое привело к ужесточению крепостного гнёта и усилению монархии²⁹.

В результате всех этих событий и преобразований начался пересмотр «экономических основ зодчества»³⁰, ведь для барокко требовались большие материальные затраты, которые не могли себе позволить новый круг заказчиков (духовенство, помещики и купцы)³¹ и множество высококлассных специалистов. На смену декоративной барочной архитектуре пришла классицистическая, главными принципами которой стала логичность и простота. Характерными ее чертами на территории России служили геометрически правильные планы, крупный про-

²⁵ См.: *Пилявский В. И.* История русской архитектуры : учебник для вузов / В. И. Пилявский, А. А. Тиц, Ю. С. Ушаков. — Ленинград : Стройиздат, 1984. — С. 332.

²⁶ См.: *Михайлова М. Б.* Градостроительство классицизма в России: желаемое и действительное // Архитектура в истории русской культуры. — Москва, 2001. — Вып. 3. — С. 125.

²⁷ См.: *Пилявский В. И.* История русской архитектуры : учебник для вузов / В. И. Пилявский, А. А. Тиц, Ю. С. Ушаков. — Ленинград : Стройиздат, 1984. — С. 333.

²⁸ См.: *Власов В. Г.* Искусство России в пространстве Евразии в 3-х томах. Т. 2. Классическая архитектура и русский классицизм / В. Г. Власов. — Санкт-Петербург : «ДМИТРИЙ БУЛАНИН», 2012. — С. 118.

²⁹ См.: *Ильина Т. В.* История искусств : Отечественное искусство / Т. В. Ильина. — 2-е изд. — Москва : Высш. школа, 1994. — С. 119.

³⁰ *Пилявский В. И.* История русской архитектуры : учебник для вузов / В. И. Пилявский, А. А. Тиц, Ю. С. Ушаков. — Ленинград : Стройиздат, 1984. — С. 333.

³¹ Там же. С. 332–333.

странственный ордер, симметричные композиции, «ярко выраженные национальные черты, региональное разнообразие»³², а также использование жёлтого, серого, оранжевого и белого цветов для отделки фасадов.

В академической традиции эволюцию стиля классицизм в России принято делить на три этапа: ранний (1760–1780 гг.); строгий (1780–1790 гг.); высокий (1800–1840 гг.)³³. В провинциальных же городах такой чёткой дифференциации нет, так как все модные на тот момент тенденции в архитектуре приходили туда гораздо позже, а на создание построек, подобных столичным, не хватало ни средств у местных заказчиков, ни квалифицированных зодчих. Поэтому целесообразнее в отношении провинциальной архитектуры выделять два периода: классицизм конца XVIII века и классицизм XIX века. Данная периодизация будет использована в настоящем исследовании при анализе архитектуры города Шуи.

Для того чтобы в дальнейшем понять, какие черты были характерны для провинциального классицизма, нужно рассмотреть общепринятые этапы его эволюции в столичных городах.

Ранний классицизм характеризуется ещё некоторым влиянием барочной архитектуры, однако новую ценность приобрели симметричность, линейность, геометричность, плоскостность зданий³⁴. Ярким примером такой постройки является здание Академии художеств (рис. 1)³⁵. От классицизма здесь ясная геометрически правильная планировка, симметричные фасады, активное использование ордера, минимальное количество декора. Однако влияние барокко ещё заметно в сложных криволинейных очертаниях центрального ризалита.



Рис. 1. А. Ф. Кокоринов, Ж.-Б. Валлен-Деламот. 1764–1788 гг. Здание Императорской Академии художеств. Санкт-Петербург, Университетская наб., 17. Современная фотография

³² Алексеев Ю. В. История архитектуры, градостроительства и дизайна : курс лекций : в 2-х ч. Ч. 2. История русской архитектуры / Ю. В. Алексеев, В. П. Казачинский. — 2-е изд. — Краснодар : ЮИМ, 2002. — С. 109.

³³ См.: Алленов М. М. История русского искусства. Т. 2 : Русское искусство XVIII — начала XX века / Михаил Алленов. — Москва, Белый город, 2008. — С. 64.

³⁴ Там же. С. 64.

³⁵ См.: Пилявский В. И. История русской архитектуры : учебник для вузов / В. И. Пилявский, А. А. Тиц, Ю. С. Ушаков. — Ленинград : Стройиздат, 1984. — С. 335, 349–350.



Рис. 2. М. Ф. Казаков. Дом Демидова. 1779–1791 гг. Москва, Гороховский пер., 4. Современная фотография

Необходимо отметить, что с 1760-х гг. начала активно развиваться градостроительная деятельность: учреждались особые комиссии по руководству застройкой, создавались генеральные планы городов для урегулирования их планировки, составлялись особые регламенты для построек и сборники «образцовых» проектов и фасадов домов³⁶. В период раннего классицизма эти мероприятия коснулись столичных городов. В провинцию эта практика пришла позднее, около начала XIX века.

В период зрелого классицизма императрица Екатерина II была особенно увлечена античной архитектурой, поэтому мечтала окружить себя подобными сооружениями³⁷. С этой целью в Россию активно стали приезжать итальянские архитекторы, а выпускники Академии художеств уезжали в пенсионерские поездки в Европу. Это время ознаменовано полным отходом от барочных традиций и строгим следованием классицистическим принципам: обобщённость архитектурных форм, чёткость планировки и пропорций, простота композиции, главенствующая роль ордера, минимальное использование декоративных элементов. Эти слова можно сказать о доме Демидова в Москве (рис. 2), где единственным украшением фасада является коринфский портик с треугольным фронтоном.

Высокий классицизм отличался тем, что обращение к традициям архитектуры античности стало носить творческий характер. Поэтому стремление к античной тектонической ясности и строгости «сопровождается свободной трактовкой ордерных тектонических систем, разнообразием их декоративных функций»³⁸, синтезом монументальных искусств. Классицизм в России в это время уника-

³⁶ См.: Ожегов С. С. Типовое и повторное строительство в России в XVIII–XIX веках / С. С. Ожегов. — 2-е изд. — Москва : Стройиздат, 1987. — С. 50.

³⁷ См.: Пилявский В. И. История русской архитектуры : учебник для вузов / В. И. Пилявский, А. А. Тиц, Ю. С. Ушаков. — Ленинград : Стройиздат, 1984. — С. 360.

³⁸ Алексеев Ю. В. История архитектуры, градостроительства и дизайна : курс лекций : в 2-х ч. Ч. 2. История русской архитектуры / Ю. В. Алексеев, В. П. Казачинский. — 2-е изд. — Краснодар : ЮИМ, 2002. — С. 109.

лен созданием многочисленных градостроительных комплексов, разработкой большого числа «образцовых» проектов ведущими столичными архитекторами, массовой застройкой монументальными общественными и административными зданиями, а также огромным количеством усадеб по всей империи. Примером постройки этого времени служит московский дом Усачёвых-Найдёновых (рис. 3)³⁹. Его фасад имеет богатое декоративное убранство и отмечен сильно вытянутым фронтоном.

Со второй трети XIX века наблюдается распад русского классицизма как целостного архитектурного стиля. По утверждению Т. Ф. Давидич и Л. В. Качемцевой, это связано с теми изменениями, которые произошли из-за консервативной политики Николая I⁴⁰, в результате чего случилась смена системы ценностей: на первый план выходят непосредственно человек, свобода выбора, разнообразие форм самовыражения; появляется «историзм мышления»⁴¹.

В это время в связи с развитием экономической системы общества появились новые заказчики — представители промышленной и торговой буржуазии. Возникла потребность в строительстве новых типов зданий и сооружений (мосты, вокзалы, доходные дома и др.), а также необходимость в новых конструкциях и строительных материалах⁴².

В результате всех этих изменений и событий наступил новый период в архитектуре России — эклектика, объединившая различные архитектурные стили



Рис. 3. Д. И. Жильярди, А. Г. Григорьев. Главный дом усадьбы Усачёвых-Найдёновых. 1826–1831 гг. Москва, ул. Земляной Вал, 53. Современная фотография

³⁹ См.: Пилявский В. И. История русской архитектуры : учебник для вузов / В. И. Пилявский, А. А. Тиц, Ю. С. Ушаков. — Ленинград : Стройиздат, 1984. — С. 419.

⁴⁰ См.: Давидич Т. Ф. Особенности эклектики в архитектуре Российской империи / Т. Ф. Давидич, Л. В. Качемцева // Academia. Архитектура и строительство. — 2015. — № 4. — С. 18.

⁴¹ Пилявский В. И. История русской архитектуры : учебник для вузов / В. И. Пилявский, А. А. Тиц, Ю. С. Ушаков. — Ленинград : Стройиздат, 1984. — С. 423.

⁴² См.: Давидич Т. Ф. Эклектика в архитектуре : для студентов-архитекторов / Т. Ф. Давидич, Л. В. Качемцева. — Харьков : Гуманитарный центр, 2016. — С. 7.

и направления в единой композиционной системе. Она характеризуется отсутствием единства, целостности, сочетанием разнотильных элементов⁴³.

Подводя итог, следует сказать, что во второй половине XVIII века в России под влиянием интенсивного развития всех сфер общественной деятельности и благодаря началу массовой застройки всех её городов произошла смена стилистических предпочтений в пользу классицизма, ориентировавшегося на античные традиции. Для русского классицизма были характерны геометрически правильные планы, крупный пространственный ордер, логичность, уравновешенность симметричных композиций, строгая гармония пропорций, региональное разнообразие, ярко выраженные национальные черты и идейно-художественное содержание. Эволюция стиля классицизм традиционно делится на три этапа: ранний, зрелый и высокий. Это путь постепенного отхода от барочных традиций через строгое следование классицистическим принципам к творческому характеру обращения к наследию античности. С 1830-х гг. под влиянием консервативной политики Николая I произошёл упадок классицизма, на смену которому пришла эклектика.

1.2. Основные принципы застройки провинциальных городов России в XIX веке

XIX век является одним из самых значимых периодов для отечественного зодчества, так как в это время в России развернулось массовое строительство не только в столицах, но и в провинциях. Застройка этого периода практически полностью определяет облик подавляющей части исторических провинциальных городов. Масштабная градостроительная деятельность развернулась в первой половине XIX века, а её истоки, определяющие основные принципы застройки, восходят ещё к петровской эпохе, когда русский город резко изменился в социально-экономическом и архитектурно-планировочном отношении.

Вторая половина XVIII века связана с развитием торговли, мануфактурной промышленности, освоением новых земель, частыми пожарами, стремлением к улучшению санитарного состояния городов и их совершенствованию с эстетической точки зрения. Это стало причиной возведения новых и перестройки старых городов согласно специально разработанным генеральным планам. Все города империи должны теперь иметь регулярную планировку, подчинённую геометрической схеме, что соответствует принципам господствовавшего тогда классицизма. С этого времени строго регламентировались этажность, ширина улиц, размеры зданий и расстояния между ними; дома требовалось возводить вдоль красных линий и преимущественно из камня. Улицы подразделялись на главные, на которых разрешалось строить только каменные дома не ниже двух этажей, и второстепенные, где допускались одноэтажные деревянные постройки⁴⁴.

⁴³ См.: Давидич Т. Ф. Эклектика в архитектуре : для студентов-архитекторов / Т. Ф. Давидич, Л. В. Качемцева. — Харьков : Гуманитарный центр, 2016. — С. 7.

⁴⁴ См.: Градостроительство России середины XIX — начала XX века. Т. 1. Общая характеристика и теоретические проблемы / Ред. Е. И. Кириченко ; Рос. акад. архитектуры и строит. наук, НИИ теории архитектуры и градостроительства. — Москва : Прогресс-Традиция, 2010. — С. 94, 368.

Первоначально эти нововведения касались лишь столиц и небольшого ряда новых городов, однако при Екатерине II градостроительная деятельность приобрела совершенно иной масштаб. В 1763 г. императрица подписала указ «О сделании всем городам, их строению и улицам специальных планов по каждой губернии особо». В 1785 г. был издан указ «Грамоты на права и выгоды городам Российской империи», согласно одной из статей которого город можно строить только по плану, подписанному Екатериной II собственноручно⁴⁵. Утверждённые в конце XVIII века генеральные планы провинциальных городов начали воплощаться в жизнь только в XIX веке.

Планы городов составлялись в течение нескольких десятилетий петербургскими архитекторами, в задачи которых изначально входило составление плана столицы. По этой причине многие приёмы, характерные для застройки Петербурга, были использованы и в провинциях⁴⁶.

Тверь является важным городом при изучении градостроительного дела в России. Считается, что пожар, случившийся здесь в 1763 г., стал отправной точкой, после которого началось проведение градостроительной реформы на территории всей страны. Здесь, согласно лучевой системе, характерной для застройки района Адмиралтейства в Петербурге, от главного планировочного узла — Путёвого дворца — расходились три главные улицы⁴⁷.

Но лучевые планы встречались относительно редко, гораздо чаще использовались веерные планы, как, например, в застройке Костромы, с множеством разных по ширине радиальных улиц, пересечённых кольцами⁴⁸.

В XIX веке многие города «возводятся и реконструируются по прямолинейной планировочной системе, восходящей к планировке Васильевского острова»⁴⁹ в Петербурге. Планы имели вид сетки, где улицы располагались чётко параллельно или перпендикулярно относительно друг друга. Одна или две из них, где находились наиболее значимые здания, бульвары и площади, служили главными планировочными осями⁵⁰.

Но застройка по одному определённом виду планировочной системы была распространена только в малых городах. В крупных же центрах для разбавления монотонности кварталов и из-за сложности регулировки использовали их смешение⁵¹. Таковым является Ярославль, где хаотичная историческая застройка была превращена в единую композицию вокруг нескольких центров прямоугольной, лучевой и веерной планировочными системами.

В массовой застройке городов конца XVIII — начала XIX вв. был сформирован важный принцип повторности, предпосылкой которого, как замечает Н. Л. Крашенинникова, стала прямолинейная прямоугольная планировочная

⁴⁵ См.: Меркулов С. И. О застройке «идеального» российского города конца XVIII века / С. И. Меркулов, Т. Г. Михайленко // Градостроительство. — 2012. — № 3 (19). — С. 67.

⁴⁶ См.: Бунин А. В. История градостроительного искусства : в 2-х т. Т. 1. Градостроительство рабовладельческого строя и феодализма / А. В. Бунин, Т. Ф. Саваренская. — 2-е изд. — Москва : Стройиздат, 1979. — С. 392.

⁴⁷ Там же. С. 389–390.

⁴⁸ Там же. С. 392.

⁴⁹ Там же. С. 392.

⁵⁰ Там же. С. 392.

⁵¹ Там же. С. 392.

система⁵². Он заключается в строительстве по специально разработанным «образцовым», или «типовым», проектам для регулирования городской застройки с целью «нейтрализовать стихийную индивидуальную застройку и обеспечить стилистику архитектурного единства городской среды»⁵³. Эти проекты во многом определили облик провинциальных городов.

История типового строительства в России восходит ещё к древнерусскому зодчеству, однако массовое строительство рядовых жилых домов по утверждённым государством проектам началось при Петре I во время строительства новой столицы — Петербурга⁵⁴.

Свой расцвет «типовое» строительство получило в первой трети XIX века при Александре I, когда «образцовые» проекты активно использовались в провинциальных городах в рамках претворения в жизнь градостроительной реформы Екатерины II.

Ключевым для жилой архитектуры провинции этого времени стало «Собрание фасадов, Его Императорским Величеством Высочайше апробованных для частных строений в городах Российской Империи», разработанное в 1809–1812 гг. архитекторами Л. Руска, В. Гесте, В. П. Стасовым и А. Д. Захаровым. Проекты представляют собой исключительно лицевые фасады зданий, спроектированные под влиянием классицизма. А. В. Бунин и Т. Ф. Саваренская объясняют это желанием заказчиков с различным уровнем достатка строить принадлежавшие им дома по своим потребностям и вкусам, а также низкой квалификацией зодчих в провинциальных городах, где эти проекты использовались⁵⁵.

Альбомы «образцовых» фасадов 1809–1812 гг. включают классицистические проекты каменных и деревянных жилых домов различных размеров и этажности. Л. Е. Чернозубова справедливо замечает, что в них «архитектурные детали, их пропорциональное соотношение, а также характер их обработки выполнены по одной системе, что по существу закладывает основы стилевого единства приведённых в альбоме проектов зданий»⁵⁶ и позволяет создать целостный облик города.

В провинциальных городах «образцовыми» фасадами жилых домов пользовалось в основном купечество, ведь с их помощью во время строительства собственных жилых домов они показывали своё общественное положение. И так как жилые купеческие дома являются подавляющим типом городских построек,

⁵² См.: «Образцовые» проекты в жилой застройке русских городов XVIII–XIX вв. / Н. Л. Крашенинникова, Л. Е. Чернозубова, Е. А. Белецкая, И. В. Эрн ; Акад. строительства и архитектуры СССР. Ин-т теории и истории архитектуры и строит. техники. — Москва : Госстройиздат, 1961. — С. 121.

⁵³ Бабинович Н. У. «Образцовое» строительство в городах России и Томске / Н. У. Бабинович, Е. В. Ситникова // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. — 2020. — № 5. — С. 26.

⁵⁴ См.: Ожегов С. С. Типовое и повторное строительство в России в XVIII–XIX веках / С. С. Ожегов. — 2-е изд. — Москва : Стройиздат, 1987. — С. 5.

⁵⁵ См.: Бунин А. В. История градостроительного искусства : в 2-х т. Т. 1. Градостроительство рабовладельческого строя и феодализма / А. В. Бунин, Т. Ф. Саваренская. — 2-е изд. — Москва : Стройиздат, 1979. — С. 398–399.

⁵⁶ «Образцовые» проекты в жилой застройке русских городов XVIII–XIX вв. / Н. Л. Крашенинникова, Л. Е. Чернозубова, Е. А. Белецкая, И. В. Эрн ; Акад. строительства и архитектуры СССР. Ин-т теории и истории архитектуры и строит. техники. — Москва : Госстройиздат, 1961. — С. 129.

то они существенно повлияли на характер архитектуры и внешний облик многих городов в разных районах страны.

В застройке городов Центральной России в первой трети XIX века преобладали каменные двухэтажные дома, но встречаются и деревянные одноэтажные постройки. Все они возведены в традициях классицизма, при строительстве многих из них использовались проекты «образцовых» фасадов, а также иные проекты и чертежи. Например, центр Калуги был застроен исключительно каменными домами по проектам местных архитекторов⁵⁷. А в Рыбинске двухэтажные каменные дома сооружались по специально создававшимся для города проектам и чертежам ведущих столичных архитекторов, например, К. И. Росси⁵⁸.

В начале XIX века застройка городов Среднего Поволжья остаётся преимущественно деревянной в традициях русского народного зодчества, но встречаются и каменные классицистические постройки, при возведении которых пользовались «образцовыми» проектами. Со второй половины XIX века начинается массовое каменное строительство в формах эклектики⁵⁹.

В Сибири массовая застройка городов началась позже, примерно с середины XIX века. Многочисленные жилые купеческие дома возводились из дерева на каменном основании и имитировали каменную архитектуру, повторяя её композиционные приёмы⁶⁰. Нередко использовались и «образцовые» фасады альбомов 1809–1812 гг. Часто дома имели отклонения от «образцовых» проектов и строгих классицистических канонов, а в качестве декора использовали эклектичные элементы. Это объясняется тем, что сибирские города застраивались уже во второй половине XIX века⁶¹.

Во второй половине XIX века завершается массовая застройка многих городов империи, архитектурный облик которых сохранился до настоящего времени. Отменяются в 1858 г. и теряют свою актуальность на фоне новых стилевых течений классицистические «образцовые» проекты. С 1860-х гг. сокращается надзор за строительством. Теперь в городах разрешалось строить дома по индивидуальным проектам, а все «типовые» планы стали использоваться в качестве пособий при проектировании⁶².

⁵⁷ См.: Хомутова О. Ю. Управление градостроительством в провинциальных городах конца XVIII — 60-х гг. XIX вв. на примере Калужской области / О. Ю. Хомутова // История: факты и символы. — 2019. — С. 113.

⁵⁸ См.: Емельянова М. С. Архитектура города Рыбинска конца XVIII — начала XX веков : автореф. дис. ... канд. культуролог. наук : 24.00.01 / Емельянова Мария Сергеевна ; ЯГПУ им. К. Д. Ушинского. — Ярославль, 2004. — С. 13.

⁵⁹ См.: Зименкова Л. Д. Особенности архитектуры купеческих усадеб малых городов Среднего Поволжья конца XIX — начала XX века / Л. Д. Зименкова // Academia. Архитектура и строительство. — 2013. — № 4. — С. 58–59.

⁶⁰ См.: Гайдук М. Ю. Роль купечества в формировании застройки городов Западной Сибири в XIX — начале XX века (на примере Тюмени и Тобольска) / М. Ю. Гайдук, Е. В. Ситникова // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. — 2020. — № 2. — С. 72, 79–80, 84, 86.

⁶¹ См.: Бабинович Н. У. «Образцовое» строительство в городах России и Томске / Н. У. Бабинович, Е. В. Ситникова // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. — 2020. — № 5. — С. 32.

⁶² См.: «Образцовые» проекты в жилой застройке русских городов XVIII–XIX вв. / Н. Л. Крашенинникова, Л. Е. Чернозубова, Е. А. Белецкая, И. В. Эрн ; Акад. строительства и архитектуры СССР. Ин-т теории и истории архитектуры и строит. техники. — Москва : Госстройиздат, 1961. — С. 183–195.

Таким образом, реализация в провинциальных городах градостроительной реформы 1763 г. началась в начале XIX века и завершилась, за исключением удалённых от столиц регионов, во второй половине столетия. Застройка новых и старых городов, которая регламентировалась специально разработанными генеральными планами, соответствовала следующим принципам: регулярная планировка, подчинённая геометрической схеме; установленные этажность, ширина улиц, размеры зданий и расстояния между ними; возведение домов вдоль красных линий, на главных улицах — из камня не ниже двух этажей, на второстепенных допускались одноэтажные деревянные постройки; использование «образцовых» проектов, преимущественно из альбомов «Собрания фасадов...» 1809–1812 гг. Во многих регионах России основным заказчиком было купечество, собственные дома которых сформировали облик провинциальных городов разных регионов страны, где сооружения имели свои уникальные особенности.

1.3. Архитектурный ансамбль Шуи XIX века: история города и его застройки

Шуя — это старинный уездный город, некогда являвшийся частью Владимирской губернии, а в настоящее время находящийся в составе Ивановской области. Для того чтобы понять положение Шуи относительно остальных городов империи в XIX веке, и чтобы более подробно проанализировать архитектуру этого времени, необходимо обратиться к истории города.

Доподлинно неизвестно, когда и кем основана Шуя. Датой первого официального упоминания города принято считать 1539 г., когда, согласно Никоновской летописи, город был разгромлен и сожжён во время набега казанского царя Сафа-Гирея⁶³. Однако, если в указанный год город был разрушен, то, очевидно, он существовал и ранее. По косвенным доказательствам русских историков, можно считать, что Шуя возникла не позднее конца второй половины XIV века. Так, например, у В. Н. Татищева Шуя упоминается в контексте событий 1394 г.⁶⁴, а у А. В. Экземплярского — первой половины XIV века⁶⁵.

Сведений о застройке города до нашествия Сафа-Гирея в 1539 г. известно крайне мало. Л. Д. Мазур установила, что изначально на возвышенности левого берега реки Тезы располагалась крепость с земляными и деревянными укреплениями. Эту территорию, которая имела в плане вид ломаного прямоугольника, окружали Теза и искусственные рвы. В крепость можно было попасть через трое

⁶³ См.: Полное собрание русских летописей, изданное по высочайшему повелению Археографической комиссией. Т. 13. Половина 1 : I. VIII Летописный сборник, именуемый Патриаршею или Никоновской летописью. — Санкт-Петербург : Типография И. Н. Скороходова, 1904. — 129 с.

⁶⁴ См.: *Татищев В. Н. История российская с самых древнейших времен / неусыпными трудами чрез тридцать лет собранная и описанная покойным тайным советником и астраханским губернатором, Васильем Никитичем Татищевым.* Кн. 4. — Санкт-Петербург : Императорский Московский университет, 1784. — С. 375.

⁶⁵ См.: *Экземплярский А. В. Великие и удельные князья Северной Руси в татарский период, с 1238 по 1505 г.* — Санкт-Петербург : Типография Императорской Академии наук, 1891. Т. 2 : Владетельные князья владимирских и московских уделов и великие и удельные владетельные князья Суздальско-Нижегородские, Тверские и Рязанские. — С. 402.

ворот: Никольские, Тайницкие и Телешевские, которые были ориентированы на основные торговые пути⁶⁶.

После разрушения города нашествием полчищ казанского хана, вероятно, город был достаточно быстро отстроен заново, так как на него обратил своё внимание царь Иван IV Грозный. В 1548 г. он отдал Шую в кормление боярину И. Б. Голохвастову. В 1549 г. перед походом царя на Казань здесь составлялся один из передовых полков, а в 1565 г. город вошёл в состав опричнины Ивана Грозного, по окончании которой царь назначил город своему сыну Фёдору⁶⁷. Такое внимание к Шуе связано, вероятно, с тем, что Шуя была развитым в экономическом плане центром, так как стояла на судоходной реке и на пересечении важнейших торговых путей.

В 1609 г. из-за того, что жители Шуи не присягнули Тушинскому самозванцу, была сожжена деревянная оборонительная стена с башней. В этот же год, а также десять лет спустя город был разорён польско-литовскими отрядами, в результате чего была утрачена вся деревянная застройка, а Шуя в очередной раз отстраивалась заново⁶⁸.

Л. Д. Мазур на основе описей XVII века сделала попытку реконструкции плана Шуи 1629 г. (рис. 4). Согласно её исследованию, общая планировочная композиция кремля строится по направлению дороги, идущей из Москвы в Кострому. Эта улица на территории крепости носила название Большой. У южных ворот находилась Соборная площадь, где располагался деревянный Покровский собор и важнейшие административные здания города. После разорения в начале XVII века последние восстановили на посадской территории, что говорит о перемещении центра городской активности, что несвойственно городам Владимирской земли. Остальная территория крепости была застроена нежилыми осадными дворами (или подворьями), которые принадлежали монастырям или светским феодалам, например князю И. И. Шуйскому, Г. С. Куракину, Д. М. Пожарскому⁶⁹.

Что касается посада, то он сформировывался и застраивался к востоку от крепости вдоль речного берега. Главными композиционными осями служили две улицы, получившие названия Широкой и Узкой. У Никольских ворот они образовывали вытянутую Торговую площадь, где находились все важные для города казенные здания. Дворы посадских людей тяготели к главному центру — Торговой площади, поэтому по мере удаления от неё кварталы, имевшие ломаные очертания, застраивались менее плотно⁷⁰.

⁶⁶ См.: Мазур Л. Д. Застройка крепости Шуи XVII века / Л. Д. Мазур // Градостроительное искусство : новые материалы и исследования / Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства. — Москва : URSS, 2007. — С. 88.

⁶⁷ См.: Борисов В. А. Описание города Шуи и его окрестностей, с приложением старинных актов: (С 2 пл., видом г. Шуи и карт. уезда) / Сост. соревнователем Импер. Моск. о-ва истории и древностей рос. Владимиром Борисовым. — Москва : тип. Вед. Моск. гор. полиции, 1851. — С. 6–7.

⁶⁸ См.: Там же. С. 7–9.

⁶⁹ См.: Мазур Л. Д. Застройка крепости Шуи XVII века / Л. Д. Мазур // Градостроительное искусство : новые материалы и исследования / Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства. — Москва : URSS, 2007. — С. 88–89, 98–111.

⁷⁰ См.: Мазур Л. Д. Русский город XI–XVIII вв : Владимирская земля / Л. Д. Мазур. — Москва : Гриф и К, 2006. — С. 36–37.

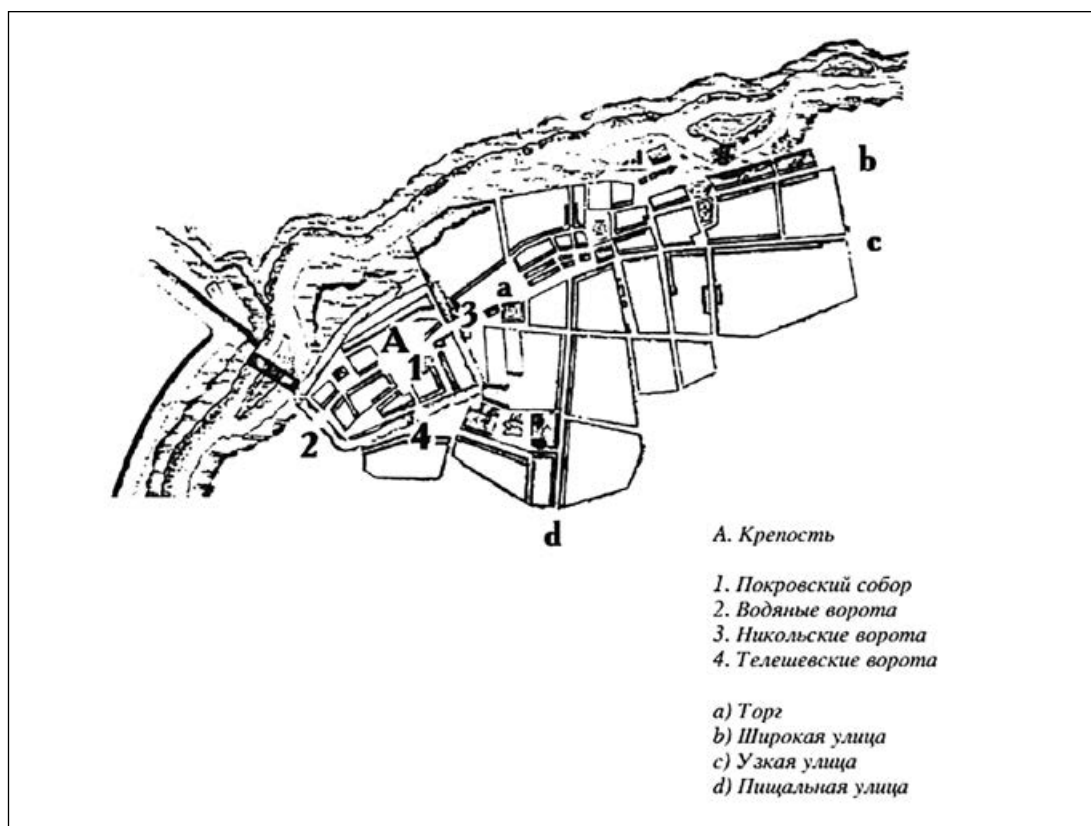


Рис. 4. Л. Д. Мазур. Авторская реконструкция плана города Шуи в XVII веке.

Иллюстрация из статьи Мазур Л. Д. «Город XVII века в восприятии современников».

По данным дозорных, писцовых и переписных книг Владимира, Суздаля, Шуи и Юрьева Польского»

Вдоль главных улиц располагались на тот момент деревянные церкви: начиная от главных ворот по направлению на восток возвышались Спасская, Крестовоздвиженская, Георгиевская, Воскресенская, Никольская церкви, а за посадом — Троицкий монастырь. Как отмечает Л. Д. Мазур, в XVII веке статус городского собора перешёл от Покровской церкви на территории кремля к Воскресенской церкви, что наряду с перемещением административных зданий является доказательством возвышения роли посада⁷¹.

Что касается XVIII века, то данных по этому периоду крайне мало, а научных исследований и вовсе нет. Если говорить об истории города, то известны следующие факты. В 1708 г. Шуя была причислена к Московской губернии, в 1778 г. она стала частью Владимирского наместничества, а затем — Владимирской губернии. В 1722 г. Шую посетил Пётр I, а в 1729 г. — его дочь Елизавета. На протяжении всего столетия случались пожары, которые уничтожали деревянную застройку города, самые крупные были в 1710, 1766 и 1770 гг.⁷²

Важно упомянуть, что XVIII век — это время становления шуйской промышленности. Самым значимым занятием было мыловаренное производство,

⁷¹ См.: Мазур Л. Д. Русский город XI–XVIII вв.: Владимирская земля / Л. Д. Мазур. — Москва: Гриф и К, 2006. — С. 37.

⁷² См.: Борисов В. А. Описание города Шуи и его окрестностей, с приложением старинных актов: (С 2 пл., видом г. Шуи и карт. уезда) / Сост. соревнователем Импер. Моск. о-ва истории и древностей рос. Владимиром Борисовым. — Москва: тип. Вед. Моск. гор. полиции, 1851. — С. 23–28.

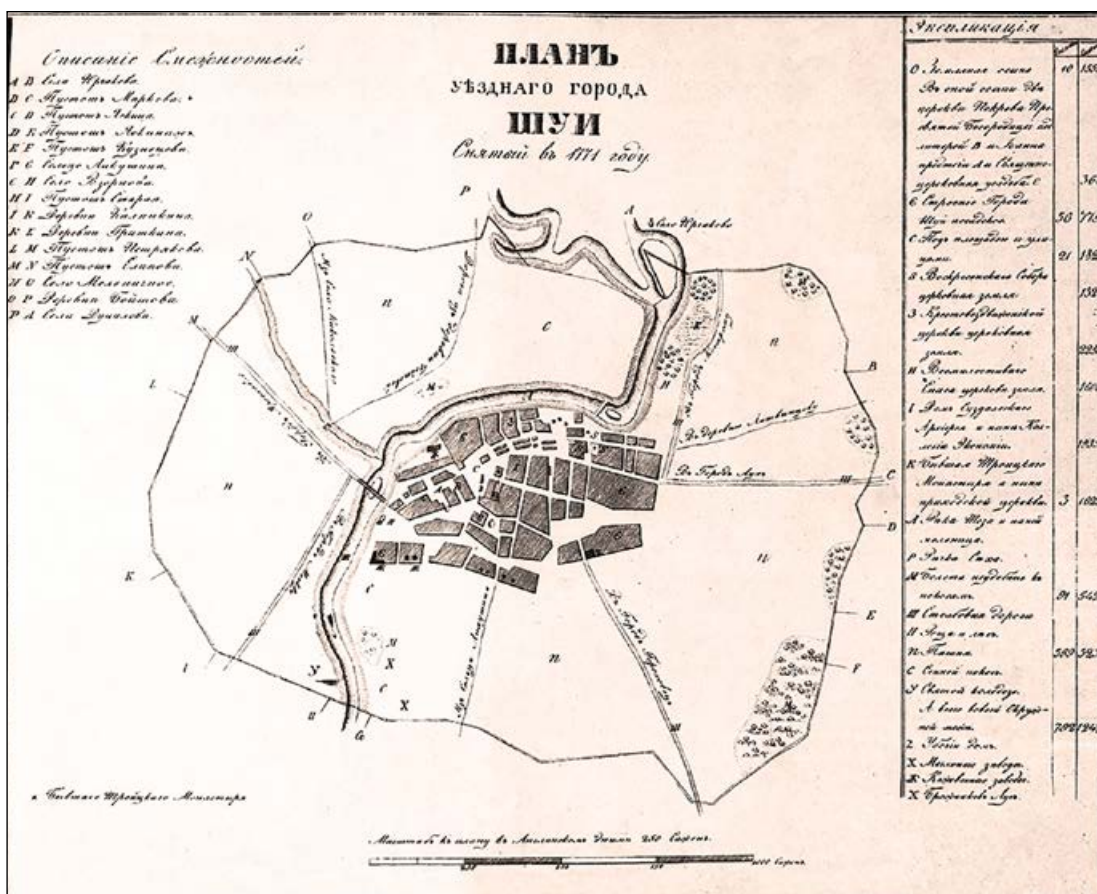


Рис. 5. М. Хомяков. План города Шуи 1771 г.

Иллюстрация из монографии В. А. Борисова «Описание города Шуи и его окрестностей, с приложением старинных актов»

известное ещё с XVII столетия. С XIX века основным делом горожан стала текстильная промышленность⁷³.

Говоря о застройке Шуи XVIII века, необходимо рассмотреть сохранившийся план 1771 г. (рис. 5). Сравнивая его с реконструкциями облика города XVII века Л. Д. Мазур, можно прийти к выводу, что каких-либо значительных изменений спустя столетие нет. Лишь в южной и юго-западной частях города появились семь новых кварталов, часть из которых занимали кожевенные заводы. Такое медленное расширение территории города объясняется частыми пожарами, которые уничтожали большую часть деревянной застройки города.

Во второй половине XVIII века Владимирское наместничество затронула градостроительная реформа Екатерины II 1763 г. В 1788 г. был утверждён и рекомендован к исполнению план Шуи (рис. 6), согласно которому вся территория разбивалась сеткой взаимно перпендикулярных улиц на схожие по размерам прямоугольные кварталы. Как справедливо замечает И. В. Труфанова, центральное место в структуре плана занимал древний кремль, а в формиро-

⁷³ См.: Борисов В. А. Описание города Шуи и его окрестностей, с приложением старинных актов: (С 2 пл., видом г. Шуи и карт. уезда) / Сост. соревнователем Импер. Моск. о-ва истории и древностей рос. Владимиром Борисовым. — Москва : тип. Вед. Моск. гор. полиции, 1851. — С. 59–66.

в начале XIX века началась реализация специально подготовленного плана. В первой трети XIX века новые геометрически правильные кварталы, согласно плану 1788 г., активно застраивались каменными классицистическими жилыми домами и усадьбами купцов по общим для строительства этого времени правилам. На месте старых деревянных строятся новые каменные церкви в традициях классицизма, а на главных улицах и площадях города появляются каменные казенные и общественные постройки.

В 1834 г. был утверждён новый генеральный план, который был призван не только урегулировать застройку новой правобережной части города, но и устранить недостатки регулярной планировки исторического центра. Однако, рассматривая план 1850 г. (рис. 7), становится ясно, что полностью осуществить задумку не удалось. Местные зодчие в связи, вероятно, с большим удобством, простотой и желанием заказчиков изменили очертания кварталов на территории кремля, а также хаотично расположили здания на Торговой площади⁷⁶. Ломаные и не-

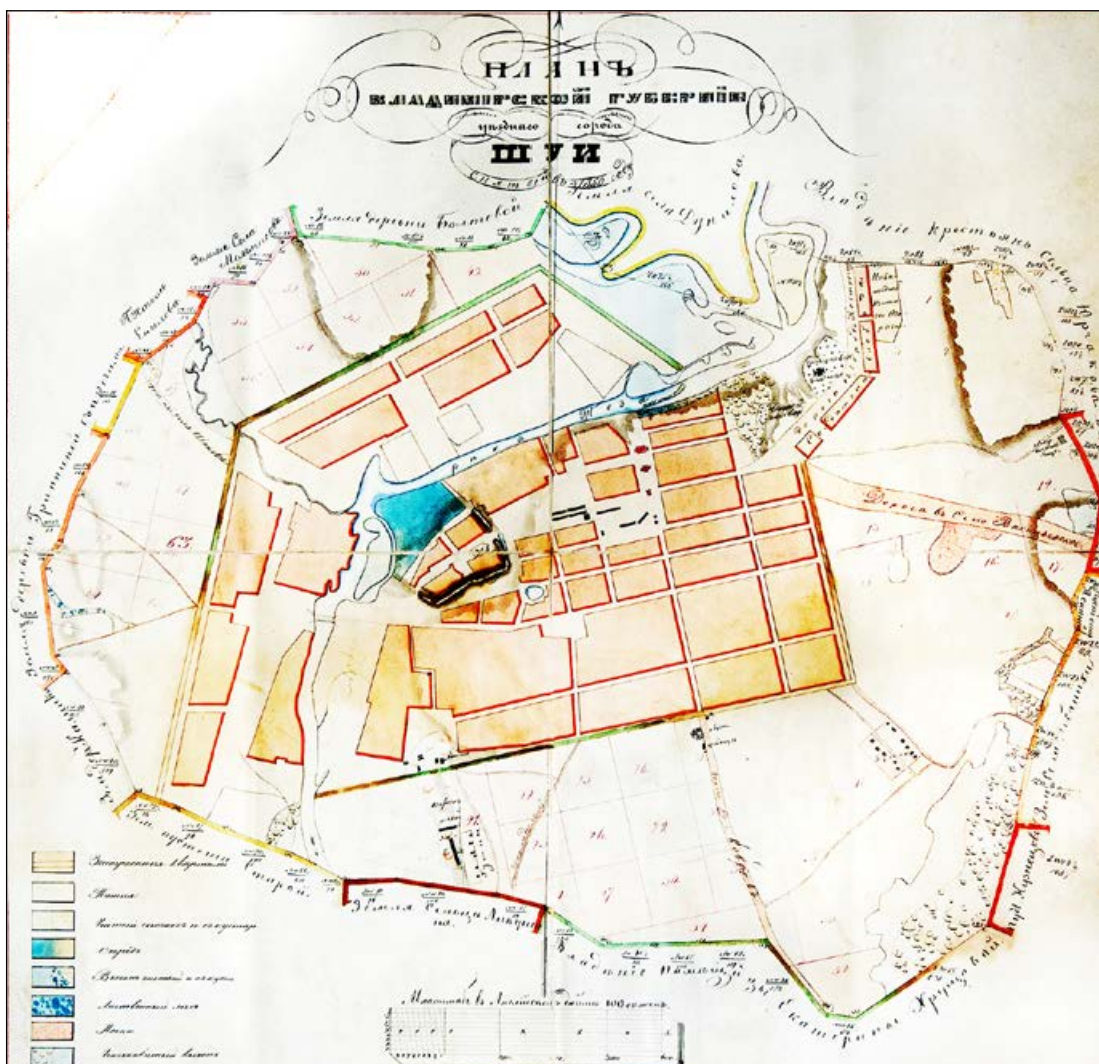


Рис. 7. План Владимирской губернии уездного города Шуи. 1850 г. Иллюстрация из монографии В. А. Борисова «Описание города Шуи и его окрестностей, с приложением старинных актов»

⁷⁶ См.: Планы земельных участков и построек по г. Шуе за 1897 г. Том I // ГАИО. Ф. 369. Оп. 1. Д. 1372. Л. 1.

правильные границы получили юго-западные кварталы, что можно объяснить близостью реки и крепости, а также расположением на этих землях производственных зданий.

С середины XIX века Шуя становится одним из самых процветающих городов Владимирской губернии, чему способствовало развитие судоходства. Всецелое использование возможностей Тезы позволило местным жителям активно участвовать в ярмарках и развивать промышленность. Возникают крупные текстильные фабрики Посылина, Рубачевых, Небурчилова, Попова, которые строятся вдоль реки на её правом берегу⁷⁷. Старая левобережная часть к этому времени уже почти полностью застроена, выделяются лишь единичные случаи возведения усадебных домов крупных фабрикантов и купцов на центральных улицах⁷⁸. К концу XIX века облик исторической части Шуи сформировался полностью.

Таким образом, Шуя на протяжении долгого времени была важным и далеко небезызвестным местом, которое в течение нескольких веков подвергалось набегам и разрушающим пожарам. Эти события не могли не повлиять на его застройку. Для Шуи, как и для многих древнерусских поселений, характерны следующие черты: разделение города на крепость и посад; ориентирование при строительстве на природные объекты и торговые пути; полностью деревянная хаотичная застройка с неизменным расположением церквей; тяготение дворов посадских людей к центру, где располагались важные общественные постройки. Каждый последующий этап развития города сохранял те градостроительные основы, которые были заложены предыдущими поколениями жителей, включая и утверждённый в 1788 г. генеральный план, урегулировавший городское пространство прямоугольной планировочной системой. Территория кремля, расположение главных улиц, общественно значимых построек и культовых сооружений остались неизменными. Со второй трети XIX века строительство в исторической части города замедляется, возводятся лишь частные жилые дома местных купцов и фабрикантов на центральных улицах города. К концу XIX века массовые градостроительные работы завершились, и город получил тот архитектурный облик, который сохранился до наших дней.

Глава 2

АРХИТЕКТУРНЫЕ РЕШЕНИЯ КУПЕЧЕСКИХ ДОМОВ И ОБЩЕСТВЕННЫХ СООРУЖЕНИЙ XIX ВЕКА ГОРОДА ШУИ

2.1. Стиль классицизм в архитектуре купеческих жилых домов XIX века города Шуи

Во второй половине XVIII века Владимирское наместничество затронула градостроительная реформа Екатерины II 1763 г. В 1788 г. был утверждён и рекомендован план Шуи, который включал общественную, жилую, распо-

⁷⁷ См.: Градостроительство России середины XIX — начала XX века. Т. 3. Столицы и провинция / Ред. В. Г. Лисовский ; Рос. акад. архитектуры и строит. наук, НИИ теории архитектуры и градостроительства. — Москва : Прогресс-Традиция, 2010. — С. 178.

⁷⁸ Там же. С. 179.



*Рис. 8. Дом Жукова. 1730-е годы. Ивановская обл., г. Шуя, Советская ул., 12–14.
Современная фотография*

лагавшуюся на левом берегу реки Тезы, и фабрично-заводскую, на её правом берегу, части⁷⁹.

Активное строительство началось в первой трети XIX века с застройки левобережной части Шуи. Местные и иногородние купцы возвели здесь собственные дома-особняки и усадьбы, которые строились по общим для этого времени правилам. Анализируя архитектуру этих многочисленных сохранившихся купеческих жилых домов XIX века Шуи, можно выявить характерные черты данного типа построек и эволюцию стиля классицизм на протяжении всего столетия.

Классицистическая традиция в жилой архитектуре Шуи начинает появляться в конце XVIII века. Для этого времени характерна тенденция изменения декора фасадов более ранних каменных сооружений. Таковым является дом купца Жукова (рис. 8), построенный в 1730-е гг. После всех преобразований в духе классицизма на строго симметричном главном фасаде в семь окон появился портик из четырёх пилястр ионического ордера с треугольным фронтоном⁸⁰.

В конце XVIII — первом десятилетии XIX века в классицистической архитектуре утверждаются тенденции к простоте форм, чёткой и правильной геометрии, строгой симметрии. Характерными чертами этого стиля в Шуе становятся сдержанная пластика фасадов, расчленённых полуколоннами или пилястрами. Примером такого здания служит выходящий за красную линию улицы дом Китаева (рис. 9), который был возведён в конце XVIII века. Главный его фасад украшают лишь угловые пилястры и профилированные наличники окон.

⁷⁹ См.: Планы земельных участков и построек по г. Шуе за 1897 г. Том I // ГАИО. Ф. 369. Оп. 1. Д. 1372. Л. 1.

⁸⁰ См.: Щёболева Е. Г. Свод памятников архитектуры и монументального искусства России : Ивановская область : в 3-х частях. Часть 3 / Е. Г. Щёболева. — Москва : Наука, 2000. — С. 464. (Свод памятников истории и культуры России).



Рис. 9. Дом Китаева. Конец XVIII — начало XIX века.
Ивановская обл., г. Шуя, ул. Стрелецкая, 11А. Современная фотография



Рис. 10. Дом Китаева (Трехгорнова). Первая половина XIX века.
Ивановская обл., г. Шуя, ул. Васильевская, 4/9. Современная фотография

Начиная с 1810-х гг., количество купеческих жилых домов в Шуе значительно возрастает, а декоративное убранство их фасадов становится разнообразнее и выразительнее. Для их украшения начинают использоваться новые архитектурные элементы, которые сосредоточены в основном на плоскости стены нижнего этажа. Таков дом Трехгорнова (рис. 10), фасад нижнего этажа которого выделен

рустовкой и чередующимися арочными и прямоугольными нишами, в которые заключены окна.

Подобные изменения в архитектуре связаны с реформами императора Александра I, главным образом в экономической и социальной сферах, с подъёмом национального духа после победы в Отечественной войне 1812 г., выпуском «Собрания фасадов...» 1809–1812 гг., где местные зодчие могли увидеть разнообразные архитектурные решения фасадов, а также с открытием фабрик и других предприятий шуйскими купцами.

Говоря подробнее об «образцовых» проектах, важно сказать, что ими пользовались в основном зажиточные купцы. Среди всей застройки города, построенные по этим проектам дома выделяются особенной роскошью декоративного убранства и использованием нехарактерного для шуйской жилой купеческой архитектуры колонного портика. Можно предположить, что по этим признакам Е. Г. Щёболева отнесла к «образцовым» домам шесть построек⁸¹. Однако эти высказывания не подтверждены ни ссылками на архивные данные, ни конкретными чертежами. Во время изучения сборников «образцовых» фасадов, начиная с конца XVIII века и до середины XIX века, были найдены проекты, которые использовались при строительстве почти всех вышеупомянутых домов. Исходя из этих данных, можно сделать вывод о том, что при возведении усадеб использовались преимущественно проекты из «Собрания фасадов...» 1809–1812 гг.

Ярким примером такого здания служит усадебный дом одних из самых богатых шуйских купцов Посылиных (рис. 11), который выделяется П-образным



Рис. 11. Л. Руска, В. Гесте. Новый усадебный дом Посылиных. 1830-е гг. Ивановская обл., г. Шуя, пл. Ленина, 3–5/7. Современная фотография

⁸¹ См.: Щёболева Е. Г. Свод памятников архитектуры и монументального искусства России : Ивановская область : в 3-х частях. Часть 3 / Е. Г. Щёболева. — Москва : Наука, 2000. — С. 471, 516, 531, 469, 495. (Свод памятников истории и культуры России).



Рис. 12. М. Ф. Казаков. Дом Алексея Носова. 1830 г.
Ивановская обл., г. Шуя, ул. Советская, 30. Современная фотография

планом, венчающим мезонином, шестиколонным портиком тосканского ордера, общей монументальностью и протяжённостью главного фасада. Если говорить о декоративном убранстве главного фасада, то сохранилась лишь балюстрада пяти окон второго этажа. А вот боковые фасады имеют декор оконных проёмов в виде веерных замков, а также чередующихся треугольных и прямых профилированных сандриков на кронштейнах⁸².

Иная ситуация с домом купца Алексея Носова (рис. 12), который был построен в 1830 г. Он выделяется среди других построек четырёхколонным коринфским портиком, поднятым на массивных арках нижнего этажа, а также разными по размеру окнами в боковых ризалитах здания. Исходя из данных признаков, нехарактерных для большого числа купеческих домов Шуи, Е. Г. Щёболева сделала вывод, что это здание было построено по одному из проектов 1809–1812 гг. Однако в «Сборнике фасадов...» схожий план отсутствует. И. В. Труфанова пишет, что дом Носова был возведён по проекту 1793 г. М. Ф. Казакова для дома Барышникова в Москве⁸³. Утверждение этого исследователя представляется более убедительным, так как, изучив «Архитектурные альбомы М. Ф. Казакова», действительно можно увидеть ряд схожих черт. И. В. Труфанова объясняет этот факт тем, что в первой половине XIX века аристократию и купечество Владимир-

⁸² См.: Щёболева Е. Г. Свод памятников архитектуры и монументального искусства России : Ивановская область : в 3-х частях. Часть 3 / Е. Г. Щёболева. — Москва : Наука, 2000. — С. 531. (Свод памятников истории и культуры России).

⁸³ См.: Труфанова И. В. «Образцовое» строительство в городах Владимирской губернии : учебное пособие / И. В. Труфанова ; Федер. агентство по образованию, Гос. образоват. учреждение высш. проф. образования, «Владим. гос. ун-т». — Владимир : Изд-во Владимирского государственного университета, 2007. — С. 33.



Рис. 13. Дом Фадеева. Середина XIX века. Ивановская обл., г. Шуя, ул. Советская, 67.
Современная фотография

ской губернии «не удовлетворяли фасады домов, используемые при строительстве зажиточными горожанами, поэтому свои жилища они возводили по образцам для московской знати»⁸⁴.

В середине XIX века происходит общий распад русского классицизма как целостного архитектурного стиля. Купеческие дома в Шуе строятся крайне редко, в их конструкции читаются простые геометрические формы без каких-либо усложнений, а декоративное убранство сводится к абсолютному минимуму. Примером тому дом Фадеева (рис. 13), где единственными декоративными элементами являются подоконные прямоугольные ниши.

На протяжении всей первой половины XIX века шло активное строительство деревянных одноэтажных домов с мезонином. Они располагались несколько отдалённо от центра города. Это можно объяснить, во-первых, пожарной безопасностью, во-вторых, общими для того времени правилами строительства, о которых говорилось ранее, а, в-третьих, материальным положением хозяев данных домов.

В Шуе сохранилось достаточное количество деревянных одноэтажных домов с мезонином, однако многие из них находятся в аварийном состоянии. Всех их можно назвать памятниками именно классицистического деревянного зодчества по ряду причин. Это и нечётное количество окон на фасаде, и треугольный фронтон с полуциркульным окном в тимпане, и венчающий мезонин в три окна, и обработка углов пилястрами или лопатками. Важной деталью являются

⁸⁴ См.: Труфанова И. В. «Образцовое» строительство в городах Владимирской губернии : учебное пособие / И. В. Труфанова ; Федер. агентство по образованию, Гос. образоват. учреждение высш. проф. образования, «Владим. гос. ун-т». — Владимир : Изд-во Владимирского государственного университета, 2007. — С. 32.



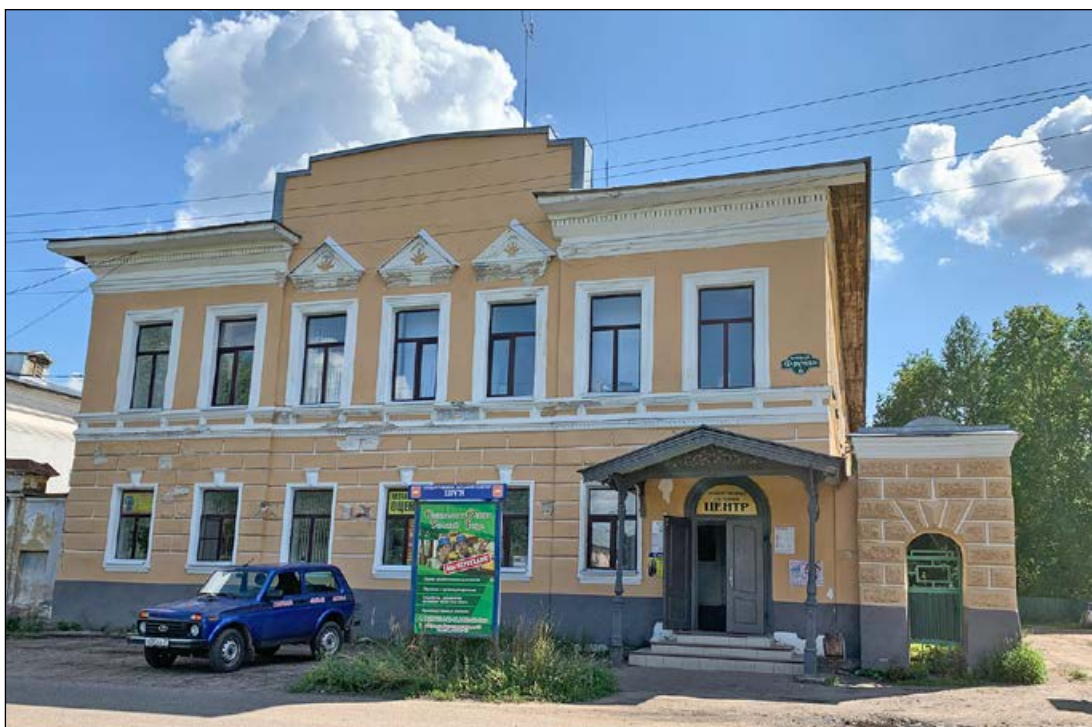
*Рис. 14. Усадебный дом Киселевых. Первая половина XIX века.
Ивановская обл., г. Шуя, ул. Советская, 56. Фотография начала XX века*

наличники, украшенные резными «полусолнцами». Этими словами можно описать один из усадебных домов богатой шуйской купеческой династии Киселевых (рис. 14). Хотя его владельцами были купцы 1-й гильдии, он являлся не основным местом проживания этой семьи и располагался на окраине центральной улицы.

Ко второй половине XIX века меняются эстетические предпочтения заказчика. На это повлияли самые разные события и явления, среди которых, как отмечает В. И. Пилявский, изменение общественного сознания; появление новых общественных движений и социально-политических программ, технический прогресс, активная урбанизация, возникновение архитектурной критики, начало реставрации памятников архитектуры и активная внешняя политика России⁸⁵. Классицизм с его строгостью, однотипностью и однообразностью уже не устраивал заказчиков этого времени. Поэтому ему на смену под влиянием этих изменений во всех направлениях общественной жизни приходит эклектика, которая объединила различные стили в единой композиционной системе какого-либо сооружения.

В архитектуру шуйских купеческих домов эклектика начинает проникать в третьей четверти XIX века и первое время проявляется в виде богатого декоративного убранства фасадов зданий, возведённых ещё согласно классицистическим традициям. Постройки этого времени обладают геометрически правильными планами, симметрично-осевой композицией, нечётным количеством окон, поэтажным членением. Декорируются как первый этаж, так и второй; как наличники окон, так и вся плоскость фасада в целом. Центр фасада выделяется различными способами и венчается аттиком.

⁸⁵ См.: Пилявский В. И. История русской архитектуры : учебник для вузов / В. И. Пилявский, А. А. Тиц, Ю. С. Ушаков. — Ленинград : Стройиздат, 1984. — С. 453–456.



*Рис. 15. Дом Телегина. Третья четверть XIX века.
Ивановская обл., г. Шуя, пл. Фрунзе, б. Современная фотография*

Примером служит возведённый в 1850–1870-х дом купца Телегина⁸⁶ (рис. 15). Классицистическая традиция здесь видна в простом прямоугольном плане здания, в строго симметрично-осевой композиции главного фасада, в нечётном количестве окон, в поэтажном членении постройки. А вот заглублённая центральная часть главного фасада, венчающий ступенчатый аттик, крупные треугольные сандрики и обилие лепного декора — это уже черты эклектичной архитектуры.

К последней четверти XIX — началу XX века классицизм окончательно теряет свою популярность, а его формы перестают использоваться при возведении уже новых зданий. На смену этому чёткому и логически выверенному стилю приходит эклектика с её праздностью и пышностью декоративного убранства.

Таким образом, архитектурный облик Шуи сформировался в ходе продолжения градостроительной политики Екатерины II в первой трети XIX века. На него повлияли многочисленные купеческие дома, построенные в традициях классицизма, который под влиянием различных событий трансформировался на протяжении всего XIX века. В конце XVIII — первом десятилетии XIX века классицистическая архитектура Шуи характеризуется простотой форм, сдержанной пластикой строго симметричных фасадов, минимальным количеством декора. Начиная с 1810-х гг., под влиянием политики Александра I и издания «Собрания фасадов...» 1809–1812 гг. возрастает количество купеческих домов, а их декоративное убранство становится разнообразнее и концентрируется на нижних этажах. В середине XIX века происходит общий распад русского классицизма как целостного архитектурного стиля, купеческие дома в Шуе строятся

⁸⁶ См.: Щёболева Е. Г. Свод памятников архитектуры и монументального искусства России : Ивановская область : в 3-х частях. Часть 3 / Е. Г. Щёболева. — М. : Наука, 2000. — С. 490. — (Свод памятников истории и культуры России).

редко, а их декоративное убранство сводится к минимуму. Во второй половине XIX века в шуйскую архитектуру проникает эклектика, которая проявляется в виде богатого декора на фасадах зданий, построенных с использованием традиций классицизма. К концу XIX века классицизм перестает использоваться при строительстве, полностью уступив место эклектике.

2.2. Влияние классицизма на строительство общественных и казенных сооружений города Шуи в XIX веке

Классицизм и градостроительная политика Екатерины II в XIX веке во многом повлияли не только на купеческие дома Шуи, но и на её различные общественные сооружения, завершающие формирование нового городского пространства и его внешнего облика.

Уже к концу XVIII века Шуя стала одним из крупнейших торговых городов Владимирской губернии, поэтому к началу XIX века приоритетным было строительство зданий, связанных с торговлей. Они располагались в центре города, на бывшей Торговой улице. Практически все магазины, лавки, трактиры на этой территории были возведены в традициях классицизма в первой половине XIX века, когда Шуя находилась на пике своей торговой деятельности.

Главной доминантой Торговой улицы служит Гостиный двор (рис. 16), который уже несколько лет пустует и постепенно разрушается. Он был построен в 1815–1820-е гг. по проекту городского архитектора Гауденцио Маричелли⁸⁷. Он состоит из двух зеркально расположенных корпусов, которые имеют схо-



Рис. 16. Гауденцио Маричелли. Северный корпус Гостиного двора. 1815–1820-е годы. Ивановская обл., г. Шуя, ул. М. Белова, 1, 2. Современная фотография

⁸⁷ См.: Шлычков Л. А. Работы архитектора Гауденцио Маричелли в России // Реставрация и исследования памятников культуры. — 2013. — № 6. — С. 90.

жее архитектурное решение. Северный корпус представляет собой здание с повышенной средней и удлинёнными боковыми частями. Центр главного фасада отмечен тосканским двухколонным портиком, фланкирующими пилястрами и треугольным фронтоном с полукруглым окном в тимпане⁸⁸. На нижнем этаже располагаются окна-витрины и центральный проход, а на верхнем — палладииво окно, состоящее из арочного и двух прямоугольных проёмов, разделённых пилястрами⁸⁹. Стоит отметить, что «объёмные архитравы пилястр объединены плоскостным архивольтом»⁹⁰, поэтому общая композиция центральной части северного корпуса теряет свою целостность, а само окно словно растворяется среди массивных колонн⁹¹.

По сторонам от главного двухэтажного корпуса симметрично располагаются одноэтажные, фасады которых равномерно делят тосканские пилястры. В каждой образовавшейся ячейке находятся палладиивы окна, которые дополнительно подчёркнуты прямоугольными нишами и замковыми камнями. Фланги корпусов отмечены двухколонными портиками с венчающим треугольным фронтоном и заимствованной от памятников древнерусского зодчества «слепой» аркатурой. Гауденцио Маричелли, вероятно, вдохновился древнерусской архитектурой, прожив на Владимиро-Суздальской земле более 30 лет⁹².

Если говорить о южном корпусе Гостиного двора, то он устроен схожим образом. Позднее это здание превратили в «Универмаг» и изменили ряд деталей в его декоре и конструкции, которые и дошли до наших дней: были убраны фронтоны у одноэтажных зданий, а палладиивы окна превращены в широкие прямоугольные окна-витрины⁹³.

Классицистическое решение Гостиного двора значительно повлияло на дальнейшее строительство на бывшей Торговой улице, где шуйские купцы стали возводить свои магазины и трактиры. Это были каменные двухэтажные дома, построенные по типу рассмотренных ранее купеческих особняков начала XIX века с простыми чёткими планами, строгой симметрией и минимальным количеством декора на фасадах. Это объясняется тем, что здания частично всё-таки были жилыми: первый этаж отводился под торговые помещения, а на втором жила семья хозяина этого заведения. К ним относятся трактир купца-бакалейщика Кузнецова, дом С. И. Коковина, дом-магазин Лимоновой и магазин Листратова⁹⁴.

На примыкающей к бывшей Торговой улице площади располагается уникальное сооружение, использовавшееся для взвешивания крупногабаритного товара, — мерные весы, или «важня» (рис. 17). До наших дней из-за ненадлежащего ухода подлинное сооружение не дошло, на этом месте сейчас находится реконструированное здание.

⁸⁸ См.: Кондратьева О. А. Архитектурный комплекс шуйского «Арбата» в контексте архитектуры русского классицизма начала XIX в. / О. А. Кондратьева // Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. — 2021. — № 2 (16). — С. 20.

⁸⁹ См.: Там же. С. 20.

⁹⁰ Там же.

⁹¹ Там же.

⁹² Там же. С. 20–21.

⁹³ Там же. С. 21.

⁹⁴ Там же. С. 21–23.



*Рис. 17. Гауденцио Маричелли. Мерные весы. 1820 г.
Ивановская обл., г. Шуя, Центральная пл. Современная фотография*

Мерные весы были возведены Маричелли в 1820 г.⁹⁵ Это небольшая квадратная в плане постройка, четыре фасада которой представляют четырёхколонные тосканские портики, завершённые фронтоном. Венчала это сооружение небольшая ротонда с четырьмя полуциркульными окнами и шпиль-флагшток⁹⁶.

Что касается казённых и общественных построек, то ими в основном застраивалась бывшая Дворянская улица на территории кремля. Эти постройки возводились в середине XIX века⁹⁷ в рамках ещё господствовавшего классицизма, так как этот стиль считался официальным и обязательным при строительстве сооружений, тем более государственных.

Так, по утверждению И. В. Труфановой и Е. Г. Щёболевой, на Дворянской улице в 1842 г. по «образцовому» проекту 1809–1812 гг. были построены присутственные места (рис. 18)⁹⁸. Однако краевед Дмитрий Черниховский со ссылкой на архивные источники утверждает, что эти здания были возведены в период с 1805 по 1807 гг., а 1842 г. — это время перепланировки главного здания и создания новых флигелей⁹⁹. Подтверждает это композиционное и декоративное решение

⁹⁵ Информация взята из устного доклада хранителя Литературно-краеведческого музея им. К. Д. Бальмонта города Шуи В. А. Гладковой, отправленного сотрудником музея на электронную почту 12.11.2022.

⁹⁶ См.: Щёболева Е. Г. Свод памятников архитектуры и монументального искусства России : Ивановская область : в 3-х частях. Часть 3 / Е. Г. Щёболева. — Москва : Наука, 2000. — С. 413, 471. (Свод памятников истории и культуры России).

⁹⁷ Там же. С. 480.

⁹⁸ Там же. С. 504.

⁹⁹ См.: Черниховский Д. Присутственные места в Шуе / Статья в группе «Старая Шуя» : официальный сайт социальной сети «ВКонтакте». — Шуя. — URL: https://vk.com/wall-184560481_10862 (дата обращения: 21.10.2022).



*Рис. 18. А. Н. Вершинский, Висконти, Л. Руска, Е. Петров.
Здание присутственных мест. 1805–1807 гг., 1842 г., 1866 г., 1903 г.
Ивановская обл., г. Шуя, ул. Союзная, 15. Фотография конца XIX века*

главного фасада. Дошедший до нашего времени фасад очень схож с архитектурой купеческих особняков начала XIX века: симметрия, строгое членение оконными осями по вертикали и карнизами по горизонтали, наличие ризалита, декорирование центральных окон наличниками в виде прямых сандриков. Более того, согласно подписанному губернским архитектором Вершинским плану, главный фасад был дополнительно отмечен треугольным фронтоном с лепным гербом Российской империи и рустовкой на уровне первого этажа¹⁰⁰. Важно отметить, что в середине XIX века здания были достаточно скромными в своем декоративном убранстве, что ещё раз подтверждает версию Черниковского.

Об архитектурных решениях других зданий присутственных мест сказать довольно сложно, так как они дошли до нас далеко не в идеальном состоянии и к тому же находятся на территории психиатрической больницы, закрытой для глаз посторонних людей. Вероятно, этот факт дал Е. Г. Щёболеву ошибочное представление о том, что остальные постройки не сохранились¹⁰¹.

На бывшей Дворянской улице находится ещё одна общественно значимая постройка, один из главных памятников архитектуры Шуи — Киселевская больница (рис. 19), возведённая купцами Киселевыми в 1844 г.¹⁰² В настоящее время она заброшена.

Это пример яркого образца наметившейся в 1830–1840-е гг. тенденции к приспособлению принципов строительства усадеб по «образцовым» проектам для возведения больниц¹⁰³. Так, П-образный в плане главный корпус имеет

¹⁰⁰ См.: Черниковский Д. Присутственные места в Шуе / Статья в группе «Старая Шуя» : официальный сайт социальной сети «ВКонтакте». — Шуя. — URL: https://vk.com/wall-184560481_10862 (дата обращения: 21.10.2022).

¹⁰¹ См.: Щёболева Е. Г. Свод памятников архитектуры и монументального искусства России : Ивановская область : в 3-х частях. Часть 3 / Е. Г. Щёболева. — Москва : Наука, 2000. — С. 504. (Свод памятников истории и культуры России).

¹⁰² Там же. С. 411.

¹⁰³ См.: Всеобщая история архитектуры : в 12 т. Т. 6. Архитектура России, Украины и Белоруссии. XIV–XIX вв. / Под ред. П. Н. Максимова, Н. Я. Колли и др. — Москва : Стройиздат, 1968. — С. 322.



Рис. 19. Киселевская больница. 1841–1844 гг.

Ивановская обл., г. Шуя, ул. Союзная, 17. Современная фотография

строгое трёхчастное деление с повышенной средней частью, дополнительно выделенной ризалитом, поднятым на первом этаже портиком из шести полуколонн ионического ордера и массивным треугольным фронтоном. Своим таким архитектурным решением это здание действительно напоминает типичную купеческую усадьбу, построенную по «образцовому» проекту, например, усадебный дом Посылиных.

Казенными учреждениями в Шуе застраивалась не только Дворянская улица. На рубеже XVIII и XIX вв. на бывшей Миллионной улице было возведено здание Казначейства¹⁰⁴ (рис. 20). Оно восходит к типу купеческих домов этого времени, когда симметричные классицистические фасады равномерно делились пилястрами и имели минимальное количество декоративных элементов, подчёркнутых на светлом фоне стены белым цветом. Сейчас это здание находится в аварийном состоянии, поэтому полноценно проанализировать его невозможно.

Подводя итог, можно сказать, что в XIX веке классицизм повлиял на строительство торговых зданий и казенных заведений, что объясняется наличием у этого стиля статуса официального. Так как Шуя в XIX веке была важным торговым центром, то создание единого пространства для торговли было приоритетной задачей. Самые важные здания строились в классицистическом стиле под руководством городского архитектора Гауденцио Маричелли. Частные магазины и лавки имели те же черты, что и обычные купеческие дома того времени, так как они служили одновременно и торговой точкой, и местом жительства их

¹⁰⁴ См.: Щёболева Е. Г. Свод памятников архитектуры и монументального искусства России : Ивановская область : в 3-х частях. Часть 3 / Е. Г. Щёболева. — Москва : Наука, 2000. — С. 499. (Свод памятников истории и культуры России).



*Рис. 20. Казначейство. Конец XVIII — начало XIX вв.
Ивановская обл., г. Шуя, ул. Советская, 20. Современная фотография*

владельцев. На строительство на территории древнего кремля в начале XIX века казённых заведений также повлиял классицизм. Их архитектурные решения во многом повторяли жилые купеческие усадьбы того времени или «образцовые» проекты.

Глава 3 ХРАМОВОЕ ЗОДЧЕСТВО XIX ВЕКА ГОРОДА ШУИ

3.1. Тенденция перестройки церквей в классицистическом стиле в XIX веке в городе Шуе

Город Шуя в XIX веке славился не только своими купечеством, торговой и промышленной деятельностью. Это был также известный религиозный центр Владимирской губернии со своими церковными традициями и большим количеством приходов. Согласно «Историко-статистическому описанию церквей

и приходов Владимирской епархии», в 1898 г. в небольшом городке с населением не более 25 тысяч человек было 11 церквей¹⁰⁵. Но на самом деле, согласно данным проекта «Храмы России», к 1901 г. в Шуе было 16 церквей, из них пять были построены при различных общественных или казенных учреждениях¹⁰⁶. Многие из этих сооружений возведены во второй половине XIX столетия в духе эклектики. Однако ряд храмов, которые были построены в период с конца XVII до середины XIX века являются примерами классицистических культовых построек.

В Шуе ещё со времен её основания были деревянные церкви, однако до наших дней они не дошли из-за многочисленных пожаров. С конца XVII века началось строительство уже величественных каменных сооружений. К ним относятся четыре храма: Крестовоздвиженский, Георгиевский, Никольский и Покровский, которые дошли до наших дней в том виде, который получили в XIX веке в ходе перестроек в классицистическом духе.

Тенденция перестройки церквей в стиле классицизм появилась во второй половине XVIII века с приходом к власти Екатерины II и после проведения секуляризационной реформы в 1764 г.¹⁰⁷ Для этого процесса было характерно «прорубание новых окон, удаление архитектурного убора наличников, достраивание дополнительных портиков с колоннами, декорирование фасадов монументальной живописью, выполненной в масляной технике на холстах»¹⁰⁸. Также следует отметить, что часто случалось объединение черт национального церковного зодчества с идеями классицизма¹⁰⁹.

В Шуе первый случай перестройки церкви связан с храмом Покрова Пресвятой Богородицы (рис. 21) на территории бывшего кремля. Афанасий Веков в 1629 г. отмечал, что в те годы деревянная Покровская церковь была собором, то есть главным храмом города, однако в середине XVII века этот статус перешёл к Воскресенской церкви. Каменное здание Покровской церкви появилось в 1754 г. после крупного пожара 1710 г. В 1814–1816 гг. на средства шуйских купцов Корниловых Покровский храм был перестроен¹¹⁰.

До наших дней Покровская церковь дошла в несколько искажённом виде, так как в советское время здание было перепрофилировано в пекарню и склады. Реконструировать её облик в XIX веке позволяют архивные данные и описания Е. И. Правдина.

Покровский храм имеет вид «корабля» — такого типа культовой постройки, который состоит из церкви, трапезной и колокольни, расположенных по одной

¹⁰⁵ См.: Березин В. М. Историко-статистическое описание церквей и приходов Владимирской епархии : Вып. 1–5. Вып. 5 и последний : Шуйский и Ковровский уезды / В. Березин, В. Добронравов. — Владимир : Типо-лит. В. А. Паркова, 1898. — С. 5–6.

¹⁰⁶ См.: Церкви, часовни, монастыри: Шуя, город / Храмы России : официальный сайт. — Москва. — URL: <http://temples.ru/tree.php?ID=2872> (дата обращения: 24.05.2023).

¹⁰⁷ См.: Стародубцев О. В. Русская церковная архитектура в Екатерининское время: проблема взаимосвязи традиции и идей классицизма / О. В. Стародубцев // Сретенский сборник. Научные труды преподавателей СДС. — № 7–8. — 2017. — С. 341–343.

¹⁰⁸ Там же. С. 343.

¹⁰⁹ Там же. С. 345.

¹¹⁰ См.: Правдин Е. И. Описание города Шуи и Шуйских церквей с приложением Сказания о чудесах от чудотворной иконы Шуйской-Смоленской иконы божией матери в русском переводе / Е. И. Правдин. — Шуя : И. Турушин, 1884. — С. 128–130.



*Рис. 21. Церковь Покрова Пресвятой Богородицы. 1754 г., 1814–1816 гг.
Ивановская обл., г. Шуя, Союзная пл., 1. Фотография конца XIX века*

оси с востока на запад¹¹¹. Дошедшие до наших дней одноэтажная трапезная и колокольня были возведены позже самой церкви, в XIX веке в классицистическом духе с использованием идей палладианства. Перестройке подверглось лишь одно сохранившееся здание XVIII века — четверик церкви.

В перестройке массивного двусветного пятиглавого четверика видны почти все черты, характерные для этого процесса. К нему с севера и юга были пристроены четырёхколонные портики с треугольными фронтонами. Эти конструкции до наших дней не дошли, однако видны на дореволюционных фотографиях и на архивном плане¹¹². Кроме того, северные и южные фасады получили классицистический декор в виде сдвоенных полуколонн и тосканских пилястр, отмечающих окна верхнего и нижнего этажей соответственно. Окна второго этажа дополнительно украшались треугольными сандриками, которыми заменили «наличники в духе нарышкинского барокко с фигурными фронтонами»¹¹³.

Здесь присутствует и случай объединения национальных черт церковного зодчества с идеями классицизма, так как изначально в облике четверика Покровской церкви прослеживаются черты суздальской архитектурной школы: мас-

¹¹¹ См.: Мельник А. Г. К вопросу о происхождении трехчастной осевой архитектурной композиции (церковь — трапезная — колокольня) / А. Г. Мельник // Памятники истории и культуры Верхнего Поволжья. — Нижний Новгород, 1991. — С. 211.

¹¹² См.: Покровский собор г. Шуи // ГАИО. Ф. 648. Оп. 2. Д. 48. Л. 1.

¹¹³ Щёболева Е. Г. Свод памятников архитектуры и монументального искусства России : Ивановская область : в 3-х частях. Часть 3 / Е. Г. Щёболева. — Москва : Наука, 2000. — С. 574. (Свод памятников истории и культуры России).

сивный объём, простые фасады, отмеченные малым количеством декоративных элементов, небольшие главки, стоящие на стройных барабанах¹¹⁴.

Далее изменениям подвергся храмовый комплекс на Театральной улице, состоящий из Крестовоздвиженской и Георгиевской церквей, а также отдельно стоящей колокольни и часовни. В череде городских храмов этот комплекс играл существенную композиционную роль, что в настоящее время можно увидеть только на панорамных снимках конца XIX века, так как с приходом советской власти храмы были частично разрушены и перестроены.

Церковь Воздвижения Честного Креста Господня (рис. 22) являлась одной из самых значимых, древнейших и богатейших в городе. Первые письменные упоминания о ней относятся к 1629 г. В 1662 г. во время сильного пожара в городе деревянный храм сгорел, и на его месте в 1693 г. была возведена дошедшая до нас каменная церковь, которая, по словам современников, была очень бедной¹¹⁵. Однако в 1801 г. в Шую переехали богатейшие купцы Посылины и Киселевы, на средства которых началось благоустройство всего храмового комплекса. Так, к 1823 г. Крестовоздвиженская церковь была перестроена в соответствии с идеями классицизма¹¹⁶.



Рис. 22. Панорамный вид на Церковь во имя Св. Великомученика Георгия (1703 г., 1817 г., 1838 г.), церковь Воздвижения Честного Креста Господня (1693 г., 1823 г.). Ивановская обл., г. Шуя, Театральная пл., 4. Фотография конца XIX века

¹¹⁴ См.: Всеобщая история архитектуры : в 12 т. Т. 3. Архитектура Восточной Европы. Средние века / Под редакцией Ю. С. Яралова и др. — Москва : Стройиздат, 1966. — С. 638–639.

¹¹⁵ См.: Борисов В. А. Описание города Шуи и его окрестностей, с приложением старинных актов: (С 2 пл., видом г. Шуи и карт. уезда) / Сост. соревнователем Имп. Моск. о-ва истории и древностей рос. Владимиром Борисовым. — Москва : тип. Вед. Моск. гор. полиции, 1851. — С. 114–116.

¹¹⁶ См.: Правдин Е. И. Описание города Шуи и Шуйских церквей с приложением Сказания о чудесах от чудотворной иконы Шуйской-Смоленской иконы божией матери в русском переводе / Е. И. Правдин. — Шуя : И. Турушин, 1884. — С. 81–82, 92.

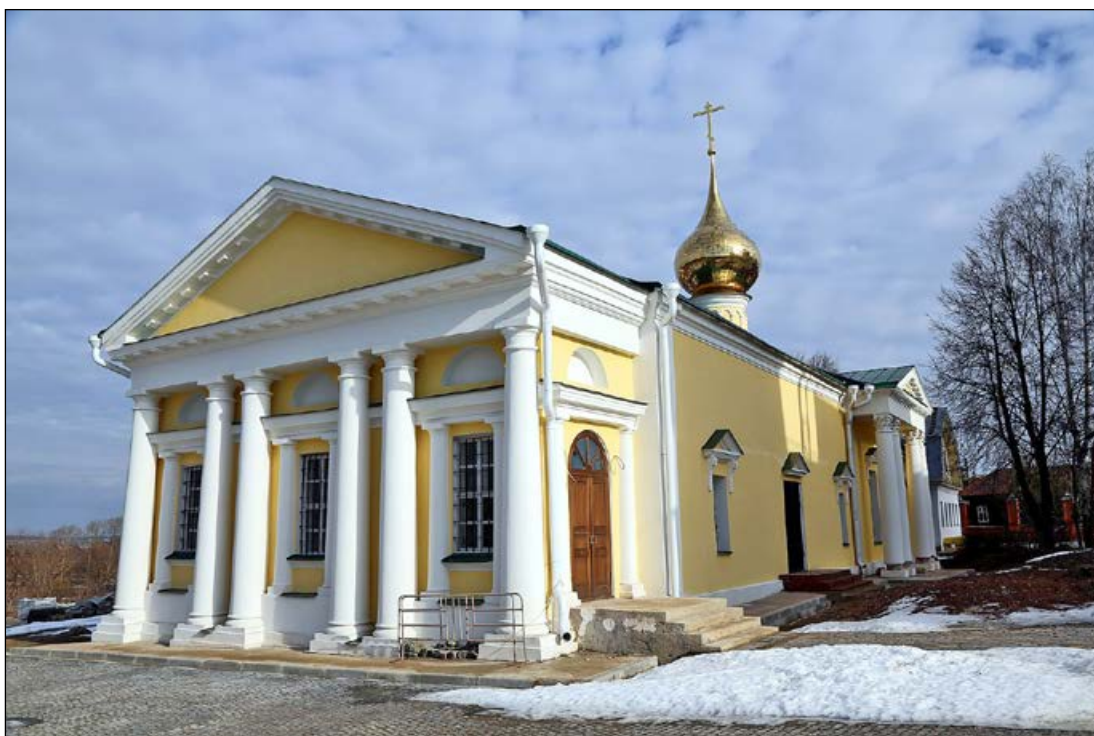


Рис. 23. Церковь во имя Святителя и Чудотворца Николая. 1756 г., 1833 г.
Ивановская обл., г. Шуя, Садовая ул., 1. Современная фотография

Все изменения видны главным образом в декоре фасадов двусветного пятиглавого четверика. В восточной части — это четырёхколонный портик тосканского ордера с трёхчастным палладиевым окном в центральном интерколумнии. На северном и южном фасадах — это каннелированные ионические пилястры, выделяющие четыре оконные оси. В верхнем ярусе крайние окна отмечены треугольными сандриками, а два центральных и все на нижнем — полукруглыми завершениями. Каждый из фасадов увенчан широким аттиковым ярусом, разделенным на прямоугольные филенки. В них находились живописные полотна на сюжеты из Священного Писания, выполненные маслом на холсте художником Т. Медведевым¹¹⁷. Это единственная шуйская церковь с подобным декором фасадов.

К северу от главной, холодной Крестовоздвиженской церкви стоит тёплый храм во имя Св. Великомученика Георгия, здание которого было возведено в 1703 г. Перестройке он подвергся в 1817 и 1838 гг.¹¹⁸. Сейчас что-либо сказать об этом здании сложно, так как в XX веке оно было сильно перестроено, а на старинных фотографиях его почти полностью перекрывает Крестовоздвиженская церковь.

Последним был перестроен второй соборный храм во имя Святителя и Чудотворца Николая (рис. 23), который располагается севернее Воскресенского собора. Как пишет Е. И. Правдин, церковь упоминается в описях начала XVIII века. В 1710 г. она пострадала во время крупного пожара и была возобновлена в 1756 г. Перестройке в классицистическом стиле фасады храма подверглись в 1833 г.¹¹⁹

¹¹⁷ См.: Щёболева Е. Г. Свод памятников архитектуры и монументального искусства России : Ивановская область : в 3-х частях. Часть 3 / Е. Г. Щёболева. — Москва : Наука, 2000. — С. 564. (Свод памятников истории и культуры России).

¹¹⁸ Там же. С. 561.

¹¹⁹ Там же. С. 559.

В отличие от ранее рассмотренных сооружений, Никольский собор — это тёплый бесстолпный одноглавый храм, который по композиции напоминает тип клетской деревянной церкви. В Никольском соборе он выражен следующим образом. Все части храма расположены по одной оси. С западной стороны находится притвор, к нему примыкает слегка повышенная удлиненная трапезная, которая в свою очередь связана с более высоким основным объемом храма, увенчанным небольшим цилиндрическим барабаном с луковичной главкой. В восточной части храма находится пониженная трёхчастная апсида.

В XIX веке фасады Никольского храма были декорированы в формах классицизма. Притвор был отмечен шестиколонным портиком дорического ордера, который поддерживает широкий антаблемент и треугольный фронтон, украшенный дентикулами. Окна трапезной на южном фасаде получили новый декор в виде треугольных сандриков с овами, которые поставлены на кронштейны с лепным растительным орнаментом. С северной стороны к фасаду примыкает придел Митрофания Воронежского, центральная часть которого отмечена ризалитом, трёхчастным окном, напоминающим палладию, треугольным фронтоном и фланкирующими сдвоенными полуколоннами.

Особый интерес представляет основной объём храма, который с южной стороны отмечен четырёхколонным коринфским портиком и треугольным фронтоном, а также уже встречавшимися сандриками на кронштейнах в декоре окон. Все эти декоративные элементы свойственны классицизму. А вот в архитектурном решении трёхчастной полукруглой апсиды прослеживаются влияния ярославской школы зодчества XVII века, с её любовью к асимметрии и к богатому декоративному убранству¹²⁰. Так, окна располагаются только на центральном и северном выступах. Они украшены наличниками в виде килевидных фронтончиков, поставленных на раскрепованный карниз, поддерживаемый фланкирующими окном балясинами, что также свойственно ярославской школе¹²¹.

Таким образом, изменения, связанные с градостроительной реформой Екатерины II, затронули и церковное зодчество. В провинциальных городах началась перестройка старинных церквей в духе классицизма. Очень часто происходило объединение черт национального церковного зодчества с идеями классицизма. Эти слова можно сказать про четыре церкви в Шуе. В них заметно совмещение объёмно-пространственных решений и декора, характерных для суздальской или ярославской школы зодчества XVII и XVIII вв. с архитектурными и декоративными элементами, свойственными классицизму.

3.2. Использование классицистических традиций при возведении церквей в Шуе в XIX веке

В XIX веке церкви не только перестраивались, но и возводились заново. Всего в это время в Шуе были построены двенадцать храмов, однако строительство большей части относится ко второй половине XIX века, когда церкви получали эклектичный декор. И лишь три самостоятельных храма были возведены в первой половине XIX века в классицистическом стиле.

¹²⁰ См.: Попадюк С. Семнадцатый в восемнадцатом / С. Попадюк // Искусствознание. — 2013. — № 1–2. — С. 94–95.

¹²¹ Там же. С. 96–97.



*Рис. 24. Собор Воскресения Христова. 1793–1798 гг.
Ивановская обл., г. Шуя, Зеленая пл., 4. Фотография конца XIX века*

В 1792–1798 гг., было построено новое здание Воскресенского собора (рис. 24). Первоначально он был обычной бедной приходской церковью, деревянное здание которой упоминается в писцовой книге 1629 г. Соборной она стала в 1667 г. после того, как от находившейся в ней Шуйской-Смоленской иконы Божией Матери стали исходить чудеса. В 1709 г. была воздвигнута каменная церковь, которая разрушилась из-за пожара 1770 г.¹²² Новое каменное здание появилось в 1790-х гг., но из-за сильных перестроек в начале XX века оно дошло до нас в искажённом виде. Поэтому для анализа изначального архитектурного облика будут использоваться дореволюционные фотографии и описания Е. И. Правдина.

Храм представлял собой небольшой трёхсветный пятиглавый четверик, с востока к которому примыкает трёхчастная апсида, а с запада — трапезная в один свет с небольшой папертью. В их архитектурном решении присутствуют характерные черты классицизма, заключающиеся в использовании простых форм, в симметрии и минимальном количестве декора. Так, основной объём храма украшен лишь ионическими пилястрами. Так как эта постройка ранняя, здесь ещё нет активного использования колонных портиков и сандриков, характерных для шуйских сооружений XIX века. Более того, окна трёхсветного четверика имеют разные размеры, что можно связать с влиянием барокко, а строительство массивного кубообразного пятиглавого объёма — с влиянием суздальской школы зодчества.

¹²² См.: Правдин Е. И. Описание города Шуи и Шуйских церквей с приложением Сказания о чудесах от чудотворной иконы Шуйской-Смоленской иконы божией матери в русском переводе / Е. И. Правдин. — Шуя : И. Турушин, 1884. — С. 28–29.

В первой трети XIX века классицизм уже прочно закрепился в архитектуре Шуи. Различные декоративные элементы и архитектурные детали, свойственные для этого стиля, активно используются при возведении и культовых построек. Примером тому колокольня Воскресенского собора (рис. 25) — главный символ города и его вертикальная доминанта. По своей высоте она уступала лишь Петропавловскому шпилю в Санкт-Петербурге, что говорит о грандиозности этого проекта.

Инициаторами строительства были местные купцы, а архитектором стал итальянец Гауденцио Маричелли. Он начал работы в 1810 г.¹²³, но в 1819 г. они прекратились из-за обрушения колокольни, доведённой до четвёртого яруса. После этого случая на Маричелли было заведено уголовное дело, а строителем звонницы стал простой крестьянин Михаил Савватеев, работавший под руководством губернского архитектора Евграфа Петрова. Строительство колокольни было завершено в 1832 г.¹²⁴

Колокольня представляет собой четырёхъярусное сооружение. В его основании находится шестигранник со сквозным арочным проёмом, усложнённый боковыми ризалитами. Этот нижний ярус по всему периметру украшен колоннами, а также арочными, прямоугольными и круглыми нишами, которые часто



*Рис. 25. Гауденцио Маричелли, Михаил Савватеев, Евграф Петров.
Колокольня Воскресенского собора. 1810–1832 гг.
Ивановская обл., г. Шуя, Зеленая пл., 4. Современная фотография*

¹²³ См.: Воскресенский собор г. Шуи // ГАИО. Ф. 71. Оп. 2. Д. 73. Л. 5.

¹²⁴ См.: Борисов В. А. Описание города Шуи и его окрестностей, с приложением старинных актов: (С 2 пл., видом г. Шуи и карт. уезда) / Сост. соревнователем Имп. Моск. о-ва истории и древностей рос. Владимиром Борисовым. — Москва : тип. Вед. Моск. гор. полиции, 1851. — С. 109–119.

встречаются в проектах Маричелли. Ризалиты дополнительно отмечены главками. Барабаны их прорезаны четырьмя арочными окнами, которые фланкируют колонки тосканского ордера. Шестигранник завершён развитым антаблементом с пояском дентикул.

Следующие цилиндрические ярусы, постепенно уменьшающиеся в диаметре, имеют схожее декоративное убранство в виде колонн тосканского ордера, развитого антаблемента с пояском дентикул и архивольтов со складчатыми замками. Однако с каждым ярусом увеличивается количество сквозных проёмов: от четырех до шести. Завершает эту постройку полусферический позолоченный купол с четырьмя богато декорированными люкарнами с треугольным завершением и 35-метровый шпиль.

Два других храма, построенных в XIX веке в традициях классицизма, до наших дней не дошли, что связано с политикой советских властей. Именно с расстрела перед Воскресенским собором мирных жителей Шуи в 1922 г. начались массовые церковные гонения по всей стране. Затем последовали и уничтожения храмов. Так, в 1930 г. в Шуе был взорван один из самых красивых классицистических храмов города — Спасская церковь (рис. 26). Это была генеральная репетиция подрыва храма Христа Спасителя в Москве, так как обе эти постройки имели схожий по строению купол¹²⁵. По этой причине анализ будет проводиться на основе дореволюционных фотографий, описаний Е. И. Правдина и В. А. Борисова, а также архивного проекта¹²⁶.



Рис. 26. Церковь Спаса Нерукотворного. 1838–1847 гг., 1867 г.

Ивановская обл., г. Шуя, Спасская площадь (ныне пл. Ленина). Фотография конца XIX века

¹²⁵ См.: Спасский храм / Русское рождество : официальный сайт. — Шуя. — URL: <https://russkoerozhdestvo.ru/spassky-hram> (дата обращения: 14.06.2023).

¹²⁶ См.: Спасская церковь г. Шуи // ГАИО. Ф. 647. Оп. 2. Д. 65. Л. 1–2.

Деревянный храм Спаса Нерукотворного был известен уже в 1629 г. В 1696 г. на его месте возникла новая каменная церковь, но вследствие пожаров храм ещё не раз разрушался и отстраивался заново в XVIII веке. В 1833 г. началось его неудачное переустройство: в 1838 году, когда церковь была доведена до сводов, она начала разваливаться. Окончательный вид храм приобрел только в 1847 г.¹²⁷

Спасская церковь имела вид «корабля». Она, как выразился Е. И. Правдин, была построена «в греко-итальянском стиле»¹²⁸. Под этим выражением сейчас следует понимать русско-византийский стиль, который сочетал в себе приёмы классицизма и декоративные элементы древнерусского зодчества¹²⁹. Однако в этой постройке всё же классицистические черты преобладают.

С западной стороны находилась колокольня, которая была возведена уже во второй половине XIX века в духе эклектики¹³⁰. К звоннице с восточной стороны примыкала вытянутая трапезная в семь оконных осей. Эта часть здания была украшена лишь имитацией триглифо-метопного фриза.

Далее к трапезной примыкал массивный трёхсветный четверик, на котором стоит барабан, перекрытый куполом. С северной и южной сторон входы в храм были отмечены четырёхколонными портиками дорического ордера, которые поддерживали массивный антаблемент с имитацией триглифо-метопного фриза, а также небольшой треугольный фронтон, тимпан которого украшала лепнина. Такой же фронтон отмечал ризалит прямоугольной апсиды с восточной стороны четверика.

Барабан Спасской церкви имел очень богатый декор. По всему периметру он был прорезан чередующимися арочными окнами и такими же по форме нишами, фланкированными ионическими пилястрами. Судя по описанию Е. И. Правдина, в нишах находились живописные изображения святых, а над окнами — лепные Херувимы¹³¹.

Важно отметить цветовое решение церкви. Фасады её были покрашены красной краской, архитектурные детали — белой. Верхняя половина купола обита белым железом, а нижняя — выкрашена голубой краской с накладными вызолоченными звёздами¹³². Здесь прослеживается соединение традиций классицизма и набирающего во второй половине XIX века обороты псевдорусского стиля.

Ещё один храм в исторической части города, построенный в первой половине XIX века, но не дошедший до наших дней, — это Церковь Троицы Живоначальной (рис. 27). С первой четверти XVII века и до 1765 г. на этом месте располагался небогатый мужской Троицкий монастырь. В указанный год он был упразднен, Троицкая церковь стала приходской, а на месте территории монасты-

¹²⁷ См.: Правдин Е. И. Описание города Шуи и Шуйских церквей с приложением Сказания о чудесах от чудотворной иконы Шуйской-Смоленской иконы божией матери в русском переводе / Е. И. Правдин. — Шуя : И. Турушин, 1884. — С. 109-109.

¹²⁸ Там же. С. 109.

¹²⁹ См.: Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830–1910-х годов / Е. И. Кириченко. — 2-е изд. — Москва : Искусство, 1982. — С. 102.

¹³⁰ См.: Правдин Е. И. Описание города Шуи и Шуйских церквей с приложением Сказания о чудесах от чудотворной иконы Шуйской-Смоленской иконы божией матери в русском переводе / Е. И. Правдин. — Шуя : И. Турушин, 1884. — С. 110.

¹³¹ Там же. С. 110.

¹³² Там же.



*Рис. 27. Церковь Троицы Живоначальной, 1829 г., 1838 г., 1878 г.
Ивановская обл., г. Шуя, Троицкое кладбище. Фотография конца XIX века*

ря устроили городское кладбище¹³³, которое располагается здесь и по сей день. Просуществовала она в неизменном виде до 1829 г., пока на средства купцов Посылиных не была устроена в классицистическом стиле новая каменная церковь, дополнительно расширенная в 1838 и 1878 гг.¹³⁴

На всех дореволюционных фотографиях Троицкая церковь запечатлена с далекого расстояния, поэтому анализ будет проводиться на основе описаний Е. И. Правдина и архивных документов, которые ранее исследователями не изучались.

Троицкая церковь имеет сложный план, где к основному объёму храма с полукруглой апсидой на востоке и с колокольней на западе примыкает с южной стороны прямоугольная в плане тёплая зимняя церковь. Холодный храм имеет вид бесстолпного четверика в три света, который перекрыт массивным куполом с пятью главами. Его южный и северный фасады отмечены трёхколонным и четырёхколонным портиками¹³⁵ дорического ордера соответственно. Второй цилиндрический ярус был расчленён колоннами коринфского ордера и украшен с северной и южной сторон трёхчастными арочными окнами. Венчает постройку

¹³³ См.: Борисов В. А. Описание города Шуи и его окрестностей, с приложением старинных актов: (С 2 пл., видом г. Шуи и карт. уезда) / Сост. соревнователем Имп. Моск. о-ва истории и древностей рос. Владимиром Борисовым. — Москва : тип. Вед. Моск. гор. полиции, 1851. — С. 132, 149.

¹³⁴ См.: Правдин Е. И. Описание города Шуи и Шуйских церквей с приложением Сказания о чудесах от чудотворной иконы Шуйской-Смоленской иконы божией матери в русском переводе / Е. И. Правдин. — Шуя : И. Турушин, 1884. — С. 149–152.

¹³⁵ Там же. С. 153.

массивный купол с четырьмя люкарнами, отмеченными треугольными разорванными сандриками, и пятью барабанами с луковичными главками.

С восточной стороны располагалась полукруглая апсида, вероятно, в три оконные оси, центр которой мог отмечать треугольный фронтон, поддерживаемый небольшим портиком. С западной стороны храм соединён со старинной шатровой белокаменной колокольней, «под сводом которой сделан главный вход в храм»¹³⁶. С южной стороны к колокольне примыкает тёплый храм в один свет с приделом. Его венчает небольшой купол с луковичной главкой. Южный фасад тёплой церкви равномерно делят пять арочных окон, фланкированных дорическими пилястрами. С западной стороны вход в неё отмечал, судя по планам, небольшой портик¹³⁷.

В архитектурно-планировочном решении данная церковь, как и Спасский храм, значительно отличается от ранних построек. Здесь прослеживаются уже новые для архитектуры города тенденции возведения храмов с массивным куполом. Это объясняется тем, что данная церковь была именно построена заново, а также актуальными модными течениями.

Таким образом, в Шуе в XIX веке кроме перестройки церквей велось активное строительство храмов, прежние здания которых по разным причинам были полностью разрушены. Многие из них были возведены уже во второй половине XIX века в духе эклектики, и только три храма сохранили в себе черты классицизма. Воскресенский собор, построенный в самом конце XVIII века, ещё несёт в себе черты суздальской школы зодчества и барокко. Возведённая при нем в первой трети XIX века колокольня характеризуется уже строгим следованием классицистическим принципам и использованием идей палладианства. А вот во взорванных советской властью Троицкой и Спасской церквях, сооружённых во второй четверти XIX века, заметны черты русско-византийского и псевдорусского стилей, хотя влияние классицизма еще остается колоссальным.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате проделанного исследования архитектуры города Шуи XIX века на предмет влияния на неё классицизма, определения присущих ей характерных черт и выявления эволюции были сделаны следующие выводы.

В 2022 году с одобрения Президента РФ Шуя стала центром развития малых городов России. Это означает, что особое внимание будет уделено сохранению культурного наследия города и его архитектурного ансамбля. Это касается не только Шуи, но и других старинных провинциальных городов страны. При этом в научной литературе отсутствует полноценное исследование ряда памятников архитектуры Шуи, имеются фактологические и стилистические ошибки. Кроме того, автору удалось найти не публиковавшиеся ранее архивные материалы. Таким образом, выбранная тема представляется актуальной и имеет практическую значимость.

¹³⁶ Правдин Е. И. Описание города Шуи и Шуйских церквей с приложением Сказания о чудесах от чудотворной иконы Шуйской-Смоленской иконы божией матери в русском переводе / Е. И. Правдин. — Шуя : И. Турушин, 1884. — С. 153.

¹³⁷ См.: Троицкая церковь г. Шуи // ГАИО. Ф. 654. Оп. 2. Д. 73. Л. 1, 2, 4 (2).

В результате исследования удалось выяснить, что во второй половине XVIII века в отечественной архитектуре под влиянием самых различных событий произошла смена стилистических предпочтений в пользу классицизма, ориентированного на античные традиции. Для него были характерны геометрически правильные планы, крупный пространственный ордер, логичность, строгая симметрия, ярко выраженные национальные черты и региональное разнообразие. Начиная со второй половины XVIII века и до первой трети XIX века русский классицизм прошёл путь постепенного отхода от барочных традиций через строгое следование классицистическим принципам к творческому характеру обращения к наследию античности.

Рубеж XVIII и XIX вв. является особенно ценным для изучения отечественной архитектуры, так как это время массового строительства на территории всей страны. Этот период связан с градостроительной реформой Екатерины II, затронувшей все города империи. Их застройка отныне должна регламентироваться специально разработанными планами и соответствовать определенным принципам, к которым относятся: установленные этажность, ширина улиц, размеры зданий, расстояния между ними и их расположение; выбор строительных материалов; обязательно использование вплоть до 1858 г. «образцовых» фасадов, преимущественно из альбомов «Собрания фасадов...» 1809–1812 гг.

Многие города, которые затронула градостроительная реформа 1763 г., на данный момент имеют тот облик, который они получили на рубеже XVIII–XIX вв. Все особенности русского зодчества этого времени можно увидеть на примере именно небольших провинциальных городов. Однако в ближайшем будущем такой возможности может не оказаться, так как проблеме сохранения исторического облика провинциальных городов не уделяется должного внимания. Бездумно меняется их старинная планировка, разрушаются или уничтожаются ценные памятники архитектуры, редко проводятся грамотные реставрационные работы. По этим и многим другим причинам постепенно исчезают ценнейшие примеры градостроительной деятельности XIX века в России и образцы провинциального зодчества. Разрушаются не только некогда жилые купеческие дома, которые в настоящее время не имеют статуса памятника архитектуры и находятся в частном владении обычных горожан, но и лучшие образцы провинциальной классицистической архитектуры. Вместе с исчезновением исторического облика городов на страницах времени начинает теряться и их история, насыщенная событиями. О важности этих проблем можно говорить на примере города Шуи.

Почти полностью дошедший до наших дней облик бывшего уездного города Шуи с богатой и неоднозначной историей был сформирован в XIX веке после реализации Градостроительной реформы 1763 г. Утверждённый Екатериной II генеральный план 1788 г., урегулировавший городское пространство, учитывал многовековую застройку старинного города. Для неё, как и для многих древнерусских поселений, было характерно разделение города на крепость и посад, ориентирование при строительстве на природные объекты и торговые пути, полностью деревянная застройка, неизменность расположения культовых построек, тяготение дворов посадских людей к центру, где располагались важные общественные постройки, и хаотичность застройки с ломаными очертаниями кварталов.

На дошедший до наших дней архитектурный облик Шуи в первую очередь повлияли многочисленные купеческие дома, построенные в традициях класси-

цизма, который трансформировался на протяжении всего XIX века. Сначала дома отличались простотой форм и чрезвычайно лаконичным декором фасадов. Постепенно декоративное убранство становилось разнообразнее и проявлялось только на нижних этажах. Затем наступил общий распад классицизма, во время которого дома строились крайне редко, а их фасады оставались неукрашенными. Со второй половины XIX века в шуйскую архитектуру проникает эклектика, которая проявляется в виде богатого декоративного убранства на фасадах зданий, построенных с использованием традиций классицизма.

Самые зажиточные купцы города при строительстве своих домов пользовались «образцовыми» проектами 1809–1812 гг. У небогатых купцов, которые жили на окраинах города, пользовались популярностью одноэтажные деревянные дома с мезонином и декором в виде наличников с мотивом «полусолнца». Целый ряд купеческих домов находится сейчас в аварийном состоянии, из-за чего портится общий вид города, исчезают уникальные памятники провинциального зодчества, особенно деревянного. По этим причинам, несмотря на сохранение планировки XIX века, теряется исторический облик старинного купеческого города.

Так как Шуя в XIX веке была важным торговым центром, то создание единого пространства для торговли было приоритетной задачей. Самые важные здания строились в официально принятом стиле классицизм под руководством городского архитектора Гауденцио Маричелли по специально разработанным проектам. Эти сооружения, расположенные в самом центре города, уже несколько лет являются заброшенными. Важнейшая для города постройка — Гостинный двор — на данный момент пустует и постепенно разрушается. Если в течение ближайших лет не уделить этому объекту внимания и не организовать проведение реставрационных работ, то этот памятник архитектуры может окончательно разрушиться, как это случилось с другим уникальным шуйским сооружением — мерными весами.

Частные магазины и лавки имели те же черты, что и обычные купеческие дома того времени, так как они служили одновременно и торговой точкой, и местом жительства их владельцев. Эти здания сохранились гораздо лучше, так как многие из них до сих пор используются в качестве магазинов.

На строительство на территории древнего кремля в начале XIX века казённых заведений также повлиял классицизм, так как этот стиль имел статус обязательного. Их архитектурные решения во многом повторяли жилые купеческие усадьбы того времени или «образцовые» проекты. Эти сооружения уже не одно десятилетие брошены или находятся в аварийном состоянии и бесследно исчезают со страниц истории. Примером тому ярчайший образец классицизма — Киселевская больница. Её внешний вид значительно исказили заколоченные окна, что привело к нарушению целостного облика территории бывшего кремля.

Изменения, связанные с градостроительной реформой Екатерины II, затронули и церковное зодчество. В провинциальных городах началась перестройка старинных церквей в духе классицизма, которая нередко сопровождалась сохранением черт национального церковного зодчества. Эти слова можно сказать про четыре церкви в Шуре. В них заметно совмещение объёмно-пространственных решений и декора, характерных для суздальской или ярославской школ зодчества XVII и XVIII вв. с архитектурными и декоративными элементами, свойственными классицизму. Несмотря на то что эти здания значительно пострадали в советское время, при поддержке РПЦ проводятся реставрационные работы, благодаря кото-

рым церкви получают свой прежний облик, а город вновь обретает свои главные архитектурные доминанты и возвращает исторический облик.

Однако в XIX веке в Шуе церкви не только перестраивались, но и возводились заново. Многие из них были построены уже во второй половине XIX века в духе эклектики, и только три храма сохранили в себе черты классицизма. Воскресенский собор, построенный в самом конце XVIII века, ещё несёт в себе черты суздальской школы зодчества и барокко. Возведённая при нем в первой трети XIX века колокольня характеризуется уже строгим следованием классицистическим принципам и использованием идей палладианства. А вот во взорванных советской властью Троицкой и Спасской церквях, сооружённых во второй четверти XIX века, заметны черты русско-византийского и псевдорусского стилей, хотя влияние классицизма ещё остается колоссальным.

Итак, можно считать, что гипотеза настоящего исследования подтвердилась. Облик города Шуи, сохранившийся до наших дней, действительно сформировался в XIX веке, когда воплощалась в жизнь градостроительная политика Екатерины II. На расположение сооружений разного назначения повлияла многовековая застройка города, которая на рубеже XVIII и XIX вв. стала каменной и была лишь урегулирована специально разработанным планом. На внешний облик вышеупомянутых сооружений оказал влияние господствовавший тогда стиль классицизм.

Таким образом, те изменения, которым подверглись старинные города России в XIX веке, оказали сильное влияние на их внешний облик, дошедший до наших дней. Они стали наглядным пособием по истории нашей страны и ее архитектуре. И дабы не потерять эти бесценные знания, необходимо предпринимать меры для сохранения исторического облика провинциальных городов России.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

Архивные источники

1. Благочинный Воскресенского собора г. Шуи // ГАИО. Ф. 865. Оп. 6.
2. Воскресенский собор г. Шуи // ГАИО. Ф. 71. Оп. 2. Д. 73. Л. 1–5.
3. Планы земельных участков и построек по г. Шуе за 1897 г. Том I // ГАИО. Ф. 369. Оп. 1. Д. 1372. Л. 1.
4. Покровский собор г. Шуи // ГАИО. Ф. 648. Оп. 2. Д. 48, 65.
5. Проект тюрьмы в Юрьев-Польском, Шуе, Меленках, Александрове. Архитектор Е. Петров // РГИА г. Санкт-Петербурга. Ф. 1488. Оп. 1. Д. 544. Л. 2.
6. Спасская церковь г. Шуи // ГАИО. Ф. 647. Оп. 2. Д. 65. Л. 1–2.
7. Троицкая церковь г. Шуи // ГАИО. Ф. 654. Оп. 2. Д. 73.

Монографии

8. *Агронский В. И.* Архитектура России / В. И. Агронский. — Москва : Эксмо, 2017. — 303 с.
9. *Алексеев Ю. В.* История архитектуры, градостроительства и дизайна : курс лекций : в 2-х ч. Ч. 2. История русской архитектуры / Ю. В. Алексеев, В. П. Казачинский. — 2-е изд. — Краснодар : ЮИМ, 2002. — 207 с.
10. *Алленов М. М.* История русского искусства : в 2-х т. Т. 2. Русское искусство XVIII — начала XX века / М. М. Алленов. — Москва : Белый город, 2008. — 503 с.

11. *Белецкая Е. А.* Архитектурные альбомы М. Ф. Казакова. Альбом партикулярных строений : Жилые здания Москвы XVIII века / Е. А. Белецкая ; Акад. архитектуры СССР. Музей архитектуры. — Москва : Госстройиздат, 1956. — 327 с.
12. *Березин В. М.* Историко-статистическое описание церквей и приходов Владимирской епархии : Вып. 1–5. Вып. 5 и последний : Шуйский и Ковровский уезды / В. Березин, В. Добронравов. — Владимир : Типо-лит. В. А. Паркова, 1898. — 506 с.
13. *Бойко В. П.* Архитектура городов Томской губернии и сибирское купечество (XVII — начало XX века) / В. П. Бойко, Е. В. Ситникова, Н. В. Шагов и др. ; ТГАСУ. — Томск : Изд-во ТГАСУ, 2011. — 479 с.
14. *Борисов В. А.* Описание города Шуи и его окрестностей, с приложением старинных актов: (С 2 пл., видом г. Шуи и карт. уезда) / Сост. соревнователем Имп. Моск. о-ва истории и древностей рос. Владимиром Борисовым. — Москва : тип. Вед. Моск. гор. полиции, 1851. — 462 с.
15. *Борисова Е. А.* Русская архитектура второй половины XIX века / Е. А. Борисова. — Москва : Наука, 1979. — 320 с.
16. *Бунин А. В.* История градостроительного искусства : в 2-х т. Т. 1. Градостроительство рабовладельческого строя и феодализма / А. В. Бунин, Т. Ф. Саваренская. — 2-е изд. — Москва : Стройиздат, 1979. — 495 с.
17. *Власов В. Г.* Искусство России в пространстве Евразии : в 3-х томах. Т. 2. Классическая архитектура и русский классицизм / В. Г. Власов. — Санкт-Петербург : «ДМИТРИЙ БУЛАНИН», 2012. — 360 с.
18. *Возилов В. В.* История города Шуи в открытках и фотографиях / В. В. Возилов, В. А. Барсуков. — Иваново : Наша Родина, 2018. — 127 с.
19. Всеобщая история архитектуры : в 12 т. Т. 6. Архитектура России, Украины и Белоруссии. XIV — первая половина XIX вв. / Ред. П. Н. Максимова и др. — Москва : Стройиздат, 1968. — 568 с.
20. Градостроительство России середины XIX — начала XX века : в 3 т. Т. 3. Столицы и провинция / Ред. В. Г. Лисовский ; Рос. акад. архитектуры и строит. наук, НИИ теории архитектуры и градостроительства. — Москва : Прогресс-Традиция, 2010. — 612 с.
21. *Емельянова М. С.* Архитектура города Рыбинска конца XVIII — начала XX веков : автореф. дис. ... канд. культуролог. наук : 24.00.01 / Емельянова Мария Сергеевна ; ЯГПУ им. К. Д. Ушинского. — Ярославль, 2004. — 22 с.
22. *Иванов Ю. А.* Провинциальная культура и церковь. Из истории города Шуи в XIX — начале XX вв. : Исторические очерки / Ю. И. Иванов. — Шуя : ШГПИ-РИО, 1994. — 58 с.
23. *Ильина Т. В.* История искусств : Отечественное искусство / Т. В. Ильина. — 2-е изд. — Москва : Высш. школа, 1994. — 461 с.
24. *Кириченко Е. И.* Русская архитектура 1830–1910-х годов / Е. И. Кириченко. — 2-е изд. — Москва : Искусство, 1982. — 399 с.
25. *Куза А. В.* Малые города Древней Руси / А. В. Куза, А. А. Медынцева; АН СССР, Ин-т археологии. — М. : Наука, 1989. — 166 с.
26. *Лазарев А. Г.* История архитектуры и градостроительства России, Украины, Белоруссии VI–XX вв. : Крат. конспектив. курс : учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по направлению «Строительство» / А. Г. Лазарев, А. А. Лазарев ; М-во образования Рос. Федерации, Рост. гос. строит. ун-т. — Ростов-на-Дону : Феникс, 2003. — 508 с.
27. *Лисовский В. Г.* Архитектура России XVII — начала XX века. Поиски национального стиля / В. Г. Лисовский. — Москва : Белый город, 2009. — 567 с.
28. *Мазур Л. Д.* Русский город XI–XVIII вв.: Владимирская земля / Л. Д. Мазур. — Москва : Гриф и К, 2006. — 111 с.
29. *Мжельский В. М.* Архитектурная среда торговых площадей уездных городов России конца XVIII — первой половины XIX вв. : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.04 / Мжельский Виктор Михайлович ; АлтГУ. — Барнаул, 2017. — 27 с.

30. «Образцовые» проекты в жилой застройке русских городов XVIII–XIX вв. / Н. Л. Крашенинникова, Л. Е. Чернозубова, Е. А. Белецкая, И. В. Эрн ; Акад. строительства и архитектуры СССР. Ин-т теории и истории архитектуры и строит. техники. — Москва : Госстройиздат, 1961. — 206 с.
31. Ожегов С. С. Типовое и повторное строительство в России в XVIII–XIX веках / С. С. Ожегов. — 2-е изд. — Москва : Стройиздат, 1987. — 219 с.
32. Пилявский В. И. История русской архитектуры : учебник для вузов / В. И. Пилявский, А. А. Тиц, Ю. С. Ушаков. — Ленинград : Стройиздат, 1984. — 512 с.
33. Полное собрание законов Российской империи : Книга чертежей и рисунков (Планы городов). — Санкт-Петербург, 1839. — 1 атлас.
34. Полное собрание русских летописей, изданное по высочайшему повелению Археографической комиссии. Т. 13. Половина 1 : I. VIII Летописный сборник, именуемый Патриаршею или Никоновской летописью. — Санкт-Петербург : Типография И. Н. Скороходова, 1904. — 302 с.
35. Правдин Е. И. Описание города Шуи и Шуйских церквей с приложением Сказания о чудесах от чудотворной иконы Шуйской-Смоленской иконы божией матери в русском переводе / Е. И. Правдин. — Шуя : И. Турушин, 1884. — 184 с.
36. Собрание фасадов, Его Императорским Величеством Высочайше апробованных для частных строений в городах Российской Империи. 1809–1812 гг. Части I–V. — Санкт-Петербург, 1809–1812. — 590 с.
37. Ставровский Е. С. Справочная книжка по истории уездного города Шуи / Евгений Ставровский. — Иваново : Иваново, 1998. — 31 с.
38. Ставровский Е. С. Шуя. История и современность / Е. С. Ставровский. — Иваново : ИД «Референт», 2021. — 192 с.
39. Сурин Г. И. Город на Тезе : Очерки истории Шуи / Г. И. Сурин. — Ярославль ; Иваново : Верх.-Волж. кн. изд-во. Иванов. отд-ние, 1989. — 140 с.
40. Тагищев В. Н. История российская с самых древнейших времен / неусыпными трудами чрез тридцать лет собранная и описанная покойным тайным советником и астраханским губернатором, Васильем Никитичем Тагищевым. Кн. 4. — Санкт-Петербург : Императорский Московский университет, 1784. — 595 с.
41. Труфанова И. В. «Образцовое» строительство в городах Владимирской губернии : учебное пособие / И. В. Труфанова ; Федер. агентство по образованию, Гос. образоват. учреждение высш. проф. образования «Владим. гос. ун-т». — Владимир : Изд-во Владимирского государственного университета, 2007. — 142 с.
42. Швидковский Д. О. Архитектура русского классицизма в эпоху Екатерины Великой : архитектура второй половины XVIII столетия в Санкт-Петербурге, Москве и императорских загородных резиденциях (1762–1796) / Д. О. Швидковский. — Москва : Архитектура-С, 2016. — 254 с.
43. Швидковский Д. О. Исторический путь русской архитектуры и его связи с мировым зодчеством / Д. О. Швидковский. — Москва : Архитектура-С, 2016. — 510 с.
44. Щёболева Е. Г. Свод памятников архитектуры и монументального искусства России : Ивановская область : в 3-х частях. Часть 3 / Е. Г. Щёболева. — Москва : Наука, 2000. — 813 с. — (Свод памятников истории и культуры России).
45. Экземплярский А. В. Великие и удельные князья Северной Руси в татарский период, с 1238 по 1505 г. : Биогр. очерки по первоисточникам и главнейшим пособиям А. В. Экземплярского : в 2-х т. Т. 2. Владетельные князья владимирских и московских уделов и великие и удельные владетельные князья Суздальско-Нижегородские, Тверские и Рязанские / А. В. Экземплярский. — Санкт-Петербург : Типография Императорской Академии наук, 1891. — 696 с.

Статьи и электронные ресурсы

46. Агеева Е. Ю. История развития «образцового» строительства в русских городах XVIII–XIX вв. На примере Нижнего Новгорода / Е. Ю. Агеева, А. А. Оскирко // Традиции и инновации в строительстве и архитектуре. Архитектура и градостроительство. — 2022. — С. 936–942.

47. Бабинович Н. У. «Образцовое» строительство в городах России и Томске / Н. У. Бабинович, Е. В. Ситникова // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета : Науч.-техн. журн. — 2020. — № 5. — С. 25–35.
48. Власов В. Г. Русская архитектура в контексте классической типологии художественных стилей / В. Г. Власов, Н. Ю. Лукина // Общество. Среда. Развитие. — 2015. — № 3 (36). — С. 117–122.
49. Гайдук М. Ю. Роль купечества в формировании застройки городов Западной Сибири в XIX — начале XX века (на примере Тюмени и Тобольска) / М. Ю. Гайдук, Е. В. Ситникова // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. — 2020. — № 2. — С. 72–89.
50. Давидич Т. Ф. Особенности эклектики в архитектуре Российской империи / Т. Ф. Давидич, Л. В. Качемцева // Academia. Архитектура и строительство. — 2015. — № 4. — С. 16–22.
51. Зименкова Л. Д. Особенности архитектуры купеческих усадеб малых городов Среднего Поволжья конца XIX — начала XX века / Л. Д. Зименкова // Academia. Архитектура и строительство. — 2013. — № 4. — С. 58–61.
52. Кириченко Е. И. Греческий проект Екатерины II в пространстве российских столиц и их окрестностей // Архитектура в истории русской культуры. — 2001. — № 3. — С. 109–124.
53. Классицизм в деревянной архитектуре г. Томска / К. А. Куртуков, М. В. Савельев, Ю. Е. Крюкова, Н. В. Шагов // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. — 2013. — № 2 (39). — С. 106–120.
54. Кондратьева О. А. Архитектурный комплекс шуйского «Арбата» в контексте архитектуры русского классицизма начала XIX в. / О. А. Кондратьева // Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. — 2021. — № 2 (16). — С. 19–24.
55. Мазур Л. Д. Город и государство XVII в.: накануне тотального регулирования (Владимир, Суздаль, Шуя, Юрьев-Польский) / Л. Д. Мазур // Сборник научных трудов РААСН. — 2017. — С. 138–146.
56. Мазур Л. Д. Застройка крепости Шуи XVII века / Л. Д. Мазур // Градостроительное искусство : новые материалы и исследования. — 2007. — С. 88–95.
57. Мазур Л. Д. Осадные дворы Владимира, Суздаля, Шуи и Переславля Залесского в XVII столетии / Л. Д. Мазур // Археология Владимиро-Суздальской земли. — 2016. — № 6. — С. 96–126.
58. Мазур Л. Д. Реконструкция плана придворных владений Шуи 1629 г. / Л. Д. Мазур // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. — 2012. — № 1. — С. 29–34.
59. Мельник А. Г. К вопросу о происхождении трехчастной осевой архитектурной композиции (церковь — трапезная — колокольня) / А. Г. Мельник // Памятники истории и культуры Верхнего Поволжья. — 1991. — С. 211–216.
60. Меркулов С. И. О застройке «идеального» российского города конца XVIII века / С. И. Меркулов, Т. Г. Михайленко // Градостроительство. — 2012. — № 3 (19). — С. 67–73.
61. Михайленко Т. Г. Принципы типизации в застройке российской провинции конца XVIII — начала XIX веков (на примере Курска) / Т. Г. Михайленко // Международный научно-исследовательский журнал. — 2017. — № 1–3 (55). — С. 9–13.
62. Михайлова М. Б. Градостроительство классицизма в России: желаемое и действительное // Архитектура в истории русской культуры. — 2001. — № 3. — С. 124–127.
63. Орлов Д. Н. Предпосылки появления типового и повторного строительства в России / Д. Н. Орлов, Т. Д. Васильева // Традиции и инновации в строительстве и архитектуре. — 2022. — С. 694–699.
64. Попадюк С. Семнадцатый в восемнадцатом / С. Попадюк // Искусствознание. — 2013. — № 1–2. — С. 89–126.
65. Станюкович-Денисова Е. Ю. Образцовые проекты в жилом строительстве Петербурга 1730–1760-х гг. : проблема типологии и модификации / Е. Ю. Станюкович-Денисова // Актуальные проблемы теории и истории искусства. — 2011. — № 1. — С. 174–179.

66. Стародубцев О. В. Русская церковная архитектура в Екатерининское время: проблема взаимосвязи традиции и идей классицизма / О. В. Стародубцев // Сретенский сборник. Научные труды преподавателей СДС. — № 7–8. — 2017. — С. 341–353.
67. Хомутова О. Ю. Управление градостроительством в провинциальных городах конца XVIII — 60-х гг. XIX вв. на примере Калужской области / О. Ю. Хомутова // История: факты и символы. — 2019. — С. 104–117.
68. Шлычков Л. А. Работы архитектора Гауденцио Маричелли в России // Реставрация и исследования памятников культуры. — 2013. — № 6. — С. 90–95.
69. Церкви, часовни, монастыри: Шуя, город / Храмы России : официальный сайт. — Москва. — URL: <http://temples.ru/tree.php?ID=2872> (дата обращения: 24.05.2023).
70. Черниковский Д. Присутственные места в Шуе / Статья в группе «Старая Шуя» : официальный сайт социальной сети «ВКонтакте». — Шуя. — URL: https://vk.com/wall-184560481_10862 (дата обращения: 21.10.2022).

Вторая премия

**ИССЛЕДОВАНИЕ ВЛИЯНИЯ ОРНАМЕНТАЛЬНЫХ
ПОВЕРХНОСТЕЙ И ДЕКОРАТИВНОГО ТЕКСТИЛЯ
НА ФОРМИРОВАНИЕ СТИЛЯ ОБЩЕСТВЕННОГО
ИНТЕРЬЕРА НА ПРИМЕРЕ СОВРЕМЕННЫХ
АРТ-ПРОСТРАНСТВ**

ЩИГОРЕЦ Наталия Алексеевна

Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина

ВВЕДЕНИЕ

Данная научная работа посвящена определению основных понятий, отражающих суть исследования, составлению классификации, способствующей раскрыть проблематику объекта исследования, анализу трендов, влияющих на специфику проектирования, а также теоретическому обоснованию реализуемой коллекции. В работе анализируются понятия «арт-пространство», «визуальный образ», «предметно-пространственная среда» и многие другие. Логический анализ основных понятий позволяет структурировать ход исследования, установить взаимосвязь между объектом и предметом исследования.

Объектом исследования являются арт-пространства, рассматриваемые с формирования художественных школ периода античности до нашего времени. **Предметом исследования** является создание визуального образа арт-пространства средствами текстильного дизайн-проектирования.

Цель работы заключается в разработке метода проектирования коллекции орнаментальных поверхностей и текстильных интерьерных объектов для создания индивидуального визуального образа арт-пространства.

Для осуществления поставленной цели необходимо поставить и решить следующие **задачи**:

1. Изучить терминологию и исследовать основные понятия, изучив профессиональную литературу.
2. Определить функции арт-пространства, основываясь на конкретной локации.
3. Сформировать ряд факторов, влияющих на восприятие визуального образа арт-пространства.
4. Определить методы проектирования визуального образа арт-пространства.
5. Создать коллекцию орнаментальных поверхностей и декоративных интерьерных объектов для создания визуального образа арт-пространства.

Проблематика исследования заключается в особенности проектирования орнаментальных поверхностей и текстильных интерьерных объектов в зоне арт-пространства с учётом функциональных особенностей.

Актуальность рассматриваемой проблемы заключается в широком использовании арт-пространств различного назначения и, как следствие, необходимости создания отличительного визуального образа.

Решением данной проблемы является создание коллекции орнаментальных поверхностей и текстильных интерьерных объектов, которые будут создавать индивидуальный визуальный образ арт-пространства.

В научной работе использовались работы и исследования учёных и специалистов в области истории и теории дизайна, декоративно-прикладного искусства, фотографии, дизайн-проектирования, таких как Н. П. Бесчастнов, В. Р. Рунге, А. Н. Лаврентьев, В. Б. Устин, М. С. Кухт, В. Р. Степанова, И. Иттен, А. М. Родченко и многих других.

Научная новизна заключается в актуальности поставленной проблемы и того факта, что несмотря на повышенный интерес к созданию арт-пространства, специализированной литературы по систематизации и организации арт-пространства в России недостаточно. Нет и литературы, связанной с вопросами создания визуального образа арт-пространства.

Практическая значимость работы заключается в разработке индивидуального образа современного арт-пространства средствами компьютерного дизайна, основываясь на научном исследовании и трендах.

1. ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ВОЗНИКНОВЕНИЕ АРТ-ПРОСТРАНСТВА

1.1. Понятие арт-пространство

Арт-пространство — это термин, который можно интерпретировать по-разному в зависимости от контекста и предполагаемого функционала. Арт-пространством можно считать выставочные центры, галереи искусства, креативные пространства, коворкинг-зоны, творческие кластеры, антикафе, галереи-студии и др.

Арт-пространство — это место для работы и отдыха творческих людей. Оно может включать в себя рабочую зону, кафе, онлайн-зал, лекторий, выставочный зал и др.

Прародителями арт-пространства можно считать выставочные залы и галереи, а также мастерские художников, фотографов и прочее.

Арт-пространство: в переводе с латинского «ars» — «ремесло, занятие, искусство, наука» и «spatium» — «территория, место». Исходя из перевода, можно сделать вывод, что арт-пространством можно называть не только творческие мастерские, но и научные лаборатории, места ведения переговоров и другие научных и творческих собраний.

Часто термин «арт-пространство» заменяется термином «креативное пространство», который подразумевает собой территорию, предназначенную для свободного самовыражения, творческой деятельности и взаимодействия людей. Для того чтобы выяснить, могут ли эти термины быть синонимичными, необходимо разобраться в происхождении этих терминов.

Первые креативные пространства появились в первой половине XX века в Нью-Йорке в период Великой депрессии. Предпосылками для появления креативных пространств стали:



Рис. 1. Пример современного арт-пространства, Россия, 2019 г.

- во-первых, увеличение площади городов, которое привело к смещению промышленных предприятий в центр города;
- во-вторых, влияние Великой депрессии привело к закрытию производственных и торговых площадей;
- в-третьих, низкая стоимость аренды для предприятий относительно квартир того же района привела к тому, что многие жители города выявили желание проживать в производственных помещениях, в дальнейшем переоборудовав их.

Таким образом, верхние этажи промышленных зданий начинают сдаваться в аренду, и появляется новый термин «лофт». Лофт — это верхний этаж здания или же чердак, переоборудованный под жилое пространство, мастерскую или офис. В это же время, в 1970-х годах, многие ассоциации художников начинают запрашивать, чтобы городские власти сдавали данные помещения художникам под мастерские. В связи с ростом тенденций на данные типы помещений стиль «лофт» переходит из низкого класса в дорогостоящий класс помещений для изысканной жизни.

Исходя из исторических фактов, можно считать, что именно стиль «лофт» положил начало появлению «креативных пространств» и появлению данного термина. Однако точного определения термину «креативное пространство» в науке нет, но он с конца XXI века широко используется в повседневной жизни. Понятие «креативный» — по данным «Большой российской энциклопедии» — означает деятельность, творческий процесс, результатом которого является нечто новое, созданное человеком. И в книге «Креативное пространство» П. Ллойд определяет креативное пространство как хорошо продуманную среду, которая побуждает человека создавать что-то новое, быть общительным и полным вдохновения.

В связи с этим можно сделать вывод, что «креативное пространство» как феномен появилось в начале XX века. Креативные пространства создавались ассоциациями художников в переоборудованных производственных помещениях для частного использования, а также проведения «просмотров» и выставок.

Необходимость в появлении арт-пространства возникает в результате становления искусства и его дальнейшей систематизации, а также формировании системы художественного образования. Следовательно, для того чтобы определить роль арт-пространства, обозначить его основные функции и выявить классификации, требуется исследовать этапы развития «художественной школы».

1.2. История появления художественных мастерских и зарождение первых школ искусства периода античности

Художественные мастерские и школы искусства древности значительно отличались от привычного нашему времени представления. Данная глава посвящена краткому обзору школ изящных искусств, начиная с периода античности и заканчивая XXI веком.

Искусство античности — это величайший по значимости пласт в истории искусства. Интерес к системе художественного образования данного периода закономерен и является значимым этапом для формирования школ художественного образования.

Методы обучения периода античности описаны в теоретических трудах римских историков Плиния, Павзания, Витрувия. В то время образовалась знаменитая триада Витрувия «Прочность. Польза. Красота»¹.

История первых методических работ по изобразительному искусству связана с именами Полигнота и Аполлодора Афинского, мыслителей Древней Греции. Полигнот (420–380 гг. до н. э.) образовал круг художников, начав педагогическую деятельность в Афинах. Полигнот призывал художников к реализму, но настоящим прорывом в изобразительном искусстве того времени стал метод обучения Аполлодора Афинского. Он впервые стал применять светотень и с её помощью начал моделировать объём в рисунке. Одним из учеников Аполлодора был Зевксис. Зевксис в своих работах применял методику «пристального изучения природы», которая станет столь известной после рождения Леонардо да Винчи. Значимым лицом данного периода является Паррасий, ярый соперник Зевксиса. Паррасий был известен как художник-теоретик, написавший трактат по рисунку, уделяя особое внимание пространственному построению и работе линии в создании иллюзии пространства².

К IV веку до н. э. появляются три ключевые школы рисунка: Сикионская, Эфесская, Фиванская. Мастера античной школы стремились к реалистичности изображения, а для приобретения и усовершенствования навыков мастерства требовалась хорошая художественная школа.

Фиванская школа изобразительного искусства зародилась в городе Фивы, но вскоре переселилась в Афины. Основателем этой школы называют Аристиду (или Никомаха). Эта школа придавала большое значение светотеневым эффектам,

¹ Ростовцев Н. Н. История методов обучения рисованию. Зарубежная школа рисунка. — М., 1981.

² Жабинский А. Другая сторона искусства от самого начала до наших дней. — М., 2001.

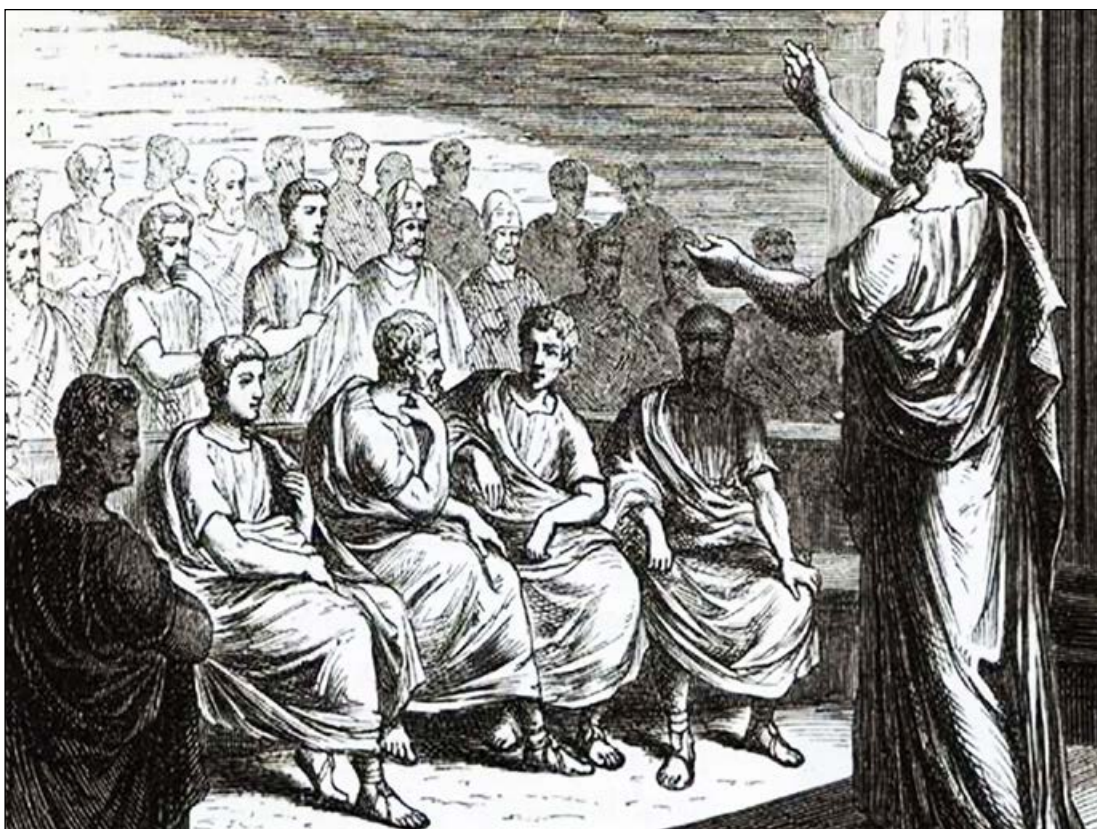


Рис. 2. Эскиз на тему «Античная школа, занятия по философии». IV век до н. э.

передаче жизненности ощущений. Эфесская школа основывалась на принципе Зевксиса о «чувственном восприятии природы и внешней красоте».

Основателем Сикионской школы был Эвпомп. Сикионская школа стремилась к научного методу обучения, призывая к сближению ученика с природой, изучая закономерность природных явлений и строений на основе математики. Учеником и последователем Эвпомпа был Памфил, блистательно обладающий знаниями арифметики и геометрии, как пишет о нём Плиний.

Художественные школы античности — это частные мастерские, которые в будущем будут повторять образ мастерских эпохи Возрождения. Приём в такие мастерские был ограничен, в них ученики являлись подмастерьями и помощниками своих учителей³.

В своих методических работах мастера и мыслители античности призывают изучать искусство на основе науки, говоря о том, что художник должен следовать рассудку и знаниям, а не творческому порыву — вдохновению. Платон в своих «Законах» говорит: «Существуют две музы, которые хотят и могут нравиться, однако, совершенно различны. Музы мудрости имеет то преимущество, что делает своих учеников лучшими; обыкновенная же муза портит их. Художник должен следовать за первой и закрывать уши от соблазнов другой».

Искусство античности достигает высокого уровня развития. Мастера научились передавать объёмное изображение на плоскости, в работах также появляется принцип перспективы. Известный художник того времени Перейка в своих работах изображает интерьеры сапожных мастерских, цирюлен, продуктовых лавок

³ Ильина Т. В. История искусств. Западноевропейское искусство. — М., 2000.

и прочего. Такие изображения невозможны без знаний и применения законов геометрии и перспективы.

Теория перспективы периода античности отличается от привычной нашему миру теории Филиппе Брунеллески, в основе которой стоит единая точка схода. У древних греков была открытая в то время теория перспективы — «стереоперспектива». Она позволяла создать пространственную и объемную иллюзию⁴.

Античная школа открывает дорогу для дальнейшего развития науки и искусства: искусству реализма и материалистическому мировоззрению.

Таким образом, можно утверждать, что визуальный образ античной школы включал в себя две составляющие: мастерские для работы над произведениями искусства, а также небольшие залы-лектории, где наставники вели дискуссию со своими учениками.

1.3. Художественные школы средневековья (V–XIV века)

Понятие «университет» в привычном современном понимании возникло не ранее XII–XIII века, однако художников в это время не готовили. Художники приходили в мастерскую, где учились два-три года, а затем вступали в местную гильдию художников. Там они работали на мастера в качестве подмастерья и большее количество времени проводили за созданием копий, растирали пигменты, готовили доски и писали задние планы или драпировки. В конце обучения для того, чтобы ученика приняли в мастера, он начинал работу над собственным произведением⁵.

В средние века архитектура, скульптура и живопись были второстепенным подразделением «механических искусств» и входили в раздел «Орудий и инструментов».

Художники периода средневековья не знали достижений реалистического искусства, открытых в период античности. Метод обучения рисунку продолжается без применения научных знаний и основывается на копировании существующих образцов, а не рисованию с натуры. Рисунок становится условным, схематичным. Подчиняясь церкви, он отходит от реального мира, нарушая принципы анатомии человеческого тела, закрывая наготу тяжёлыми, угловатыми драпировками. Пластические формы, свойственные античности, переходят в плоскостно-декоративное решение, уступая место графическому сочетанию линий⁶.

В период средневековья принципами и методами обучения становятся авторитарность, каноничность, наглядность и операционность.

Во времена средневековья главенствовала монотеистическая христианская религия. Церковь занимала главное положение и была основным «потребителем» художественных произведений.

В период с V века церковные школы оказались единственными учебно-воспитательными учреждениями до появления первых университетов. В средневековой Европе существовало три типа церковных школ: монастырские, епископальные и приходские школы. Основным принципом обучения в этих школах был метод заучивания — «зубрёжки» информации. В церковных школах обучение

⁴ Брабич В., Плетнева Г. Зрелища древнего мира. — М., 1971.

⁵ Гнедич П. П. История искусств с древнейших времен. — М., 2000.

⁶ Любимов Л. Искусство древнего мира. — М., 1998.

шло по программе семи свободных искусств, которую предложил Северин Боэций. Боэций выделил цикл «квадриум», в который входили арифметика, геометрия, астрономия и музыка, а также цикл «тривиум» — грамматика, риторика и диалектика. При церковных школах и монастырях существовали ювелирные мастерские, мастерские иконописи, книгописания, певческие школы.

Механическое копирование произведений искусства способствовало развитию ремесленного труда. Техника и уникальные секреты передавались от отца к сыну в мастерских. Мастерская была не только местом для кропотливого труда, но и лавкой продажи готовых вещей. Ремесленники производили изделия не только для продажи, но и выполняли изделия на заказ. В это время появляются цеха и союзы ремесленников, в которые входили ремесленники единой специальности, проживающие в одном городе. Мастера принимали общие правила для цеха: изготовление изделий единого образца, сырья. Также обговаривались правила приёма учеников и их количество⁷.



Рис. 3. Гравюра «Ремесленная мастерская». IX век н. э.

В XII–XV века учебно-воспитательная система изменяется в связи с созданием городских школ и университетов. Это стало возможным с учётом урбанизации и укреплением социальных позиций горожан. Развитие ремесла, которое дало возможность для создания цехов и гильдий, открывает новую ступень в школьном образовании — создание цеховых и гильдейских школ.

Первые городские школы находились под контролем церкви, однако уже к XV веку они становятся всё более независимыми, отличаясь практической и естественнонаучной значимостью. В XIV–XV веках переходной школой между начальными и высшими образованиями называют «коллегии», в будущем колледжи. Коллегиями сначала называли приюты для детей малоимущих слоёв. Постепенно в коллегиях стали проводить лекции и дискуссии, что дало почву для образования крупных университетов. Робер де Сорбон образовал коллегию,

⁷ Ростовцев Н. Н. История методов обучения рисованию. — М., 1981.

в которой жили шестнадцать студентов, и данная богословная школа-приют впоследствии дала основу знаменитому Парижскому университету — Сорбонне⁸.

Подобным образом возникали и другие весьма известные университеты: Болонский, Кембриджский, Оксфордский, Краковский.

1.4. Художественное воспитание эпохи Возрождения

Эпоха средневековья приостановила развитие художественного образования; научные труды и методы преподавания античных школ были утеряны. Предпосылкой для восстановления методов реалистичного рисунка стали археологические раскопки, которые оказали сильное воздействие на мастеров XV века. Раскопки дали новые сведения об искусстве античности, а в частности, искусстве Древней Греции, пробудили интерес к научным познаниям, вернули интерес к изучению законов природы, свойственный для мастеров античности. Отказ от церковно-схоластических представлений о мире привёл к стремлению установить связь между наукой и искусством.

Художники эпохи Возрождения много работали над теоретическими трудами, создавая трактаты по живописи, рисунку, разрабатывали теорию изобразительного искусства и методы обучения. Художники стремились возродить античную культуру, тщательно изучая памятники античного искусства. В это время изучалась оптика, математика, анатомия, проводились учения о пропорциях и перспективе⁹.

Леонардо да Винчи в своих теоретических трудах описывает искусство как способ познания мира. Художники убеждены в том, что залог развития науки — художественный прогресс. Филиппо Брунеллески на площадях города читал открытые лекции по перспективе, считая своим долгом просветить людей и донести научные открытия в массы.

Обучение искусству в эпоху Возрождения проходило в мастерских известных художников. Мастерские того времени были больше похожи на практические лаборатории, где всё обучение сводилось к практике и общению с мастером. Принцип «ученика-прислуги», свойственный периоду средневековья, был неприемлем в эпоху, старательно развивающую науку и искусство. Ученики проходили серьёзную школу подготовки, начиная от смешивания красок, подготовки материала, до совместных работ с мастером-педагогом. Такие студии, во главе с масштабными художниками того времени, например, Леонардом да Винчи, Тицианом, Тинторетто, имели большой спрос. Художники в свою очередь имели возможность силами подмастерьев оперативно выполнять даже самые сложные и масштабные заказы¹⁰.

Мастерские были не только местом работы, но и лавкой искусства, арт-пространством и даже культурно-просветительским центром, где венецианский мастер принимал высокопоставленных гостей. Мастерская Тициана была больше похожа на студию, в ней были большие окна, которые позволяли получать рассеянный свет, комфортный для работы. В студии Тициана долгое

⁸ Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. — Москва, 2004.

⁹ Ростовцев Н. Н. История методов обучения рисованию. Зарубежная школа рисунка. — Москва: Просвещение, 1981.

¹⁰ Куманецкий К. История культуры древней Греции и Рима. — М., 1990.

время работали такие мастера, как Эль Греко, Ламберт Сустрис. По аналогии, в дальнейшем стали появляться не менее известные мастерские Питера Рубенса и Ханса Макарта.

Мастерская Тинторетто отличалась тем, что была местом для самообучения, несвойственного тому времени. Тинторетто самостоятельно составлял себе фонд из копий работ известных мастеров¹¹.

Флорентиец Понтормо создал мастерскую на втором этаже дома, оборудовав ее верёвочной лестницей. После подъёма в свою мастерскую художник сматывал лестницу для уединения.

В 1610 году Питер Пауль Рубенс основал дом-мастерскую, который перестроил по авторскому проекту. В результате перестройки было организовано просторное рабочее место, которое просматривалось с галерей другого этажа. Рубенс зарекомендовал свою мастерскую как наследие тициановской эпохи. Он приглашал интеллектуальную элиту для демонстрации художественных коллекций и богатства обстановки. Мастер часто «играл на публику», он одновременно занимался живописью и вёл беседы, несмотря на то, что гости старались не мешать мастеру разговорам.

Мастерские художников эпохи Возрождения существенно отличаются от ремесленных мастерских эпохи средневековья. В первую очередь каждый мастер стремится к личностному развитию, демонстрации своих профессиональных возможностей, отходя от законов цеховых школ и соблюдения общих стандартов. Художник в этот период, по сути, обладает собственным арт-пространством, где имеет возможность творить, принимать гостей, отдыхать и демонстрировать произведения искусства.

1.5. Художественные академии в период XVII–XIX веков

Система художественного образования продолжает развиваться, основываясь на методах эпохи Возрождения. Художники мало задавались проблемами обучения, закономерностями усвоения знаний и умений. Над решением этих вопросов стали работать в открывшихся академиях художеств.

В период XVII века в истории развития художественного образования появляется академическая система преподавания. Основой для образования академической системы стали Академия св. Луки в Риме, Академия братьев Карраччи, частные школы Просперо Фонтаны.

Карраччи в своей Академии стали выделять лучших учеников и впервые в истории ввели награды «за лучшее исполнение учебной работы». Таким образом, речь идёт уже не только о получении художественного образования, но и о конкуренции среди учеников, соответственно, о большем стремлении к обучению. Данный опыт впоследствии переняли государственные академии и утвердили золотые и серебряные медали¹².

По примеру Академии Карраччи стали открываться государственные академии, такие как Королевская академия живописи и скульптуры в Париже, Академии художеств в Риме, в Вене, в Берлине, Академия трех знатнейших художеств в Петербурге и многие другие.

¹¹ Хавнер Г. Выдающиеся портреты античности. — М., 1981.

¹² Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. — М., 1985.

Академическая система того времени почти оставляла возможности для индивидуальности учеников. Индивидуальность подчинялась интересам общества, заставляя учеников следить за уравновешенностью и чёткостью в своих произведениях. Наиболее яркой личностью данного периода был Пуссен.

Академии брали на себя ответственность за обеспечение рабочими пространствами значительной части художников.

В 1667 году во Франции по инициативе Людовика XIV состоялась первая в истории художественная выставка — Парижский салон. Участие в выставке являлось обязательным для тех художников, которые хотели получить известность.

В этот же период начинается систематическое коллекционирование памятников искусства, и к XIX веку формируются основные европейские художественные музеи, такие как Лувр в Париже, Прадо в Мадриде и многие другие. Предпосылками для появления музеев были собрания в церквях и монастырях, отвечающие за сохранение произведений искусства. В период XVII–XIX веков художественные музеи выполняют комплектование, экспонирование, хранение, изучение, реставрацию и популяризацию произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства¹³.

1.6. Нравственно-эстетическая основа России XVIII–XX веков

В России коллекционирование произведений искусства началось с ризниц церквей, затем произведения искусства начали коллекционировать бояре, такие как В. В. Голицын. Пётр I в начале XVIII века открыл музеи в Петербурге. Масштабные коллекции картин и статуй создавались во дворцах и усадьбах. Помимо частных собраний, появляются доступные для всех художественные музеи, такие как Эрмитаж, Третьяковская галерея, Русский музей, Музей изящных искусств (ныне музей имени А. С. Пушкина). В связи с ростом появления музеев они начинают разделяться на группы, в зависимости от направленности произведений искусства, хранившихся в музее. Например, музеи русского искусства, музеи зарубежного искусства, музеи художественных промыслов, музеи с произведениями одного художника и многие другие. Наравне с этим развиваются картинные галереи, появляются различные выставки, посвящённые определённой тематике, личности или творческому периоду.

Для более комфортного посещения выставок стали появляться гиды, которые проводили экскурсии по экспозиции и рассказывали об особенностях тех или иных произведений искусства. Как следствие, возникает необходимость в решении задач эстетического воспитания нового поколения, и решением являются научно-просветительские работы. К ним относятся лекции, научные беседы, демонстрация документальных фильмов по искусству, а также образование кружков и изостудий, где не готовили профессиональных мастеров, а скорее, занимались просветительской работой с людьми, чьи специальности не перекликались с искусством. Подобная тематика является острой темой для художников того времени. Ассоциация художников революционной России выпускает журнал с «кричащим» названием «Искусство в массы» в 1929–1930 гг.¹⁴

¹³ История искусств. — М., 1987. — Т. 1.

¹⁴ Васильева Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века // Международный журнал исследований культуры. — № 4 (25). — 2016. — С. 72–80.

Начало XX века является новой ступенью в развитии художественного образования повсеместно. Рождение современного искусства приходится на конец XIX — начало XX вв. Художники этого периода отказываются от привычных традиций и открывают дорогу экспериментам и новым техникам в искусстве. Таким образом, из Франции приходят импрессионизм, символизм, синтетизм. Развитие художественных стилей и течений происходит очень стремительно, параллельно друг другу начинают образовываться смежные стили и школы. Можно выделить множество «измов», пришедших из разных мировых центров, например: футуризм, неопластицизм, экспрессионизм, модернизм, сюрреализм, конструктивизм и многие другие.

В это же время появляется абстрактное беспредметное искусство, обращающиеся к системе формальных элементов: линии, пятну, форме, плоскости.

К этому времени искусство переходит на новую ступень, с развитием лёгкой промышленности появляется потребность в подготовке художников мастеров для промышленности.

В 1920 году были созданы Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС). В 1927 году ВХУТЕМАС был переименован в Высший художественно-технический институт (ВХУТЕИИ).

ВХУТЕМАС сформировал новый вид проектно-художественной деятельности, который открыл дорогу к появлению «дизайна». Здесь же определялась роль дизайна, и основывался метод «дизайн-проектирования». Ключевыми личностями в этот период были А. Родченко, В. Степанова, Л. Попова, В. Татлин, Г. Клуцис, В. Фаворский, Э. Лисицкий и многие другие, они открыли новые методы в системе художественного образования.

В 1930 году вместо московского ВХУТЕИИа были образованы Московский архитектурный институт (МАРХИ), Московский полиграфический институт (ныне Московский государственный университет печати) и Московский государственный академический художественный институт, которому позднее было присвоено имя В. И. Сурикова.

1.7. Появление метода дизайн-проектирования в России и его роль в организации арт-пространства

В результате работы мастерских ВХУТЕМАСа и активного участия современных художников начала XX века начинает развиваться русский дизайн. Русский дизайн берет своё начало в конструктивизме и беспредметном искусстве. Он формируется на стыке производства и агитационно-массового искусства. В это время активно развивается графический дизайн и появляется новое явление в текстиле — агитационный текстиль.

Ключевое значение для развития дизайна сыграли такие личности, как В. Маяковский, В. Татлин, А. Ган, А. Лавинский, О. Брик, А. Родченко, В. Степанова, Л. Попова. Метод дизайн-проектирования требует создания «рабочей группы», совета мастеров для совместных дизайн-проектов и ведения общей идеологии¹⁵.

В 30-е годы XX века дизайн уже ориентируется на решение практических задач. Основная цель дизайна — это организация предметной среды. Благодаря

¹⁵ Горячева Т. В. Супрематизм и конструктивизм. К истории полемики // Вопросы искусствознания. — 2003. — № 2.

А. Родченко в графическом дизайне происходит прорыв, и появляются новые техники, активно применяются фотомонтаж, коллаж, идёт активная работа со шрифтом, развивается рекламная графика. В. Татлин формирует комплексный подход к созданию объектов предметно-пространственной среды. Уделяется огромное значение функционалу и органичности. В процессе проектирования учитывается взаимосвязи между человеком и вещью, функцией и материалом.

В период с 1930-х по 1960-е гг. дизайн переходит в этап стандартизации и определяется универсальной концепцией¹⁶.

Возрождением российского дизайна можно назвать период с 60-х по 80-е годы XX века. В это время возвращается интерес к мировому наследию 1920-х годов. В 1961 году формируется Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики, который ставит советский дизайн на первые места в европейской эстетике того периода и обращается к первой волне русского авангарда. Многие стандарты в это время пересматриваются, и внимание дизайна опять обращается на функциональные и эстетические качества объектов предметно-пространственной среды. К 1980-м годам накапливается огромный научно-теоретический фонд, что позволило сформулировать и обосновать для современного дизайна его основные функции, виды и определить место в обществе.

В 1980–90-х годах появляются частные предприятия, что образует рост конкуренции и, как следствие, приводит к появлению рекламных агентств. К тому времени дизайн по большей части делился на два вида: графический и промышленный.

Дизайн определяется новым этапом отношений «человек — предмет». Вследствие развития дизайна формируются задачи и перечень знаний, необходимых для дизайнерской деятельности. Основой являются знания истории и теории искусства, практические художественные навыки, навыки в инженерном конструировании, владение методами научных исследований, компетентность в применении современных трендов и модных тенденций, понимание законов экономики, эргономики, социологии и психологии. В результате можно прийти к выводу, что для продуктивной и оперативной работы над проектом необходимо создать «рабочую» группу, члены которой будут компетентны в требуемых сферах.

Совместная работа требует создание «творческой среды», то есть локации, которая будет способствовать решению поставленных задач перед дизайнером, а также формировать креативный подход.

До XXI века арт-пространства в России назывались художественными мастерскими, студиями, лабораториями, цехами и так далее, но по своей сути соответствовали современному определению арт-пространства. И уже с начала XXI века в России появляется термин «арт-пространство», и арт-пространство получает широкое распространение.

Широкое распространение арт-пространства в России начинается с 2000-х годов. Первым масштабным арт-пространством становится Artplay, которое открывают в Москве в 2003 году¹⁷. (Рис. 4.)

¹⁶ Иконников А. В. Архитектура Москвы. XX век. — М., 1984.

¹⁷ Филлипс С. Измы: как понимать современное искусство / Сэм Филлипс. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. — 160 с.



Рис. 4. Арт-пространство Artplay, Москва, 2021 г.

В современном представлении арт-пространство — это территория, предназначенная для художественной, научной, исследовательской или проектной деятельности, отвечающая необходимым требованиям, оборудованная в соответствии с исполняющими функциями, предназначенная для работы одного или группы лиц.

Арт-пространство определяется и как сообщество для творческого взаимодействия предпринимателей. Особенностью арт-пространства является нацеленность на создание уникального продукта.

Цель создания современного арт-пространства — обеспечение творческих людей территорией, способствующей обмену опытом, открывающей возможность для обучения, экспериментирования и реализации творческих идей¹⁸.

Грамотно спроектированное арт-пространство даёт возможность для работы большого количества людей таким образом, чтобы человек чувствовал себя комфортно в многолюдном пространстве, имел доступ к необходимому оборудованию, если таковое необходимо, и в то же время даёт возможность для проведения «мозгового штурма» и применения принципа дизайн-мышления.

Принцип «дизайн-мышления» (в буквальном переводе с английского design thinking — «думаю как дизайнер») заключается в нестандартном решении проектных задач и включает четыре основных этапа: эмпатия, фокусировка, генерация идей, прототипирование.

¹⁸ Груздева Г. А. Композиция : учебно-методическое пособие. — Нижний Новгород : НГПУ, 2007. — 41 с.

В соответствии с требованиями и формированием методов современного дизайна образуется необходимость в создании и систематизации арт-пространства.

Большое значение в работе дизайнера играет окружающее пространство; соответственно для продуктивной работы необходимо создать арт-пространство, способствующее качественному ведению работы.

Соответственно арт-пространство должно включать помещения не только для работы, но и для отдыха. Здесь немаловажную роль играет визуальный образ. Настроение, которое будет создаваться в помещении, будет непосредственно отражаться в рабочем процессе.

В ходе развития арт-пространства и активного роста их числа в России, появляется необходимость в систематизации арт-пространств. В результате исследования была выведена следующая классификация.

Арт-пространства можно классифицировать по категориям.

1. Функционал.
 - 1.1. Выставочный центр: галерея, музей, временная выставка.
 - 1.2. Учебный центр: проведение мастер-классов, лекций, интенсивов и др.
 - 1.3. Лаборатории и студии для реализации проектов.
 - 1.4. Дополнительные функции: магазины, отель/гостиница, кафе/ресторан, кинозал и прочее.
 - 1.5. Кабинеты/залы для ведения переговоров и массовых собраний: онлайн-зал, переговорная и др.
2. Масштабность.
 - 2.1. Зал/студия/комната (шоу-рум/арт-магазин и др.).
 - 2.2. Этаж (арт-студия коворкинг, арт-центр, арт-галерея, арт-кафе и др.).
 - 2.3. Многоэтажная локация внутри многофункционального центра (арт-студия, арт-отель, дизайн-холл и прочее).
 - 2.4. Отдельное здание (экспоцентр, арт-центр, арт-магазин и др.).
3. Назначение.
 - 3.1. Однофункциональные: арт-магазин, арт-отель, галерея, экспоцентр и др.
 - 3.2. Многофункциональные: арт-центр, дизайн-холл, арт-студия и др.
4. Специализация.
 - 4.1. Узкоспециализированные: фотостудия, дизайн-холл, студия акварели, студия визажа и др.
 - 4.2. Многофункциональные центры: арт-центр, арт-пространство и др.

Таким образом, современные арт-пространства имеют большой спектр исполняемых функций и специализаций. Помимо функций, назначения и специализации, арт-пространства разделяются по планировке, архитектурному и интерьерному оформлению.

1.8. Понятие «визуальный образ» арт-пространства на основе центра современного искусства ARTPLAY

Исторически Artplay — это первый креативный кластер Москвы. Сначала он формируется в здании бывшей шёлковой фабрики «Красная роза», переформированной и оборудованной под новые цели и задачи. В 2008 году арт-простран-

ство перемещают на территорию бывшего завода «Манометр», в район Курского вокзала. Площади завода ревитализировали и придали им новый современный облик. Центр Artplay — это территория для креативной работы и отдыха.

В Artplay проводят выставки, перформансы, концерты, конкурсы, лекции, мастер-классы, на территории располагаются студии, магазины, кафе, бары, кино-театр. Территория Artplay состоит из множества корпусов и помещений, которые можно арендовать для реализации различных творческих целей и задач.

Artplay — это центр полного цикла, в который входят планирование — дизайн — разработка — тестирование. На этапе планирования есть возможность провести совещание, онлайн-конференцию, летучку, переговоры; помещения оборудованы всем необходимым для комфортной работы. Дизайн и разработка в центре современного искусства Artplay являются основными направлениями. На площади центра расположены множество студий, лабораторий и школ для дизайн-проектирования, прототипирования, макетирования и решения других творческих задач. Арт-пространство Artplay также предоставляет возможность аренды помещений для проведения выставок, фестивалей, конкурсов и многого другого.

Понятие «визуальный образ» включает в себя психологию восприятия человеком предметно-пространственной среды. В данной работе психологическое восприятие рассматривается с визуальной и тактильной точки зрения. В исследовании визуальная составляющая включает восприятие цвета, формы и освещения, а тактильное восприятие рассматривается с точки зрения текстур, поверхностей и материалов.

Artplay создает общее пространство, которое включает множество локальных зон. Визуальный образ всего центра Artplay складывается из систем навигации, расположенных по всей территории центра, масштабных граффити на стенах корпусов. Немаловажную роль играет сама локация — здание бывшего завода, которое создаёт творческую, «открытую» обстановку. Во всех помещениях центра используются современные материалы, которые располагают к длительному времяпровождению в центре. Несмотря на наличие множества локальных зон, на всей территории создаётся ощущение единства предметно-пространственной среды за счёт айдентики и логистики навигационных систем. В любой точке арт-пространства расположены элементы фирменного стиля, которые, не отвлекая от внутренних зон с собственным брендом и айдентикой, напоминают о главном центре.

2. СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ И ЦИФРОВОЕ ИСКУССТВО В ПРОЕКТИРОВАНИИ ВИЗУАЛЬНОГО ОБРАЗА АРТ-ПРОСТРАНСТВА

2.1. Цифровое искусство в проектировании орнаментальных поверхностей

«Цифровое искусство» или же «компьютерное искусство» — это направление медиаискусства, в основе которого лежит использование компьютерных технологий.

Предпосылками к становлению и развитию цифрового искусства послужили:

1. Развитие технологий, появление первых электронно-вычислительных машин и становление фотографии.
2. Появление программного обеспечения и профессиональных компьютерных программ.
3. Потребность копировании и распространении информации.
4. Рост конкуренции на рынке и необходимость в формировании индивидуальности.

Развитие технологий и появление первых фотоотпечатков даёт новые возможности для развития искусства и формирования его новых форм и направлений.

Развитие цифрового искусства непосредственно связано и с историей фотографии, которая открывает новые возможности и даёт основу становлению цифрового искусства.

История фотографии начинает своё развитие с появления «камеры обскура», действие которой ещё в V веке до нашей эры описывает древнекитайский философ Мо-цзы. Широкое применение «камеры обскура» приходится на эпоху Возрождения, в то время, когда ведутся раскопки и проявляется активный интерес к достижениям и открытиям эпохи античности. Среди художников «камера обскура», или, как её ещё называют в то время — «тёмная комната», используется для создания картин по средствам копирования.

Значимым этапом в истории фотографии является открытие 1694 года, которое сделал Вильгельм Хомберг. Он описал химическую реакцию, когда под действием солнца вещества изменяют свой цвет. В это же время исследуется чувствительность к свету нитрата серебра, которую открыл Альберт Великий. Позднее, в 1725 году, Иоганн Шульце доказывает то, что именно свет влияет на серебряную соль, делая её тёмной¹⁹.

Следующими этапами в становлении фотографии являются появление дагеротипии, калотипии, цианотипии и других печатных форм при участии света. Ключевыми личностями в этой области становятся Ж. Н. Ньепс и Л. Ж. Дагер. Способ получения изображения, открытый Дагером, называют «дагерротипией». В течение 40 лет этот способ получения фотоизображения играет важную роль в популяризации фотографии.

Для развития фотоискусства значимым является личность Г. Ф. Тальбота, который в 1839 году организовал выставку в Королевском институте Великобритании. На выставке были представлены теневые изображения растительных мотивов, полученные контактным путём. На тот момент изображения были созданы в качестве эксперимента, однако это событие можно считать основой для формирования орнаментальных фотокомпозиций²⁰.

Нельзя не отметить достижения Анны Аткинс, которая на основе открытий Джорджа Гершеля в 1839 году, а именно бессеребряного процесса печати — цианотипии, создаёт первую в истории фотокнигу. Книга включает в себя фотоиллюстрации растительных форм и научные пояснения к ним.

Дальнейшей ступенью в развитии фотографии является открытие мокрого коллоидного процесса. Данный процесс дал возможность копирования изобра-

¹⁹ Лэнгфорд М. Искусство фотографии / М. Лэнгфорд, А. Фокс, Р. С. Смит; [пер. с англ. Е. Тортуновой]. — М. : Экспо, 2015. — 464 с.

²⁰ Глушаков С. В., Кнабе Г. А. Компьютерная графика : учебный курс. — Харьков : Фолио, 2001. — 500 с.

жения с минимальными потерями качества изображения. Однако этот процесс всё ещё создавал ряд трудностей для фотохудожников того времени.

В 1880 году создаётся метод изготовления материалов в промышленных условиях, что избавляет фотохудожников от самостоятельного изготовления фотоэмульсий.

Значимым для развития фотографии являются достижения Адольфа Брауна, который был не только фотографом, но и дессинатором. Он использовал фотоизображения в качестве основы, перерабатывая их, он создавал рисунки для ткани, текстильные рисунки-кроки.

В 1840–1880-х годах отрабатываются методы портретной и сюжетной фотосъёмки, идёт поиск композиционных принципов и организация освещения объектов фотографирования²¹.

А. О. Карелин был ярким примером фотоэкспериментатора, он создаёт собственное фотоателье, где продумывает систему смены естественного освещения, наполняет его предметами домашней обстановки, экспериментирует с объективами и применением различных линз для создания кадра. Мастерство постановки света позволило фотографии выйти на новый уровень достижений в искусстве.

По мере развития фотографии, длительность выдержки сокращается с 30 минут до сотых долей секунды. Это бесспорно открывает новые возможности фотографии, способности «замораживать» объекты в движении.

В результате развития фотографии, она начинает применяться в различных областях, в то же время и в текстильном проектировании орнаментальных композиций.

Фотоизображения К. Блоссфельда являются ярким примером поисковых фотографий-мотивов для стиля модерн. Фотоснимки, сделанные Блоссфельдом, поражают своей декоративностью, изяществом линий и «завершённостью». Фотографии в оригинальной форме способны переходить в мотивы для тканей и орнаментальные формы декоративно-прикладного искусства.

Орнаментальные композиции, выполненные на основе фотографии, создавались теми же способами, что и натурные зарисовки. Переход фотоизображения в орнаментальные композиции сопровождался известными в то время графическими техниками, поэтому фотографичность орнаментом не считалась.

Следующая ступень развития фотографии приходится на период первой трети XX века. В это время идёт активный поиск новых форм, нового видения, ощущается влияние авангардного искусства.

Мастерами этого периода являются такие личности, как И. Иттен, Л. Моголи-Надь, Ман Рей, А. М. Родченко: они создают классику фотоискусства нашего времени.

В это время возвращается интерес к контактной — безоптической фотографии. В начале развития фотографии «теневые» фотоотпечатки были экспериментом и первыми опытами фотоснимков. В период 20-х годов XX века данный метод используется осознанно и трактуется как современная и перспективная художественная техника. Данный метод получает название «фотограмма» и даёт неограниченную свободу в поиске новых композиционных решений и приёмов художественной выразительности.

²¹ Лаврентьев А. Н. Фотографии Родченко. — М.: Планета, 1987. — 191 с.

В работе с фотограммой к 1920-м годам были исследованы и выявлены наиболее перспективные художественные решения: использование прозрачных и непрозрачных предметов, фактурный поиск, сочетание различных фотохимикатов, а также смена угла, интенсивности и качества освещения.

Появление фотограмм даёт начало активному развитию фотоорнаментальных композиций. Впоследствии появляются различные средства художественной выразительности и методы получения фотоорнаментальных композиций, например, мультиэкспозиция, коллаж, фотомонтаж и проч.

Фотомонтаж — это получение единой композиции по средствам соединения фотоснимков и/или их частей. Широкое распространение и активное применение фотомонтаж и коллажные техники получают благодаря творческим поискам таких мастеров, как А. М. Родченко, Г. Робинсон, Ханна Хёк, а впоследствии Р. Гамильтон, В. Колейчук и др. Развитие полиграфии и необходимость в распространении информации, агитационный политический настрой того времени открывает двери широкому применению плакатов, журналов, иллюстраций и баннеров для оформления улиц города. Фотомонтаж благодаря своей конструктивности и графичности начинает активно использоваться в промышленной полиграфии и текстильном дизайне.

Композиции, полученные с помощью фотомонтажа, начинают появляться на майках, футболках, куртках и других текстильных изделиях в качестве рекламной графики, которая должна быстро «читаться» и хорошо запоминаться.

В первой трети XX века фотографами были опробованы различные методы создания фотоколлажа, ключевыми из них являются:

- сочетание нескольких фотографий в одной композиции;
- соединение фотографии со шрифтом и дорисованной графикой;
- раппортные фотокомпозиции;
- сочетание геометрических элементов с фотографией;
- использование фактуры в фотоотпечатках.

Прямое внедрение фототехнологий в проектирование текстильного рисунка связано со второй половиной XX века. Распространение в дизайне текстильной и лёгкой промышленности фотография получила благодаря появлению компьютерных технологий, цветной фотографии, а впоследствии цифровой фотографии.

В начале 50-х годов XX века фотоорнамент воспринимался как смелое экспериментальное решение. Однако к концу XX века фотоорнамент становится неотъемлемой частью дизайн-проектирования текстильного рисунка.

Возможность получения оригинального фотоорнамента появилась благодаря созданию сублимационной печати. Сублимационная печать включает в себя два этапа: печать на специальной бумаге, затем перевод на текстиль по средствам термического пресса.

Появление компьютерных технологий и программного обеспечения открывает новые возможности в дизайн-проектировании, появляется термин «компьютерная графика».

Первый графический редактор был создан в 1963 году Айвеном Сазерлендом и назван Sketchpad. Данная программа позволяла создавать ровные линии, трансформировать, масштабировать и искажать изображения с помощью специального светочувствительного пера.

С 1984 года появляется разделение на растровое и векторное изображение, разрабатываются программы MacPaint, MacDraw, SuperPaint.

Компьютерная графика используется как для создания изображения «с нуля», так и для редактирования и существующих фотоизображений. Компьютерная графика классифицируется на два основных вида: векторную и растровую.

Векторная графика состоит из набора геометрических примитивов, например точек, прямых, окружностей, прямоугольников и т. д. Изображение, созданное средствами векторной графики, обладает возможностью к масштабированию, деформации и трансформации без потери качества изображения за счёт того, что несёт в себе набор координат, векторов и других чисел²².

Растровая графика состоит из массива пикселей. При масштабировании, деформации и трансформации растрового изображения происходит перерасчёт значений пикселей, отчего теряется качество изображения. Однако растровая графика даёт возможность создать практически любой рисунок независимо от сложности эффектов.

Цифровая фотография, появившаяся в конце XX века, проводит настоящую революцию в проектировании орнамента для текстиля. Цифровые фотокамеры позволили мгновенно переносить изображение в компьютер, что дало возможность ускорения процесса проектирования.

Важно отметить, что помимо 2D-графики развивается 3D-графика, которая даёт возможности объёмно-пространственного проектирования, создания объёмных фигур и изображений.

Основными программами для работы с компьютерной графикой являются Adobe Photoshop, Adobe Illustrator, Gimp, Corel Draw, Sketch, Inkscape, Clo 3D, 3D's max, ArchiCad и многие другие.

Таким образом, цифровое искусство встаёт на новую ступень развития, начинают появляться новые техники и методы проектирования орнаментальных композиций.

2.2. Особенности и методы проектирования орнаментальных композиций для современного арт-пространства

Проектирование орнаментальных композиций на сегодняшний день имеет множество методов. Современные технологии компьютерной графики открывают двери к свободе творчества и реализации самых сложных задач дизайнера.

Изображения, полученные путем компьютерной графики, имеют высокое качество изображения. Процесс проектирования орнаментальных композиций может осуществляться двумя способами: создание изображения на компьютере, доработка отсканированных или сфотографированных изображений.

В данной работе рассматривается второй способ получения изображения. Применение фотографии в современном текстильном рисунке — это перспективное направление. Оно активно используется с начала 1980-х годов, когда начали применять оригинальные крупнорапортные фотоизображения при печати на текстиле. В основном использовались фотоизображения бутонов цветов и их сочетания. Для развития текстильного рисунка это было настоящим прорывом.

²² Лэнгфорд М. Искусство фотографии / М. Лэнгфорд, А. Фокс, Р. С. Смит; [пер. с англ. Е. Тортуновой]. — М. : Экспо, 2015. — 464 с.

На сегодняшний день, в период большой конкуренции на рынке текстильной продукции, возникает необходимость в постоянном развитии и быстрой смене ассортимента текстильных коллекций.

История появления арт-пространства обращает нас к многовековой истории, в результате исследования которой можно заметить, что интерьер и функциональные особенности творческой среды напрямую зависят от общего эмоционального фона эпохи и периода, а также его стилистической направленности.

В современном мире нельзя точно выделить то или иное стилистическое направление в искусстве. В данный период идёт сочетание множества стилей, их активная взаимосвязь, обращение к традиционным стилям и техникам.

Решающим фактором для создания предметно-пространственной среды современного арт-пространства является направленность творческих людей, для которых планируется создание подобных зон²³.

Если рассматривать данный вопрос глобально, то можно заметить, что арт-пространства бывают разные по площади и по назначению. Например, центр современного искусства Artplay несёт в себе объединение нескольких зон разнонаправленного характера. Отсюда возникает необходимость в создании «нейтральной» творческой среды, которая не будет отвлекать от рабочего процесса, но будет способствовать комфортному времяпрепровождению в стенах центра.

Несмотря на потребность в «нейтральности» визуального образа арт-пространства, обратим внимание на специфику и функциональную направленность локальных помещений. Например, на территории центра находятся множество школ, брендов, магазинов и других структур, имеющих свою айдентику и создающих свой визуальный образ.

Отсюда возникает цель в постановке корректного творческого задания для проектирования визуального образа арт-пространства. Главной целью создания визуального образа арт-пространства локального назначения является проектирование элементов предметно-пространственной среды с элементами айдентики.

Айдентика включает в себя совокупность элементов, которые создают определённый образ у потребителя. В процессе выбора элементов айдентики и создания фирменного стиля компания ориентируется на специфику продукции, портрет потенциального потребителя и целевую аудиторию.

В вопросах айдентики дизайнеры обращаются к психологическим факторам, влияющим на восприятие человека, а именно: цвет, форму и фактуру²⁴.

Элементы айдентики располагаются на разных поверхностях предметно-пространственной среды. Они могут относиться к полиграфии, текстильной продукции, промышленному дизайну, дизайну интерьера и многому другому, что будет представлять «лицо» компании.

В вопросе проектирования визуального образа современного арт-пространства данное исследование обращается к текстильному дизайну и дизайну орнаментальных поверхностей. В качестве текстильных объектов для арт-пространства являются: напольные покрытия, шторы, обивочные материалы, фотозоны и многое другое. Большую роль играют орнаментальные поверхности, которые используются в качестве декоративного решения стен, пола, интерьерных перегородок и т. д.

²³ Суховская Д. Н. Креативное пространство мегаполиса как новая форма социальности // Управление Мегалополисом. — 2013. — Вып. 6 (36). — С. 37–40.

²⁴ Кулик И. Выставочный зал ожидания // Коммерсантъ. — 2008. — 23 авг.

К основному методу проектирования элементов визуального образа арт-пространства можно отнести компьютерный дизайн. С помощью программного обеспечения можно провести работу полного цикла, начиная от момента работы с референсами и разработки дизайн-концепции, до момента реализации непосредственного дизайна, а также создания визуальной модели будущего арт-пространства.

Также к методам проектирования относится макетный метод, когда дизайнер работает вручную над созданием макета будущего пространства, создавая его из специальных материалов, например, дерева, пенокартона, бумаги и т. д. Данный метод используется для осуществления творческого поиска, когда идёт работа с пластическими материалами и существует возможность видеть и контролировать будущую модель вручную.

При работе непосредственно с проектированием орнаментальных композиций также можно использовать макетный метод, когда вручную идёт создание эскиза, наложение нескольких слоёв рисунка, подбор материала, создания коллажа и прочее.

Метод компьютерного проектирования является наиболее прогрессивным, его использование приводит к ускорению процесса работы над проектом и созданию точной модели конечного продукта. Также при использовании компьютерного метода существует возможность точно рассчитать материал, подобрать возможные цветовые сочетания и заменить при необходимости отдельные объекты другими.

Орнаментальные композиции в современном арт-пространстве полностью соответствуют традиционным классификациям орнаментов, включая традиционные типы орнаментальных групп: геометрический, растительный, зооморфный, антропоморфный, вещный (предметный), шрифтовой, пейзажный и комбинированный. Существуют также исторически сложившиеся графические техники разработки мотивов и художественные средства выразительности орнаментальных композиций. Однако влияние компьютерных технологий открывает новую степень развития проектирования орнамента.

На сегодняшний день различаются три метода проектирования орнамента: канонический метод, метод художественного проектирования и компьютерный дизайн.

Компьютерный дизайн развивается со стремительной скоростью, появляются новые возможности программного обеспечения, работа с графической программой является аналогом работы художника с холстом. Каждый художник стремится создать свой неповторимый стиль и настроение, которое будет отличать его среди множества других, дизайнер-график также создаёт неповторимый образ.

С высоким ростом конкуренции на рынке текстильной продукции появляются «главные» тренды и перспективные стилистические решения. Помимо того, что дизайнер создаёт неповторимый продукт, он также должен создать востребованный продукт, который будет отвечать запросам потребителя.

2.3. Основные тренды и перспективные стилевые течения, играющие роль в создании визуального образа арт-пространства

Понятие «современные тренды» достаточно обширное. Тренды существуют в графическом дизайне, в дизайне костюма, текстиля, интерьера, веб-дизайне и в других сферах. Современный потребитель хочет видеть что-то новое, концеп-

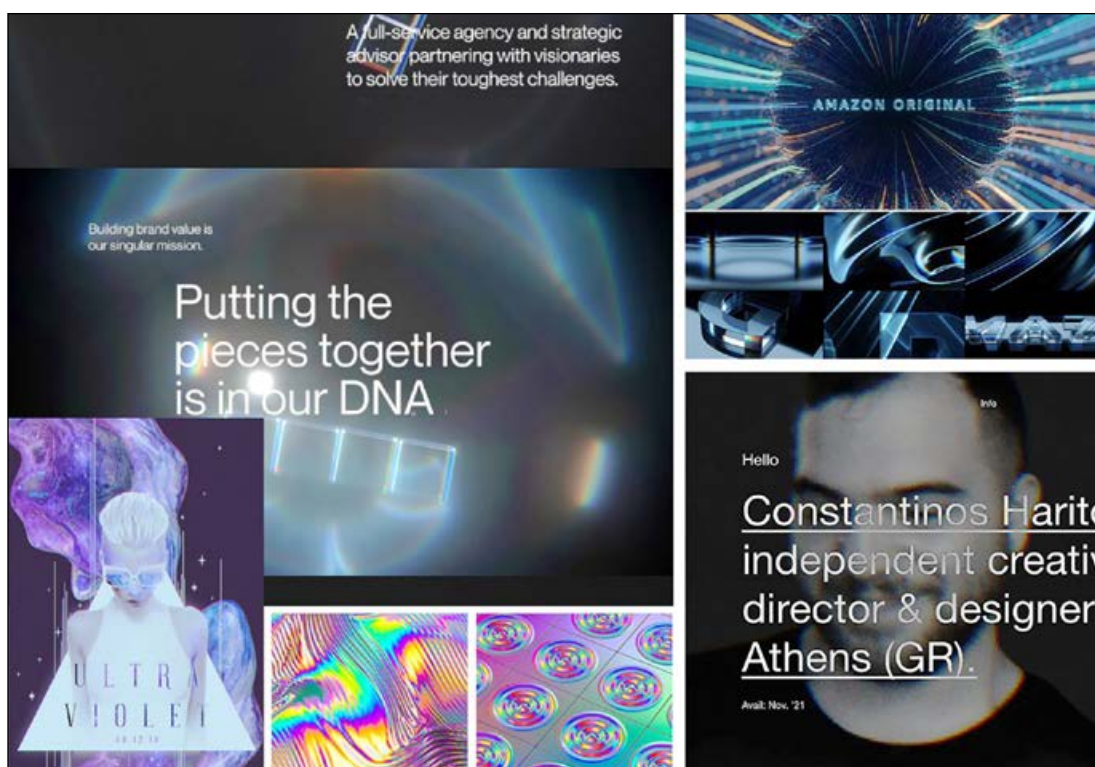


Рис. 5. Ретро-футуристический цифровой дизайн, 2022 г.

туальное и технологичное. Как показывает практика, тренды имеют тенденцию к своему возвращению, мода циклична и традиции прошлых веков всегда находят отклик в современности.

Если говорить о трендах и перспективных стилевых течениях, касающихся проектирования визуального образа арт-пространства, то необходимо отметить, что создание визуального образа — это вопрос, который касается сразу нескольких сфер деятельности. Рассмотрим этот вопрос более детально.

Для того чтобы создать визуальный образ, необходимо организовать предметно-пространственную среду. В данном контексте предметно-пространственная среда рассматривается как элементы интерьерного, промышленного и графического дизайна.

Решающими факторами в формировании визуального образа являются зрительные и тактильные ощущения, которые формируются из элементов синтеза элементов текстильного и графического дизайна.

В вопросе изучения трендов и современных стилистических течений, составляющих важную часть в проектировании визуального образа арт-пространства, правильнее всего будет обращаться не к модным тенденциям, а к совокупности современных приёмов и идей графического и текстильного дизайна²⁵.

Несмотря на то что дизайн текстиля и графический дизайн преследуют разные цели и задачи, имеют различный функционал и технологию проектирования, они включают единые методы проектирования; также их объединяет компьютерная графика и появление цифрового искусства. Графический дизайн и дизайн текстиля — это две неразрывные части, которые связаны общей идеологией.

²⁵ Davies A., Tollervey K. The Style of Coworking : Contemporary Shared Workspaces. — Prestel Publishing, 2013. — 159 с.

Говоря о формировании новых трендов, стоит обратить внимание на теорию «большой идеи», которая рождается на протяжении длительного времени и формируется у множества художников и дизайнеров в разном исполнении, однако характеризуется единым образом. Подробно данная теория описывается в книге Стивена Хеллера и Вероники Виен «Идеи, которые меняли графический дизайн». «Идеи» составляют технологическую, философскую, формальную и эстетическую конструкцию дизайна. Широкое применение «идей» дизайнера переходит в понятие «тренда» и становится ориентиром для работы других дизайнеров.

К современным трендам относятся: хаотичная типографика, 3D-дизайн, геометрические фигуры, знаковые элементы искусства, ретро-футуризм, применение золота, природность дизайна, оптические иллюзии, монохром и два-тон, мультипликационная иллюстрация, социальные темы, воксельный дизайн, чёрно-белый дизайн, комиксы, поп-арт и многое другое.

3. ЭТАПЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ КОЛЛЕКЦИИ ОРНАМЕНТАЛЬНЫХ ПОВЕРХНОСТЕЙ И ТЕКСТИЛЬНЫХ ИНТЕРЬЕРНЫХ ОБЪЕКТОВ ДЛЯ АРТ-ПРОСТРАНСТВА

3.1. Работа с творческим источником

Проектирование коллекции орнаментальных поверхностей и текстильных интерьерных объектов для арт-пространства прошло все стадии дизайн-проектирования.

Важным этапом проектирования является выбор творческого источника, в основу которого закладывается характер, настроение и визуальный образ будущего проекта.

В результате творческого поиска было создано три мудборда. (Рис. 6–8.) Мудборды собирались, основываясь на трендах и актуальных поисковых запросах.

Следующим этапом работы с творческим источником является анализ мудборда и определение девизов.

В результате анализа были выделены следующие девизы:

- голографичность,
- стремление,
- урбанизация,
- иллюзорность,
- индустриализация,
- технологичность,
- соляризация,
- частотное разложение цвета,
- глич,
- дисперсия цвета,
- зеркальность,
- пульсация,
- перфорация,
- линейность,
- распад,
- эфемерность.

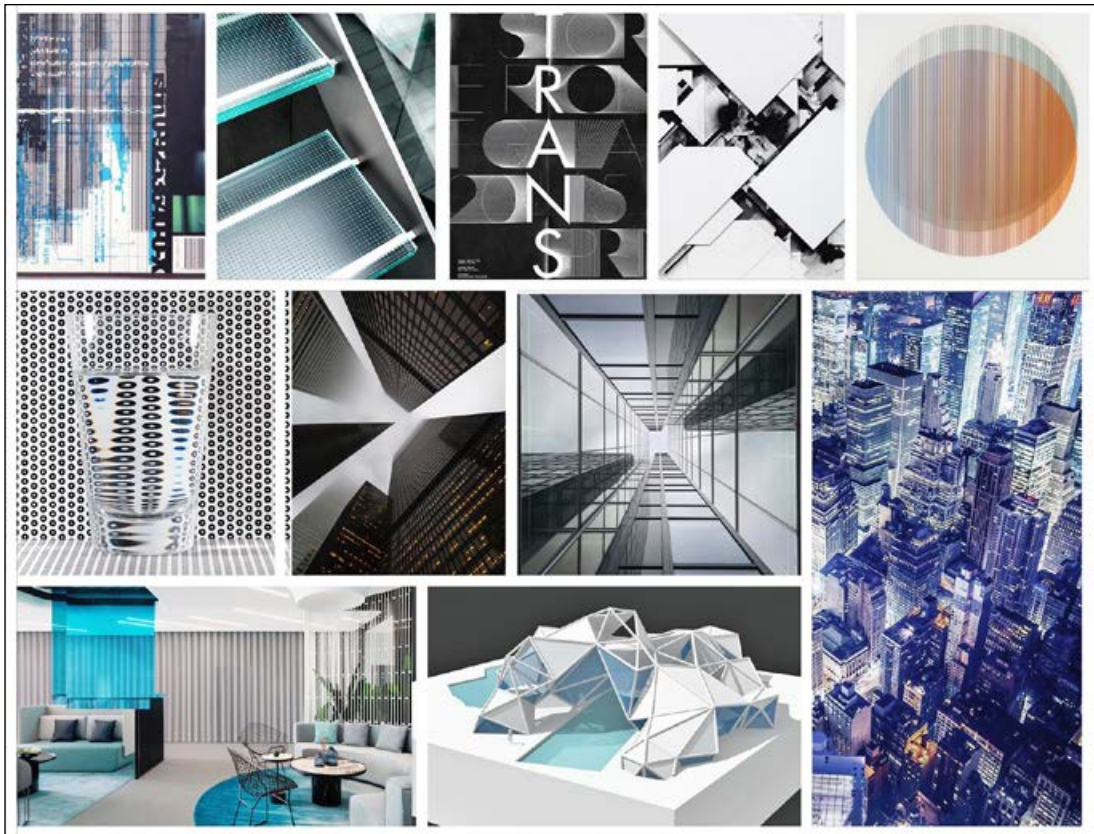


Рис. 6. Мудборд 1

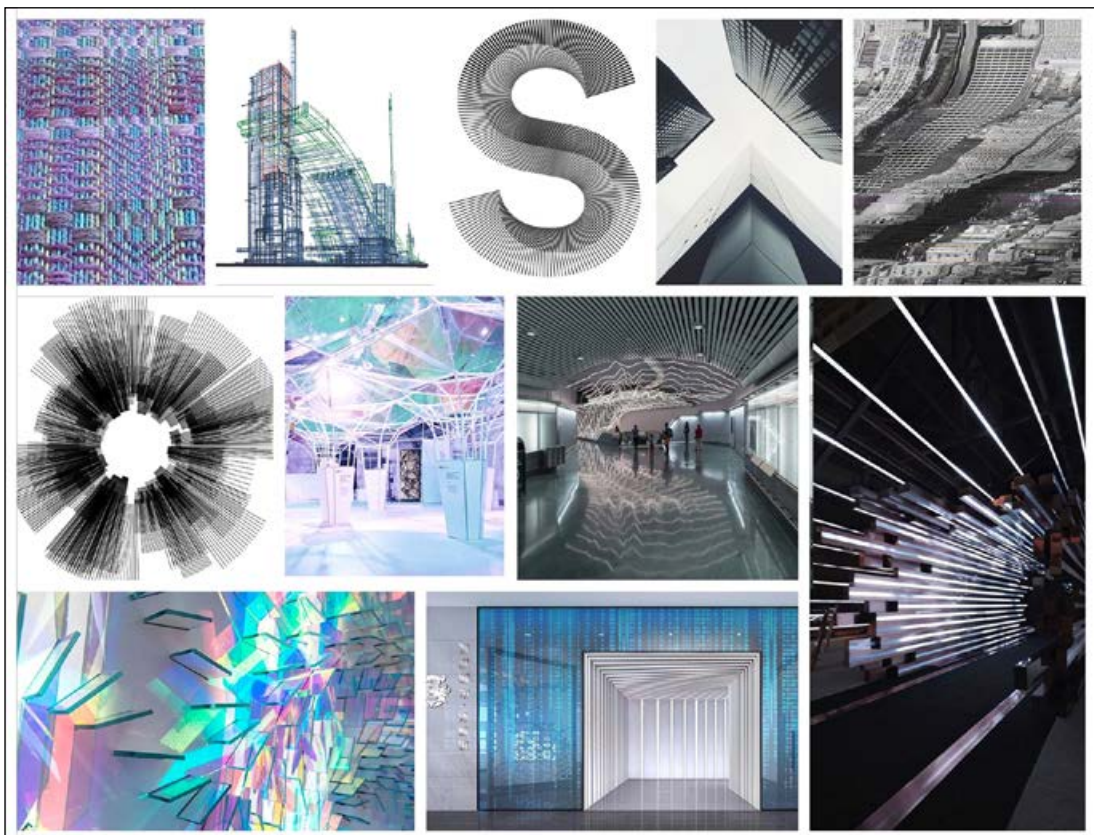


Рис. 7. Мудборд 2

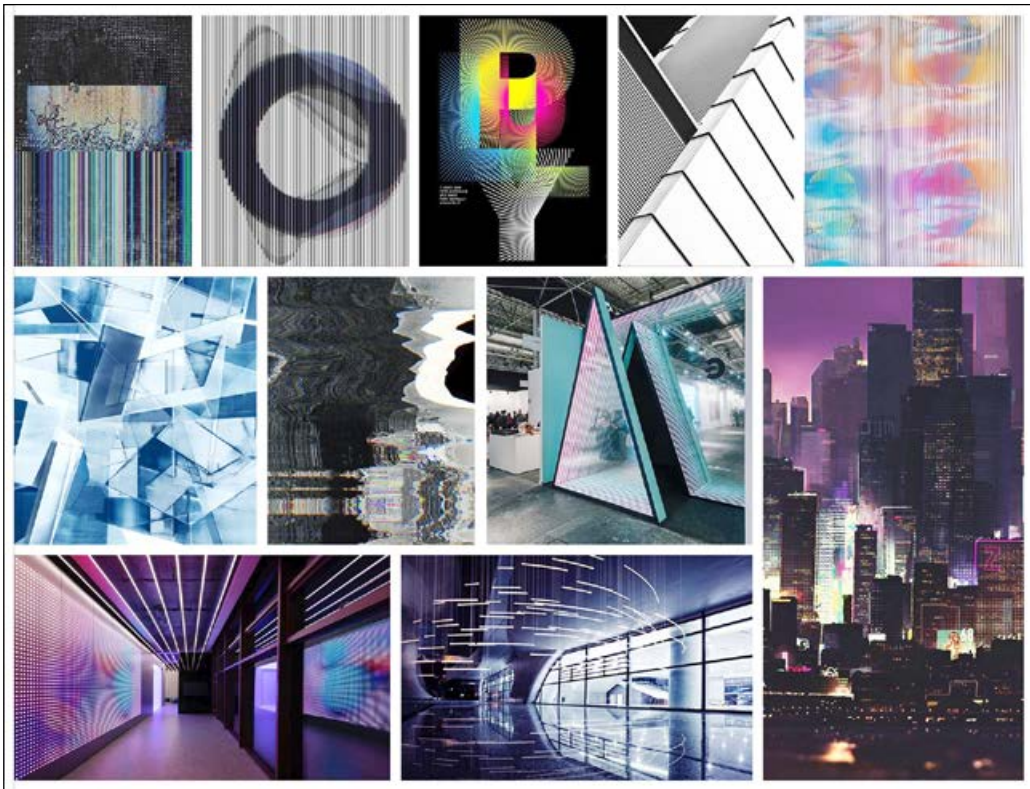


Рис. 8. Мудборд 3

Данные девизы отражают характер и обрисовывают визуальный образ будущей коллекции.

Третьим этапом работы является переработка творческого источника в цветовую палитру. (Рис. 9–11.)

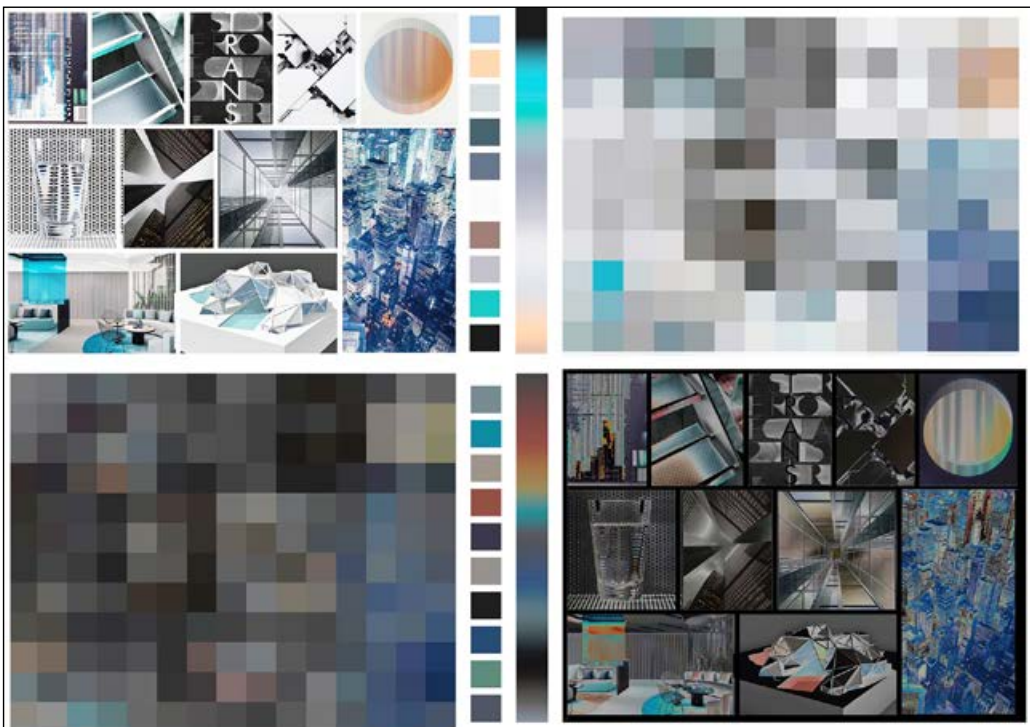


Рис. 9. Работа с цветом № 1

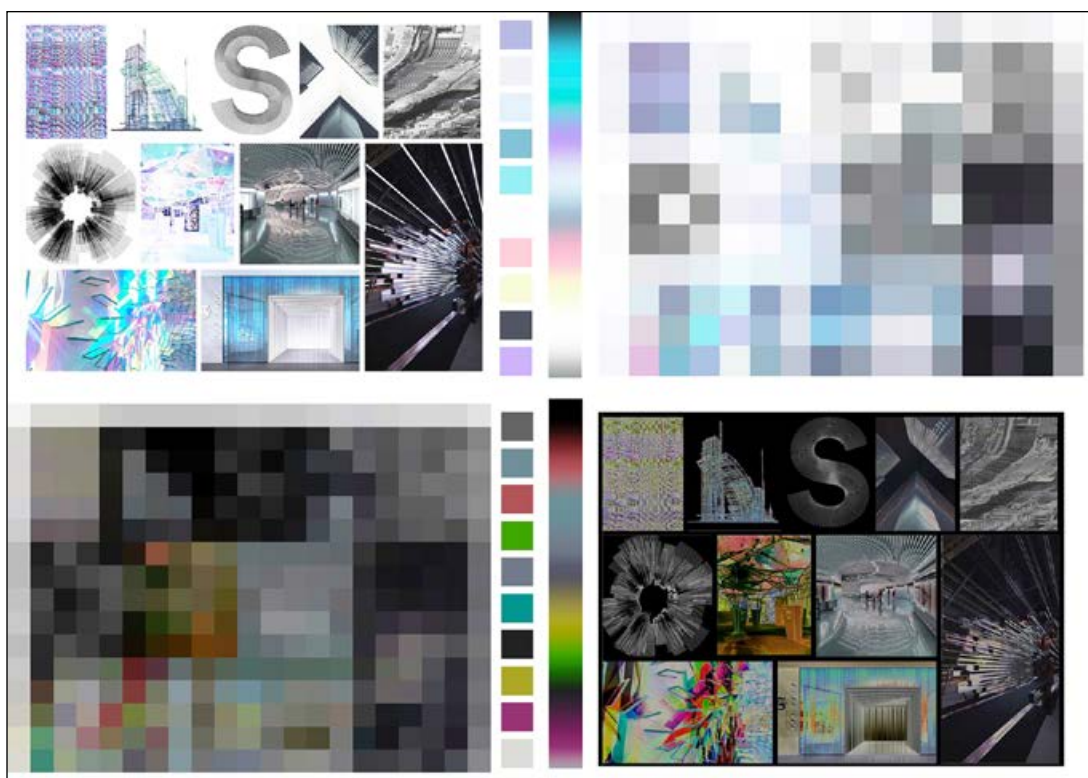


Рис. 10. Работа с цветом № 2

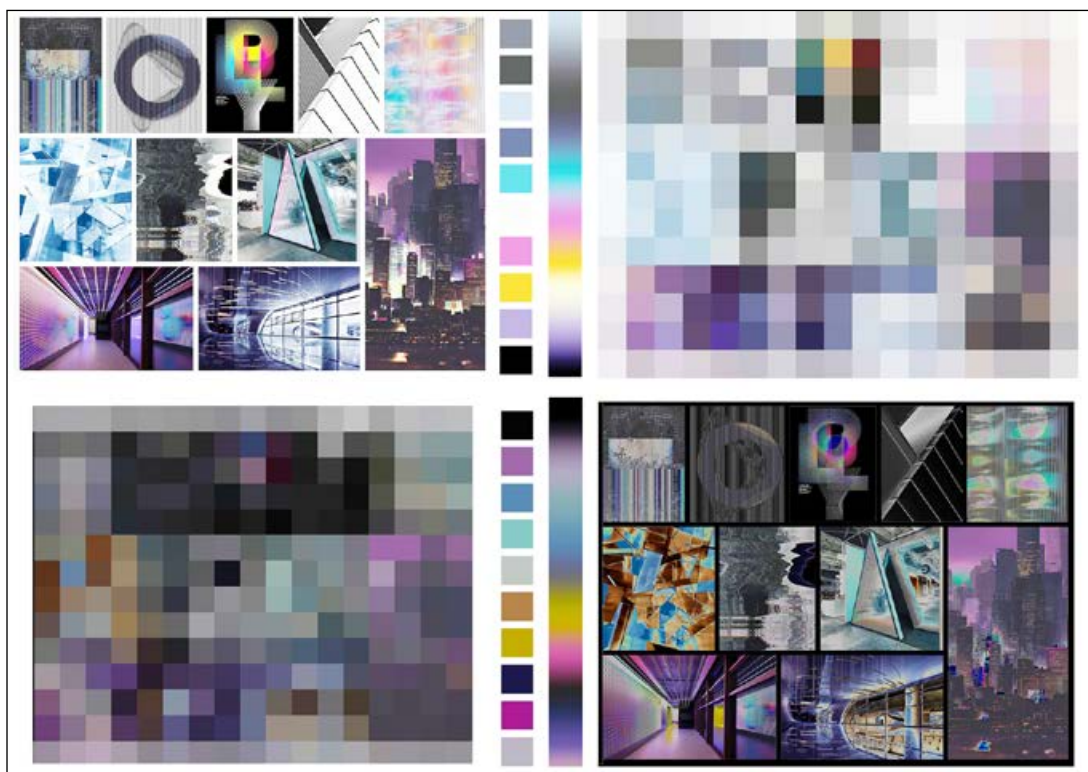


Рис. 11. Работа с цветом № 3

Создание цветовой палитры может осуществляться различными способами. В данной работе применяется авторский метод переработки творческого источника в цветовую палитру. Он заключается в трёх этапах.

Первый этап — разбиение мудборда на крупные цветные пиксели, из которых создаётся цветовая палитра.

Второй этап — инвертирование изображения с последующим разбиением на крупные пиксели.

Третий этап — это создание двух градиентов на основе цветных пикселей прошлых этапов.

В итоге формируется цветовая палитра, соответствующая девизам будущего проекта и отражающая цветовое «настроение» творческих источников. На рисунках 12 и 13 продемонстрирована цветовая палитра на белом и чёрном фоне для лучшего цветовосприятия. (Рис. 12–13.)

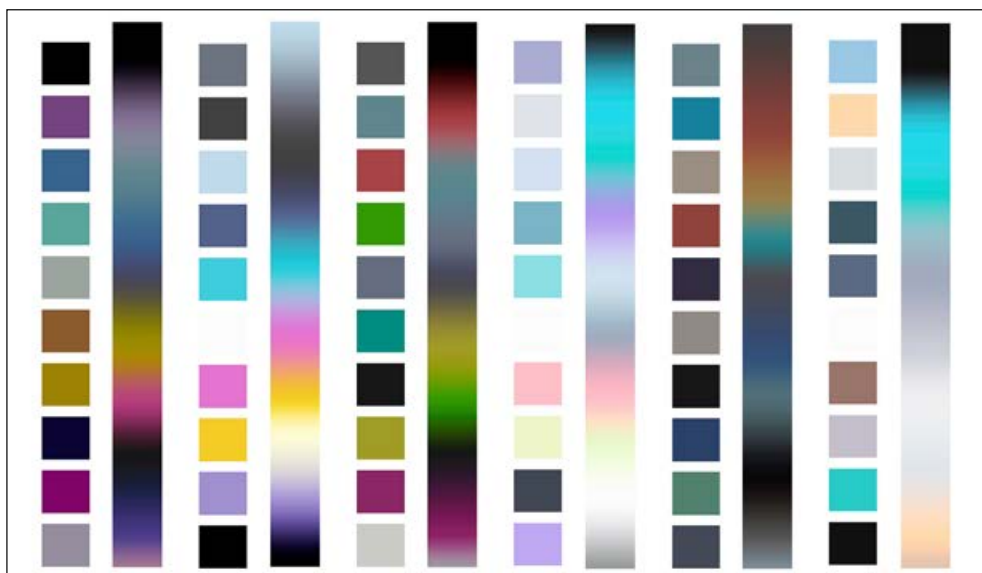


Рис. 12. Цветовая палитра на белом фоне

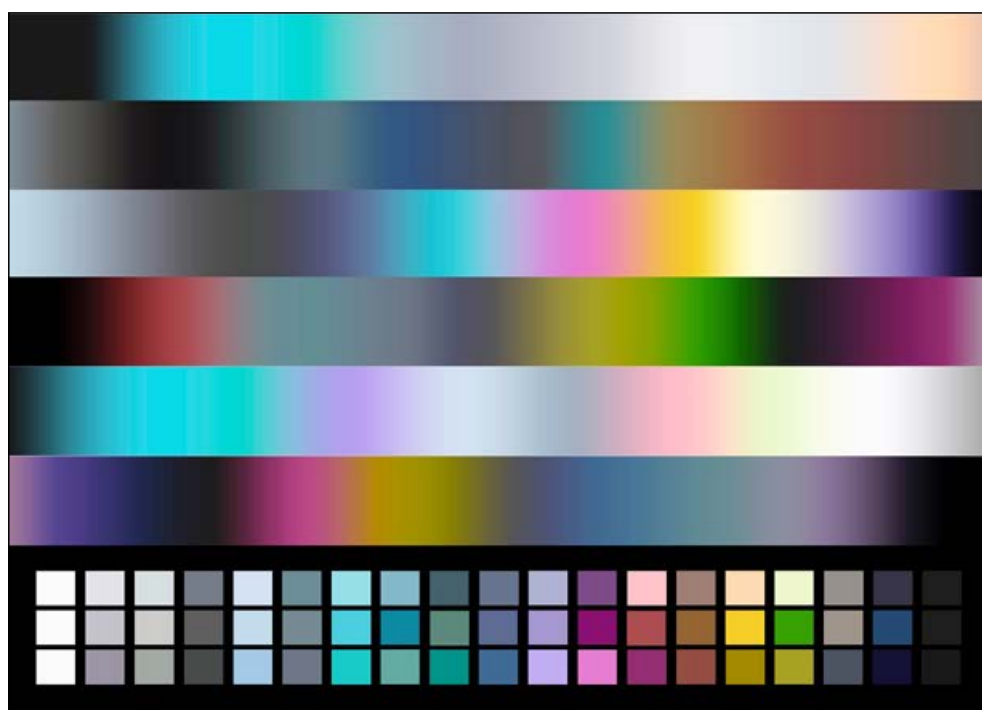


Рис. 13. Цветовая палитра на чёрном фоне

3.2. Проектирование орнаментальных поверхностей

Следующим этапом в создании визуального образа арт-пространства посредством создания коллекции орнаментальных поверхностей и текстильных интерьерных объектов является непосредственно проектирование.

В основе проектирования используется метод компьютерного дизайна, то есть использование цифровых технологий и компьютерных программ.

Данная коллекция проектируется в программе Adobe Photoshop.

Проектирование коллекции начинается с отрисовки мотивов для создания раппортной композиции с помощью графического планшета. В основе мотивов используется линейная графика. Мотивы отрисовываются одной линией и соединяются друг с другом. После соединения мотивов, через настройки слоя, «накладывается» градиентная заливка, созданная на этапе работы с творческим источником. Процесс проектирования отражается на рисунках 14–17. Мотивы создаются на основе панорамы города, подчёркивают очертания заводов, фабрик и городских построек. (Рис. 14–17.)

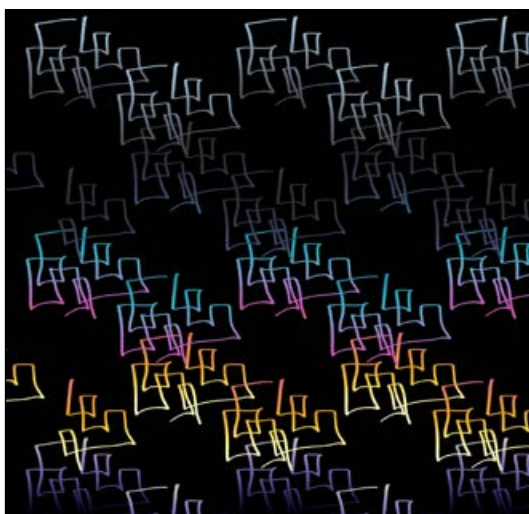


Рис. 14. Процесс проектирования
(раппортная сетка 01)

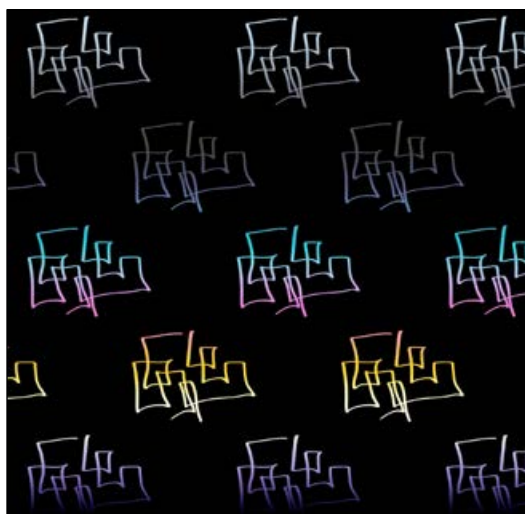


Рис. 15. Процесс проектирования
(раппортная сетка 02)



Рис. 16. Процесс проектирования
(раппортная сетка 03)

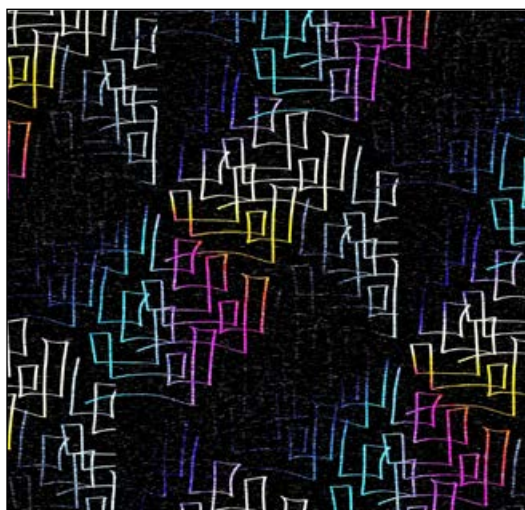


Рис. 17. Процесс проектирования
(раппортная сетка 04)

Данную орнаментальную композицию отражают девизы: стремление, урбанизация, линейность, голографичность, индустриализация.

Следующий этап проектирования заключается в создании специальных заготовок, которые будут выполнять роль фильтра для основных композиций. Заготовки выполняются с помощью геометрических векторных фигур. Фигуры заливаются цветами и градиентами из созданной ранее цветовой палитры. На рисунке 18 показан спроектированный глич-эффект. (Рис. 18.)

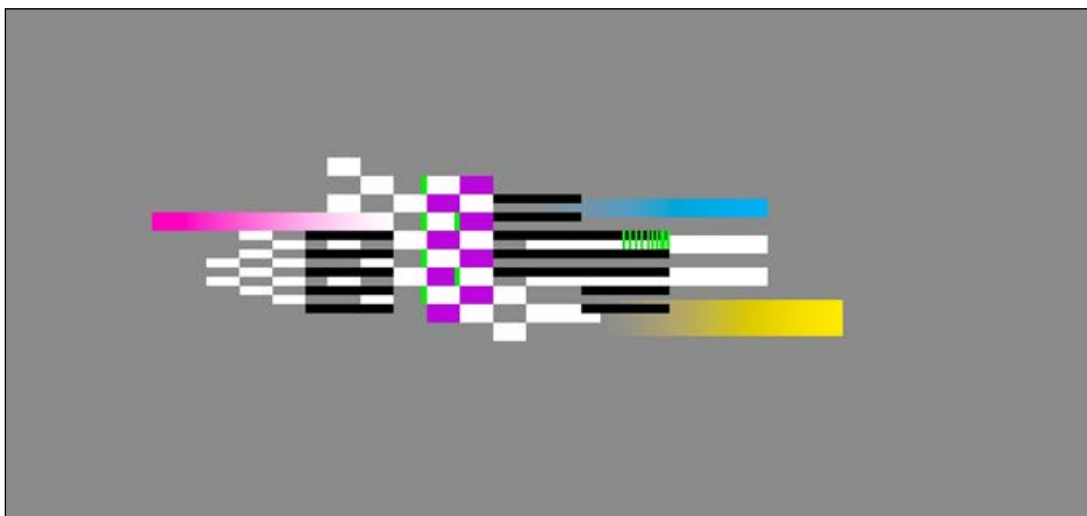


Рис. 18. Глич-эффект

Рисунки 19–22 демонстрируют фоновые заготовки, с последующим эффектом деформации. Деформация фоновых изображений реализуется за счёт «марионеточной трансформации». На фоновом рисунке фиксируются точки привязки, которые позволяют создать глубину и перспективу изображения.

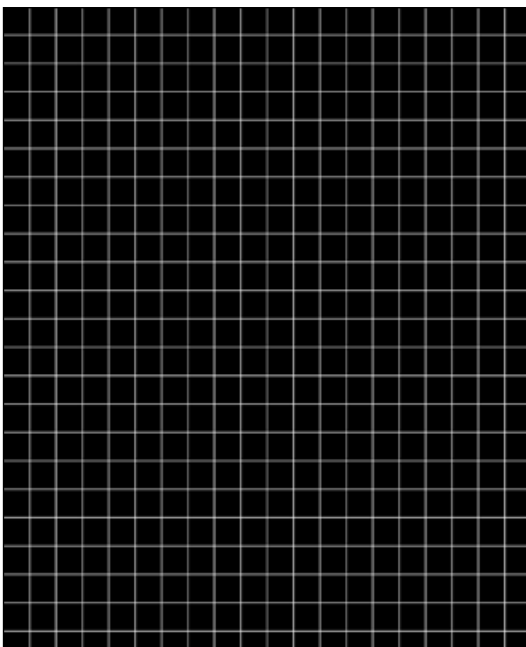


Рис. 19. Фоновое изображение 01
(без искажения)

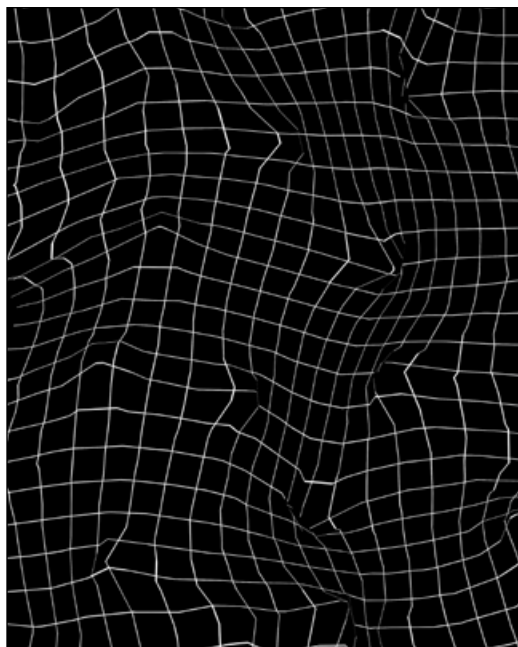
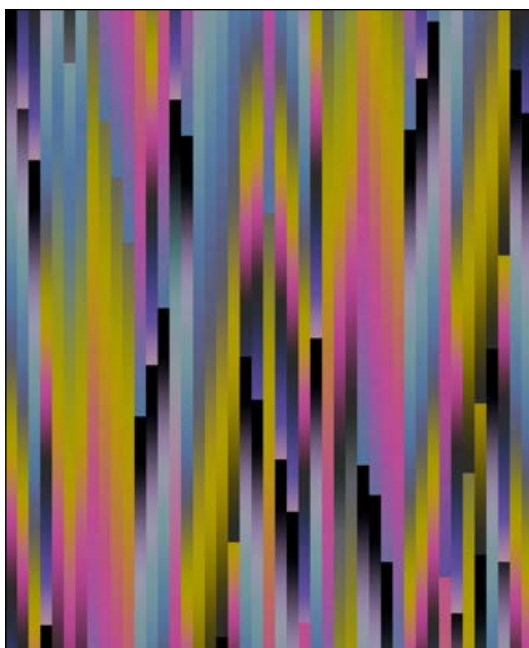


Рис. 20. Фоновое изображение 01
(с искажением)



*Рис. 21. Фоновое изображение 02
(без искажения)*



*Рис. 22. Фоновое изображение 02
(с искажением)*

Спроектированные заготовки отражают девизы: глич, пульсация, линейность, распад, эфирность. (Рис. 19–22.)

Для реализации следующего этапа была проведена фотосъёмка панорамы города в районе Москва-Сити, результаты которой отражены на рисунке 23 и представлены в дальнейшей коллекции текстиля. (Рис. 23.)



Рис. 23. Фотография с панорамой Москва-Сити

Следующий этап проектирования заключается в переработке и стилизации фотоизображений и создании орнаментальных композиций. Результаты работы отражены на рисунках 24–27. (Рис. 24–27.)

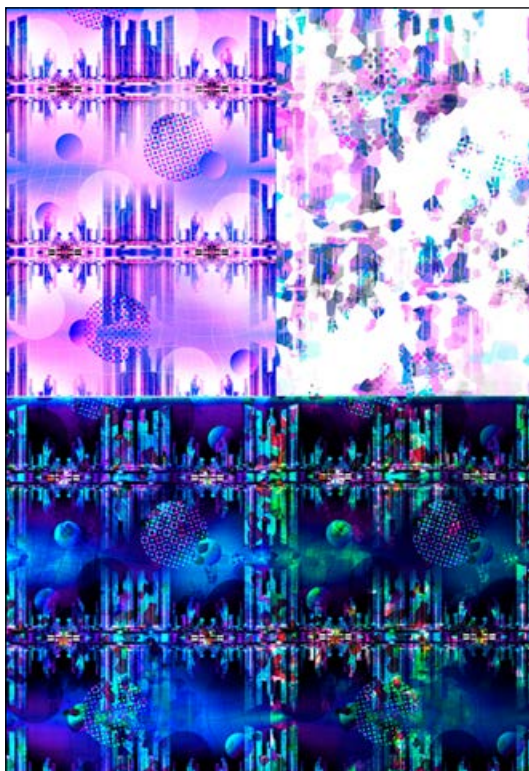


Рис. 24. Орнаментальная композиция 01



Рис. 25. Орнаментальная композиция 02

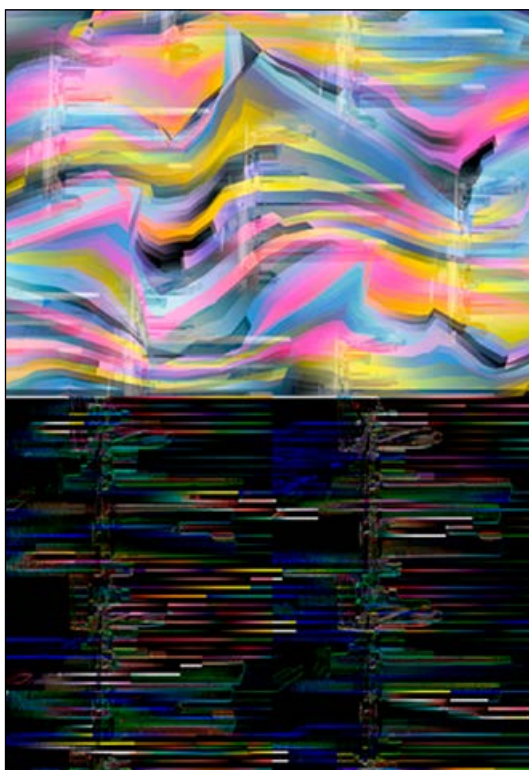


Рис. 26. Орнаментальная композиция 03



Рис. 27. Орнаментальная композиция 04

Рисунок 28 отражает монокомпозицию с городским фотопринтом, соответствующую девизам коллекции. (Рис. 28.)

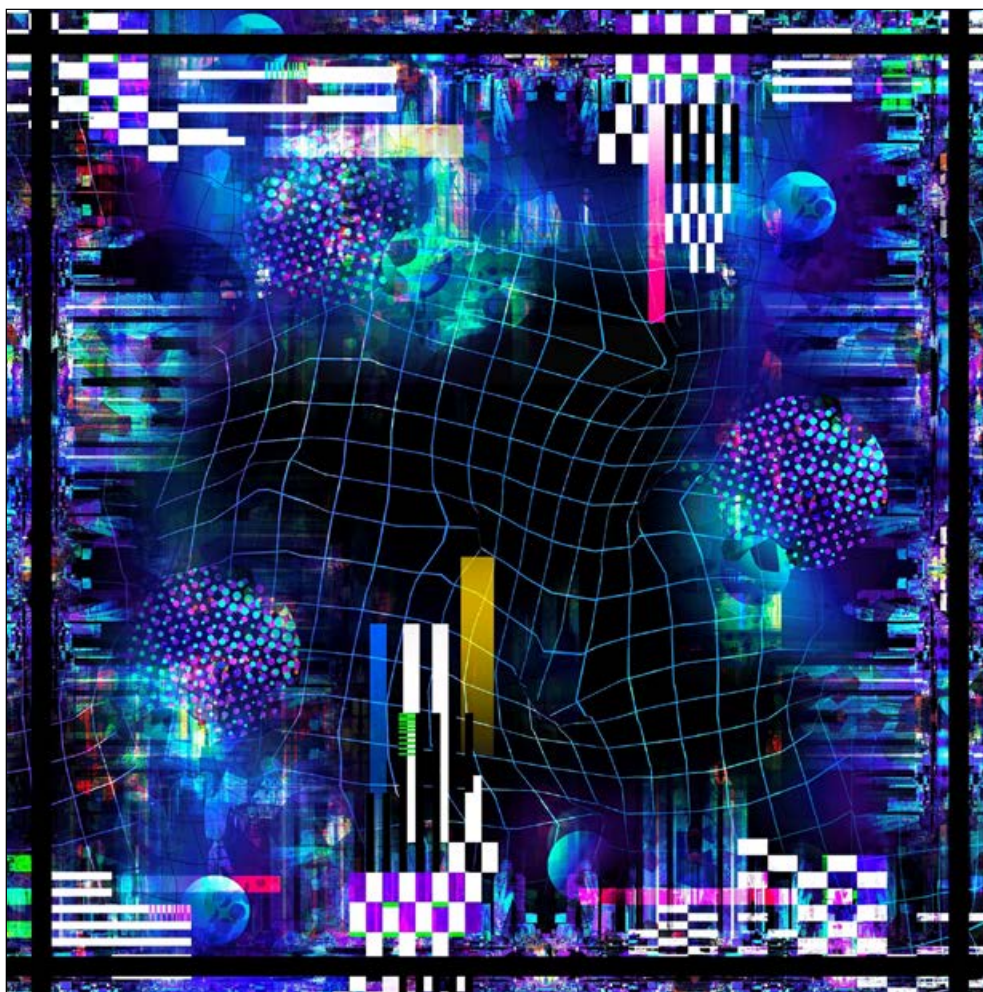


Рис. 28. Монокомпозиция с фотопринтом

3.3. Визуализация проекта. Создание 3D-модели арт-пространства

Создание визуальной модели — неотъемлемый этап проектирования. Этап визуализации заключается в создании виртуальной модели арт-пространства с использованием компьютерного обеспечения. Создание 3D-модели реализовывалось в программе Planoplan, которая рассчитана на профессиональных дизайнеров интерьера. Данная программа позволяет создавать чертёж-план проекта или загружать уже имеющийся в формате PDF. В данном проекте чертёж выстраивался в программе в режиме работы 2D. Построение чертежа означает расстановку стен, окон и дверей помещения. Помещение также оборудуется лестницами и прочими элементами, входящими в основу здания (колонны, арки и др.). После построения чертежа начинается этап заполнения пространства мебелью и другими элементами. На этом же этапе происходит зонирование помещений, если таковое необходимо.

Заключительным этапом является насыщение пространства декоративными элементами. Здесь же имеется возможность корректировать цветовую гамму и редактировать выбранные материалы.

Финальный этап заключается в рендеринге и сохранении рабочих файлов в формат демонстрации. Файл демонстрируется в режиме видео и представляется в мультимедийном формате. (Рис. 29–30.)



Рис. 29. Эскиз применения интерьера, разработка 3D-модели виртуального пространства 01



Рис. 30. Эскиз применения интерьера, разработка 3D-модели виртуального пространства 02

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной работе даны определения основных понятий, отражающих суть исследования, составлена классификация арт-пространств, проанализированы тренды, влияющие на специфику проектирования, а также теоретически обоснована практическая составляющая. В работе проанализированы понятия «арт-пространство», «визуальный образ», «предметно-пространственная среда» и многие другие.

Исследовательская часть работы описывает развитие арт-пространства, рассматриваемое с периода формирования художественных школ античности

до современного времени. В результате работы с практической частью создан визуальный образ арт-пространства средствами текстильного дизайн-проектирования.

Цели и задачи работы, заключающиеся в разработке коллекции орнаментальных поверхностей и текстильных интерьерных объектов для создания индивидуального визуального образа арт-пространства, выполнены в полном объёме.

Особенности проектирования орнаментальных поверхностей и текстильных интерьерных объектов в зоне арт-пространства с учётом функциональных особенностей раскрыты во второй главе исследовательской работы.

Актуальность проблемы теоретически обоснована и отражена в первой и второй главах.

Теоретическое обоснование создания коллекции орнаментальных поверхностей и текстильных интерьерных объектов, которые будут создавать индивидуальный визуальный образ арт-пространства, отражены в третьей главе научной работы. Описаны также этапы проектирования.

Практическая часть научной работы включает в себя: визуальную 3D-модель арт-пространства, эскизы применения орнаментальных поверхностей и текстильных интерьерных объектов. Коллекция состоит из 20 орнаментальных композиций, проектируемых как ткани мебельного назначения. Некоторые из них также используются в качестве интерьерных аксессуаров — декоративных подушек. Разработан дизайн монокомпозиции, заключённый в форму квадрата, предназначенный для использования в качестве фотозоны-перегородки.

В материале выполнены 2 кресла-мешка, каталог декоративных материалов и 4 декоративные подушки.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Брабич В., Плетнева Г.* Зрелища древнего мира. — М., 1971.
2. *Васильева Е.* Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века // *Международный журнал исследований культуры.* — № 4 (25), — 2016. — С. 72–80.
3. *Гнедич П. П.* История искусств с древнейших времен. — М., 2000.
4. *Горячев Т. В.* Супрематизм и конструктивизм. К истории полемики // *Вопросы искусствознания.* — 2003. — № 2.
5. *Глушаков С. В., Кнабе Г. А.* Компьютерная графика : учебный курс. — Харьков : Фолио, 2001. — 500 с.
6. *Груздева Г. А.* Композиция : учебно-методическое пособие — Нижний Новгород : НГПУ, 2007. — 41 с.
7. *Дмитриева Н. А.* Краткая история искусств. — М., 1985.
8. *Жабинский А.* Другая сторона искусства от самого начала до наших дней. — М., 2001.
9. *Иконников А. В.* Архитектура Москвы. XX век. — М., 1984.
10. *Ильина Т. В.* История искусств. Западноевропейское искусство. — М., 2000.
11. *История искусств.* — М., 1987. — Т. 1.
12. *Кулик И.* Выставочный зал ожидания // *Коммерсантъ.* — 2008. — 23 авг.
13. *Куманецкий К.* История культуры древней Греции и Рима. — М., 1990.
14. *Лаврентьев А. Н.* Фотографии Родченко. — М. : Планета, 1987. — 191 с.

15. Лэнгфорд М. Искусство фотографии / М. Лэнгфорд, А. Фокс, Р. С. Смит; [пер. с англ. Е. Тортуновой]. — М. :Экспо, 2015. — 464 с.
16. Любимов Л. Искусство древнего мира. — М., 1998.
17. Ростовцев Н. Н. История методов обучения рисованию. Зарубежная школа рисунка. — М., 1981.
18. Ростовцев Н. Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе. — М., 2000.
19. Суховская Д. Н. Креативное пространство мегаполиса как новая форма социальности // Управление Мегалополисом. — 2013. — Вып. 6 (36). — С. 37–40.
20. Филлипс С. Измы: как понимать современное искусство / Сэм Филлипс. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2016. — 160 с.
21. Хавнер Г. Выдающиеся портреты античности. — М., 1981.
22. Davies A., Tollervey K. The Style of Coworking: Contemporary Shared Workspaces. — Prestel Publishing, 2013. — 159 с.

Третья премия

ОСОБЕННОСТИ ДИЗАЙНА ФИРМЕННОГО СТИЛЯ КУЛЬТУРНО-ЗРЕЛИЩНЫХ ОБЪЕДИНЕНИЙ

ТЮТЮННИКОВА Дарья Александровна
Челябинский государственный институт культуры

ВВЕДЕНИЕ

В современных условиях существования множества культурно-зрелищных объединений, конкурирующих за внимание зрителя, неудивительно их стремление к популяризации своего творчества. Для того чтобы объединение стало успешным и узнаваемым, ему необходим фирменный стиль. Фирменный стиль — это совокупность визуальных элементов, используемых при коммуникации между компанией и потребителем в интернете, рекламных баннерах, буклетах и других носителях. Он напрямую связан с пониманием того, как компания будет выглядеть в глазах потребителей. Фирменный стиль должен быть простым, понятным, логически обоснованным и уникальным, должен выгодно отличать объединение от конкурентов и усиливать его позиционирование.

Актуальность темы заключается в том, что на сегодняшний день фирменный стиль является неотъемлемой частью имиджа культурно-зрелищных объединений и является основой их узнаваемости. С помощью знака, логотипа и других составляющих фирменного стиля подчёркивается индивидуальность творческого объединения. Современные тенденции указывают на то, что профессиональные сферы рекламы и дизайна тесно переплетены и взаимосвязаны. Правильно подобранный фирменный стиль цепляет и удерживает внимание людей, привлекает аудиторию к мероприятию и, соответственно, работает как реклама для организации.

Данная работа посвящена разработке фирменного стиля для творческого объединения «СмотриТЕатр» города Челябинска, которое работает над постановкой пластических спектаклей по классическим произведениям мировой литературы. Уникальная творческая деятельность данного объединения вызывает необходимость в создании столь же уникального, современного и необычного фирменного стиля.

Объектом исследования данной работы являются особенности дизайна фирменного стиля в сфере культурно-зрелищных объединений.

Предметом исследования являются средства графического дизайна, которые улучшают визуальное восприятие дизайна фирменного стиля и рекламы современных творческих объединений.

Цель исследования — предложить практические рекомендации по проектированию дизайна фирменного стиля культурно-зрелищных объединений на

основе изучения теоретических источников и анализа практики в данной сфере. Рекомендации разработаны на материалах дизайна фирменного стиля пластического театра «СмотриТЕатр» города Челябинска.

Для достижения поставленной цели необходимо решить ряд **задач**:

1. изучить теоретические основы дизайна фирменного стиля культурно-зрелищных объединений;
2. выявить особенности применения средств графического дизайна при проектировании фирменного стиля культурно-зрелищных объединений;
3. проанализировать аналоги дизайна фирменного стиля современных культурно-зрелищных объединений;
4. предложить практические рекомендации по разработке дизайна фирменного стиля на материалах пластического театра «СмотриТЕатр».

Для решения задач и достижения цели был выбран ряд научных источников: учебники по теории дизайна таких авторов, как М. Кумова, Д. Неяглов, Ж. Паттернотт; работа по теории цвета в дизайне Т. Фрейзера; научные источники по теории дизайна фирменного стиля таких авторов, как Э. Буронне, К. Дж. Веркман, Д. Эйри; работы по теории рекламы и брендинга таких авторов, как М. М. Блинка-Мельник, А. М. Годин, Ф. И. Шарков; учебники об основах композиции и типографики таких авторов, как Э. Шпикерманн, Р. Пулин, Ю. Гордон.

А также нормативные акты — законы Российской Федерации, касающиеся создания, использования и распространения элементов фирменного стиля, такие как Гражданский кодекс (Ч. 4. Ст. 1477, 1482, 1483 ГК) и Федеральный закон «О рекламе».

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что расширены знания о средствах, формах, видах дизайна и способах визуализации проектов, подобраны и изучены научные источники о дизайне, типографике и цвете.

Практическая значимость данной работы состоит в том, что предложенные практические рекомендации могут использовать в своей профессиональной деятельности дизайнеры в создании фирменного стиля культурно-зрелищных объединений. Данные рекомендации могут также использоваться в учебной деятельности студентов-дизайнеров на занятиях по дисциплине «Дизайн и рекламные технологии». При разработке фирменного стиля для пластического театра «СмотриТЕатр» происходило обсуждение проекта с заказчиком, в роли которого выступил художественный руководитель театра Сергей Зырянов, проект предполагает реализацию.

Проектная работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы и приложений. Во введении раскрывается актуальность, объект и предмет исследования, цель и задачи, а также описывается изученный объём литературы. В первой главе раскрыты средства и методы создания дизайна фирменного стиля и рекламы для культурно-зрелищных объединений. Во второй главе приведён анализ образцов дизайна фирменного стиля культурно-зрелищных объединений, описание технологий создания фирменного стиля и рекомендации для дизайнеров, работающих в данной сфере. В заключении подведены итоги исследования. Список литературы состоит из 22 источников. Иллюстрации в приложениях представляют собой примеры удачных и неудачных дизайн-решений фирменных знаков, а также авторские варианты оформления выполненного фирменного стиля.

Глава 1

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ДИЗАЙНА ФИРМЕННОГО СТИЛЯ КУЛЬТУРНО-ЗРЕЛИЩНЫХ ОБЪЕДИНЕНИЙ

1.1. Основные теоретические понятия дизайна фирменного стиля

Культурно-зрелищным объединением является коллектив людей, объединённых общей творческой деятельностью, организующих и проводящих массовые зрелищные мероприятия. К культурно-зрелищным объединениям относятся творческие объединения театральных актёров, артистов цирка, кинематографистов, артистов филармонических жанров.

«Основное назначение учреждений культуры, в число которых входят культурно-зрелищные объединения, — создание условий для удовлетворения растущих духовно-культурных потребностей и формирование мотивов поведения», — считает Анатолий Жарков¹. Фирменный стиль таких объединений должен привлекать, интриговать зрителей.

Для начала стоит дать определение фирменного стиля. Фирменный стиль — один из важнейших инструментов маркетинговой коммуникации компании с её целевой аудиторией. А. М. Годин пишет, что «фирменный стиль — это ряд приемов (графических, цветовых, языковых), которые обеспечивают некоторое единство всех изделий предприятия (фирмы, компании) и отличает их от изделий конкурентов». Фирменный стиль является составным элементом бренд-стратегии предприятия (фирмы, компании) на рынке. Он также описывает составляющие фирменного стиля, описывая при этом композицию товарного знака, логотипа, поясняющих надписей, фирменного лозунга, фирменного комплекта цветов, фирменного полиграфического стиля, а также способов наложения знаков на носители, его коммерческое использование².

Фирменный стиль подразумевает под собой систему правил, которая помогает сотрудникам культурно-массовых объединений, дизайнерам и зрителям говорить друг с другом на одном графическом языке. Автор книги «Создание фирменного стиля» Д. Неяглов рассматривает такую часть фирменного стиля, как логотип (фирменный знак), как договорённость о том, каким шрифтом записывать название учреждения и как его иллюстрировать — в частности, с помощью знака. Он также отмечает, что дизайнеру необходимо задумываться о том, для кого делается знак, учитывая правила уместности и сочетаемости фирменного стиля с другими визуальными составляющими индивидуальности компании³.

Фирменный стиль состоит из основных элементов, таких как товарный знак, фирменный комплект шрифтов, фирменная цветовая гамма, фирменный блок и из элементов, которые не являются обязательными. К ним относятся слоган, суперграфика и корпоративный герой. Основные и второстепенные элементы фирменного стиля будут рассмотрены более подробно.

¹ Жарков А. Д. Теория и технология культурно-досуговой деятельности : учебник / А. Д. Жарков. — Москва : ИД МГУКИ, 2007. — С. 88.

² Годин А. М. Бренддинг : учебн. пособие. — 4-е изд. / А. М. Годин. — Москва : Дашков и Ко, 2016. — С. 35.

³ Неяглов Д. Рекомендации по дизайну и коммуникации для учреждений культуры. Создание фирменного стиля / Д. Неяглов. — Москва : МИСКП, 2015. — С. 25.

1. Товарный знак (или знак обслуживания) — это запоминающееся обозначение: эмблема товара или предприятия (фирмы, компании), нередко сливающихся в один символ, обеспечивает преемственность благожелательного отношения к конкретным видоизменяющимся со времени товарам (услугам)⁴.

Первое, что нужно учитывать при разработке дизайна товарного знака, это его уникальность и оригинальность. Хороший товарный знак должен быть легко запоминающимся и отличаться от других знаков на рынке. Для этого можно использовать яркие цвета, необычные формы или шрифты, а также добавлять символы или изображения.

А. М. Годин выделяет следующие требования к товарному знаку: простота, индивидуальность, привлекательность, отсутствие двусмысленности, охраноспособность⁵.

При применении товарного знака необходимо выполнять следующие правила: товарный знак всегда должен использоваться только в том виде, в котором он зарегистрирован, при этом необходимо ставить маркировку, которая показывает степень защищённости товарного знака, запрещается использовать его без ведома владельца⁶.

Товарный знак выполняет ряд функций. Первая функция является отличительной. Товарные знаки выполняют эту функцию, когда способны отличить продукт уникальным образом. Отсутствие этой функции может послужить основанием для отказа при регистрации знака.

Вторая функция — защитная. Владелец товарного знака имеет исключительное право на использование товарного знака. Он может искать средства правовой защиты от несанкционированного использования товарного знака. Защитная функция реализуется в статье 1477 ГК РФ — «Товарный знак и знак обслуживания»⁷.

Кроме того, товарный знак выполняет конкурентную функцию. Это важный элемент продвижения компании, который помогает ей отделиться от конкурентов и создавать узнаваемый образ на рынке.

Следующая функция — рекламная. Торговые марки играют важную роль в маркетинге. Если потребители имеют положительный опыт использования продукта, они запомнят торговую марку и предпочтут этот продукт другим товарам, даже если он будет дороже, чем у конкурентов.

Товарный знак также выполняет функцию индикации качества. Торговые марки явно указывают на качество продукта, могут с ним ассоциироваться. «Заложенное в товарном знаке внутреннее содержание побуждает потребителя перенести благоприятные свойства этого содержания на продукт, который данный знак представляет», — пишет К. Дж. Веркман⁸.

⁴ Годин А. М. Брендинг : учебн. пособие. — 4-е изд. / А. М. Годин. — Москва : Дашков и Ко, 2016. — С. 24.

⁵ Там же. С. 53.

⁶ Там же. С. 26.

⁷ Гражданский кодекс Российской Федерации. Части 1–4 (по сост. на 01.02.2023 г.). От 18.12.2006 г. № 230-ФЗ. — Москва : Омега-Л, 2023. — 624 с.

⁸ Веркман К. Дж. Товарные знаки. Создание, психология, восприятие / К. Дж. Веркман ; пер. с англ. В. Б. Боброва, О. Ю. Ивановой, Р. И. Столлера ; общ. ред. и предисл. Б. Г. Карпова. — Москва : Прогресс, 1986. — С. 32.

Товарные знаки также выполняют гарантийные функции, которые оказывают сильное влияние на поведение потребителей. Приобретая продукт с торговой маркой, покупатель верит, что сможет купить то же качество через пару лет.

Последняя функция — функция сертификации. Подкатегория коллективных товарных знаков включает так называемые сертификационные знаки. В этом случае владелец товарного знака разрешает использование знака на основании положения, устанавливающего определённые требования и при условии соблюдения этих требований.

Стоит отметить, что товарными знаками могут быть не только привычные 2D-изображения, видов товарного знака гораздо больше. Так, статья 1482 ГК РФ⁹ гласит, что знаками могут быть и словесные, объёмные изображения, сочетания цветов, звуков или уникальная форма предмета.

В сочетании графической части знака и слова с правильно подобранным шрифтом рождается фирменный знак, который также называют логотипом. «Логотипы — это, прежде всего, образы или сочетание букв и образов, графика которых отражает направление деятельности компании или ее продукцию», — пишет Ж. Патернотт¹⁰. «Компания без логотипа — как человек без лица»¹¹.

Фирменный знак является стилеобразующей частью фирменного стиля и играет важную роль в формировании имиджа и узнаваемости бренда. Ю. Гордон утверждает, что хороший логотип «должен бросаться в глаза, но не раздражать» и сравнивает его с хорошей музыкой, которая «звучит повсюду, но не приедается»¹².

Важной частью индивидуализации фирменного стиля являются фирменные шрифты. Фирменный шрифт — это оригинальный рисунок знаков (букв, символов), входящий в определённую гарнитуру — шрифтовое семейство, которое используется компанией.

Фирменный шрифт необходим для того, чтобы создавать единый и узнаваемый стиль компании. Он помогает создавать качественный дизайн материалов, что благотворно влияет на образ компании. Применение единого шрифта на всех маркетинговых материалах позволяет создать единую стилистику, которая будет легко узнаваться клиентом.

Основные функции фирменного шрифта — создание узнаваемости компании на рынке и подчёркивание её индивидуальности. Фирменный шрифт позволяет создать связь между компанией и клиентом, создать её особенный образ.

Разные виды шрифтов подходят для разных случаев их применения и могут создавать разное настроение у зрителя. Поэтому важно рассказать о видах шрифтов. Шрифты можно классифицировать как наборные, декоративные, акцидентные. В работе Ю. Гордона¹³ представлена классификация шрифтов, основные элементы которой приведены далее.

⁹ Гражданский кодекс Российской Федерации. Части 1–4 (по сост. на 01.02.2023 г.). От 18.12.2006 г. № 230-ФЗ. — Москва : Омега-Л, 2023. — 624 с.

¹⁰ Патернотт Ж. Разработка и создание логотипов и графических концепций / Ж. Патернотт ; пер. с фр. Т. Л. Черноситова. — Ростов-на-Дону : Феникс, 2008. — С. 12.

¹¹ Эйри Д. Логотип и фирменный стиль. Руководство дизайнера. — 2-е изд. / Д. Эйри. — Санкт-Петербург : Питер, 2016. — С. 25.

¹² Гордон Ю. Книга про буквы от Аа до Яя / Ю. Гордон. — Москва : Изд-во Ст. А. Лебедева, 2006, — 384 с.

¹³ Там же. С. 45–58.

Антиква — классический шрифт с засечками, подходящий для официальных документов, книг, рекламных материалов. Гротеск — шрифт без засечек, обладающий чёткостью и простотой. «Для гротесков характерна равномерная и постоянная толщина штрихов с минимальной или отсутствующей разницей между широкими и узкими штрихами; ось овалов почти всегда вертикальная», — пишет Ричард Пулин¹⁴. Антиква-гротеск — совмещает черты антиквы и гротеска. Он отличается своей универсальностью и подходит для большинства проектов, но в особенности для знаков компаний, которые хотят передать и свою классичность, при этом свежесть и современность. Готический шрифт — шрифт с засечками, имитирующий средневековые готические рукописи. Рукописный шрифт имитирует написание рукой. Он может передавать индивидуальность, теплоту и личность компании.

Таким образом, выбирая шрифт для фирменного стиля, необходимо учитывать особенности каждого вида и их способность выражать идентичность компании.

Фирменная цветовая гамма — это набор цветов, которые ассоциируются с компанией и используются в качестве основы для её дизайна. Она может быть различной — от двух-трёх цветов до десятков, но главное — это её узнаваемость и соответствие ценностям и идентичности бренда.

В книге «Айдентика» (под общей редакцией М. Кумовой) отмечено: «Цвет — мощнейшая апелляция к самым базовым эмоциям, мифам, архетипам культуры»¹⁵, а Т. Фрейзер считает, что цвета являются сенсорным ключом, который моментально воздействует на наши чувства¹⁶.

При выборе фирменных цветов надо учитывать психологическое и эмоциональное воздействие каждого цвета и найти сочетание, вызывающее у человека позитивные ассоциации, симпатию и доверие к организации. Цвет завершает общую картину образа фирмы.

Фирменный блок является важным элементом фирменного стиля организации и представляет собой сочетание отдельных базовых элементов системы идентификации бренда, традиционно используемых в едином композиционном решении и усиливающих их эффективность. Фирменный блок объединяет товарный знак, название фирмы, почтовые и банковские реквизиты и девиз и может использоваться для оформления фирменных бланков¹⁷.

К основным функциям фирменного блока как элемента фирменного стиля компании относятся: информационная (информирует потребителей о товарах и услугах), идентификационная (способствует повышению узнаваемости компании), рекламно-маркетинговая (помогает успешнее продвигать компании), имиджеобразующая (формирует положительный имидж: компании с фирменными

¹⁴ Пулин Р. Школа дизайна: шрифт : Практик. руководство для студентов и дизайнеров / Р. Пулин ; пер. с англ. Е. Петровой; [науч. ред. Д. Семенова]. — Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2020. — С. 45.

¹⁵ Айдентика: [альбом] / Ред. М. Кумова, А. Филиппова, О. Калинкина и др. ; КАК Проект, GreyMatter. — Москва : КАК Проект, GreyMatter, 2014. — С. 291.

¹⁶ Фрейзер Т. Цвет в дизайне : Т. 2 / Т. Фрейзер, А. Бэнкс. — Москва. — РИП-Холдинг, 2012. — С. 168.

¹⁷ Шарков Ф. И. Константы гудвилла: стиль, паблисити, репутация, имидж и бренд фирмы / Ф. И. Шарков. — Москва : Дашков и Ко, 2010. — 272 с.

бланками и единым стилем всех носителей воспринимаются как более серьёзные и надёжные), напоминающая (положительное напоминание потребителю о компании повышает вероятность повторного обращения потребителя).

У термина «слоган» есть множество определений, которые подчёркивают разные его характеристики. И. Морозова говорит о том, что «слоган — это рекламная фраза, в сжатом виде излагающая основное рекламное предложение и входящая во все сообщения в рамках рекламной кампании»¹⁸. А. Пономарева называет слоганом семантически ёмкую фразу, отражающую основную концепцию компании и являющуюся неотъемлемой константой бренда¹⁹. М. М. Блинкина-Мельник утверждает, что слоган — второе имя продукта, которое «коренным образом влияет на имидж торговой марки, ее восприятие потребителем»²⁰.

Слоган кратко обобщает рекламное предложение и главные достоинства бренда, создаёт эффект узнаваемости компании. Не у всех организаций есть слоган, однако иногда он может стать товарной маркой.

Таким образом, слоган можно определить как короткий, запоминающийся фразовый знак, который отражает основные характеристики бренда или продукта в яркой художественной форме.

Характеристики слогана могут включать в себя ясность, краткость и эмоциональность, экспрессивность. Он должен быть легко запоминающимся, передавать особенности бренда, не обязательно описывая его, но, скорее, акцентируя внимание на ключевых аспектах товара.

Суперграфика — это элемент фирменного стиля, который представляет собой графическое изображение, созданное на основе линий и форм: «изобразительное решение, “наложенное” на самостоятельно существующий объемно-пространственный объект (сооружение, изделие, поверхность)»²¹. Такой элемент может использоваться в качестве поддержки логотипа, орнамента на упаковке, паттерна на рекламных материалах. Важно, чтобы суперграфика включала в себя фирменные цвета и сочеталась с остальными элементами фирменного стиля.

Использование суперграфики в качестве элемента фирменной идентичности является очень эффективным способом подчеркнуть уникальность бренда.

Корпоративный герой (персонаж) — это символ, персонаж-талисман, созданный для представления компании или бренда. Такой персонаж может быть животным, человеком или абстрактным существом и изображён на товарном знаке, или быть самостоятельной составляющей фирменного стиля. Важно помнить, что не любой персонаж на логотипе является корпоративным героем, так как отличительная его черта заключается в том, что он не статичен, имеет разные эмоции и позы. Главная цель использования изображения корпоративного героя — узнаваемость бренда, привлечение внимания потенциальных клиентов и создание положительного имиджа. Одной из главных функций персонажа является установление эмоциональной связи с клиентами. Корпоративный герой

¹⁸ Морозова И. Г. Слагая слоганы / И. Г. Морозова. — Москва : РИП-холдинг, 2001. — С. 5.

¹⁹ Пономарева А. Слоган в системе маркетинговых коммуникаций : словарь, исследование, технологии / А. Пономарева. — Ростов-на-Дону : Мини Тайп, 2006. — С. 11.

²⁰ Блинкина-Мельник М. М. Рекламный текст : Задачник для копирайтеров / М. М. Блинкина-Мельник. — Москва : ОГИ, 2003. — 200 с.

²¹ Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / Г. Б. Минервин, В. Т. Шимко, А. В. Ефимов и др. — Москва : Архитектура-С, 2004. — С. 138.

может создавать ассоциации с определёнными качествами и характеристиками, которые приписываются компании. Ещё одна важная функция корпоративного героя — это помощь в продвижении услуг компании. Персонаж может использоваться в рекламе, на упаковке или в интернет-маркетинге. Он привлекает внимание и запоминается, что позволяет компании выделиться на рынке и привлечь больше клиентов. Персонаж может быть использован для поддержания корпоративной культуры — быть символом единства и принадлежности к определённой компании. Он может использоваться на корпоративной атрибутике, такой как футболки, значки и ручки, что укрепляет бренд и повышает лояльность клиентов.

Можно сделать вывод о том, что перечисленные элементы являются важными составляющими фирменного стиля. Фирменный стиль должен быть разработан и составлен с учётом целей компании и отражать её ценности и уникальность. Гармонично представленный фирменный стиль может помочь увеличить узнаваемость и привлечь внимание к компании.

1.2. Особенности применения средств графического дизайна при проектировании фирменного стиля культурно-зрелищных объединений

Культурно-зрелищные объединения, такие как современные театры необычной направленности, имеют множество конкурентов как среди классических театров, так и среди других форм организации досуга людей. Поход в кинотеатр иногда кажется потребителям более интересным времяпрепровождением, чем просмотр классической постановки в театре. Именно поэтому так важно создать единый, убедительный, привлекающий внимание фирменный стиль для культурно-зрелищного объединения.

Фирменный стиль должен помочь творческому объединению получить дополнительное преимущество перед конкурентами, сделать его узнаваемым в зрительском сообществе. Для современного пластического театра подойдёт нетривиальный фирменный стиль, не отождествляемый с фирменными стилями крупных театров, в репертуаре которых — классические постановки. Академический театр с его колоннами и аллегорическими скульптурными группами должен иметь фирменный стиль, соотносящийся с ним, имея схожее с архитектурой здания стилистическое решение. Подобный логотип не подойдёт для объединения молодых актёров, открывших свой театр и ставящих современные постановки.

Деятельность культурно-зрелищных объединений направлена как на взрослых людей, так и на детей, поэтому важно уделить внимание фирменному стилю, он должен не только быть понятным всем возрастным группам зрителей, но и не содержать в себе метафор, способных нести оскорбительный характер.

Это важно не только из этических соображений, но и с точки зрения закона. В соответствии с частью 6 статьи 5 Федерального закона «О рекламе» существует официальный запрет на использование в рекламе бранных слов, непристойных и оскорбительных образов, сравнений и выражений, в том числе в отношении пола, расы, национальности, профессии, социальной категории, возраста, языка человека и гражданина²².

²² Федеральный закон «О рекламе». Текст с последними изменениями и дополнениями на 2023 год. От 13.03.2006 г. № 38-ФЗ. — Москва : Эксмо, 2023. — 80 с.

Наличие позитивного фирменного стиля свидетельствует об уважительном отношении объединения к своим зрителям, желании идти в ногу со временем и выделяться среди конкурентов. Фирменный стиль не только создаёт единый образ и имидж объединения в глазах зрителя, но и, как считает Ф. И. Шарков, объединяет сотрудников внутри него. Воспринимая элементы фирменного стиля, человек проникается эстетикой, идеями, философией и настроением организации²³.

Целевая аудитория у современных пластических театров достаточно широкая. В подобный театр могут пойти как подростки 13–17 лет (например, вместе с классом и классным руководителем), так и студенты, молодые люди в возрасте от 18 до 27 лет, а также взрослые люди (27–50 лет). Однако людей более старшего и пенсионного возраста включать в целевую аудиторию не стоит, так как это поколение людей больше предпочитают классические театральные постановки. Ядром целевой аудитории можно определить людей в возрастной категории 20–35 лет, интересующихся искусством и достаточно открытых к необычным подходам и новаторским интерпретациям пьес.

Сегодня можно заметить разрозненность фирменного стиля в фирменном знаке театров, их социальных сетях и носителях фирменного стиля. Зачастую неплохой логотип могут «загубить» остальные элементы фирменного стиля, которые могут не сочетаться по стилистике или цветовой гамме. Знакомство зрителя с театральным коллективом и его репертуаром может начаться с носителей фирменного стиля, таких как афиша. Зритель узнаёт о театре, покупает билет, использует для получения информации социальные сети, где может подписаться на ресурсы театра после посещения интересного спектакля. В связи с этим для того, чтобы не просто захватывать, но и удерживать внимание зрителя, фирменный стиль должен сопровождать его и каждый раз по-новому удивлять.

Первое, с чего начинается разработка фирменного стиля — товарный знак и логотип (фирменный знак).

Товарный знак должен обладать различительной способностью, то есть быть простым в усвоении, иметь высокую эффективность. Чем эффективнее знак, тем выше вероятность его регистрации и надёжнее правовая охрана, предоставляемая в судебном порядке²⁴.

Второй важный аспект — это соответствие товарного знака сущности театра и его ценностям. Дизайн знака должен передавать то, что компания делает и каких ценностей она придерживается. Например, если компания занимается производством экологически чистых продуктов, то дизайн знака может содержать изображение листьев или других символов природы.

Третий аспект — это простота и читаемость дизайна. Хороший товарный знак должен быть простым и понятным для потребителей. Слишком сложный или запутанный дизайн может затруднить запоминание знака.

Четвёртый аспект — это универсальность дизайна. Товарный знак должен быть узнаваемым в стране, где базируется компания и в других странах, где

²³ Шарков Ф. И. Константы гудвилла: стиль, паблисити, репутация, имидж и бренд фирмы / Ф. И. Шарков. — Москва : Дашков и Ко, 2010. — С. 138.

²⁴ Создание знака. Введение в тему «Товарные знаки для малых и средних предприятий» / Всемирная организация интеллектуальной собственности ; соавторы: Л. В. Коглин, Н. Судхиндра, Э. Бурроне и Г. Синг Джайя. — Швейцария, Женева : ВОИС, 2019. — С. 54.

планирует работать. Для этого следует использовать универсальные символы и изображения, которые могут быть понятны для людей разных культур и национальностей.

Таким образом, дизайн товарного знака имеет большое значение для продвижения компании, поэтому его разработка должна быть тщательной и продуманной. Уникальность, соответствие ценностям компании, простота и читаемость, а также универсальность — это основные аспекты, которые нужно учитывать при создании эффективного дизайна товарного знака.

Товарный знак молодёжного театра должен быть привлекательным, лаконичным и стильным. Знак должен чётко отражать дух и концепцию театра, указывать на уникальные черты культурно-зрелищного объединения.

Он должен также вызывать интерес у потенциальных зрителей и заинтриговывать их. Лучше не использовать избитые и оттого безликие ассоциации с театром, такие как театральные маски; знак с их изображением будет выглядеть устаревшим и не заинтересует зрителя. Исключением станет интересная интерпретация образа маски, креативный подход к её изображению. Знак должен задавать определённый вектор относительно актёрской игры и направленности театра. При этом знак должен быть достаточно простым, чтобы зритель мог легко его запомнить и распознать.

Важно понимать, что знак не только является визуальным образом театра, но и позволяет установить связь с потенциальными зрителями. Поэтому он должен отражать привычки и интересы целевой аудитории, создавая у зрителей позитивные эмоции и желание посетить данный театр.

Название (словесная часть фирменного знака) должно кратко и лаконично передавать атмосферу театра, его концепцию и отношение к зрителю. Оно должно быть ёмким и понятным, но при этом интересным по своему смыслу. «Какой бы начальный смысл вы ни вкладывали в название, все произойдет очень скоро: старое значение уступит место новому — компания или продукт и их свойства», — пишет Вадим Дунаев²⁵. Это означает, что первоначальный смысл слова, которое используется для названия компании, окрашивается в сознании потребителя дополнительным смыслом, впечатлением от самой компании. Название театра должно легко и приятно произноситься, однозначно восприниматься и на слух, и по написанию, а также иметь положительные ассоциации. Также важно помнить и о законах, не допускающих регистрацию обозначений, не обладающих различительной способностью или состоящих только из элементов, являющихся общепринятыми. Об этом говорится в статье 1483 ГК РФ²⁶.

Что касается фирменного шрифта, он может принадлежать семейству уже существующих шрифтов, правила использования которого позволяют применять этот шрифт в коммерческих целях. Однако такие шрифты могут снижать индивидуальность и узнаваемость театра, именно поэтому некоторые компании склоняются к созданию эксклюзивного шрифта. В этом случае создаётся уникальный рисунок знаков, который разрабатывается специально для организации. Обычно

²⁵ Дунаев В. Почему нейминг похож на вино / В. Дунаев. — Текст: электронный [сайт]. — 2020. — URL: <https://duv.ru/brand-naming-wine/> (дата обращения: 24.03.2023).

²⁶ Гражданский кодекс Российской Федерации. Части 1–4 (по сост. на 01.02.2023 г.). От 18.12.2006 г. № 230-ФЗ. — Москва : Омега-Л, 2023. — 624 с.

компании обращаются в дизайн-студии, чтобы создать уникальный шрифт, который будет соответствовать их фирменному стилю. Это очень важно, так как фирменный шрифт является необходимой частью фирменного стиля компании, которая отображается во всех её маркетинговых материалах, начиная от логотипа до веб-страниц и упаковки продукта.

Шрифтовой и книжный дизайнер А. Королькова делит шрифты также на те, которые способствуют лёгкому чтению текста и те, главная задача которых — привлекать внимание. Про первый (текстовый) тип шрифтов А. Королькова пишет: «Текстовый шрифт обязан читаться. Значит, он должен попасть в узкий диапазон самых читаемых в смысле общих пропорций, узнаваемости графем, соотношения толщин вертикальных и горизонтальных штрихов, наличия дополнительных элементов и декора»²⁷. Второй тип может иметь необычную форму, однако тоже должен быть читаемым.

При выборе шрифта для фирменного стиля необходимо учитывать его читабельность, сочетание с фирменным знаком, ассоциации, которые он вызывает, и целевую аудиторию. Например, при оформлении важной информации для возрастной аудитории рекомендуется использовать крупный шрифт с хорошим контрастом. В случае если необходимо донести что-то лёгкое и динамичное, стоит выбрать шрифт без засечек среднего размера.

Для культурно-зрелищных объединений необходим хорошо читаемый и масштабируемый шрифт, так как название, написанное этим шрифтом, может быть расположено как на маленьком билете, так и в большом формате на кулисах.

Р. Пулин пишет: «При выборе шрифта в первую очередь нужно руководствоваться смыслом. Это ключевая составляющая графического дизайна»²⁸. Шрифт должен отражать деятельность организации. Если для классического театра может подойти шрифты с засечками — антиквы, то для современного экспериментального театра стоит подобрать что-то более интересное и необычное.

Следующим элементом фирменного стиля является цветовая гамма. Цвет играет большую роль в восприятии человеком фирменного стиля. При выборе фирменной цветовой гаммы для культурно-зрелищных объединений важно помнить о том, что слишком большое количество цветов вызывает дисбаланс в фирменном стиле, из-за чего он распадается. Лучше применять ограниченную цветовую гамму, например, белый и чёрный как основные контрастные цвета, выражающие некую строгость, статус, и добавленный к ним яркий цвет, например, жёлтый или красный. С тремя цветами фирменный стиль проще сбалансировать. Такой фирменный стиль также смотрится аккуратнее и понятнее, глаза не разбегаются от обилия цветов, перебивающих друг друга, сочетание трёх цветов интереснее, контрастнее и более запоминающееся. Более того, важно помнить о важных нюансах, касающихся цветовой гаммы и правильного ее использования, таких как цветовые коды, оттенки цветов и их пропорции.

²⁷ Королькова А. Живая типографика / А. Королькова. — Москва: IndexMarket, 2012. — С. 84.

²⁸ Пулин Р. Школа дизайна: шрифт : Практическое руководство для студентов и дизайнеров / Р. Пулин ; пер. с англ. Е. Петровой; [науч. ред. Д. Семенова]. — Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2020. — С. 184.

Цветовые модели необходимы для корректной передачи цвета, зависящей от цветового диапазона экранов и принтеров. Цвет должен выглядеть одинаковым на всех устройствах. Таким образом, цветовые коды гарантируют точность при использовании цветов. Наиболее распространенными форматами считаются RGB, CMYK и Pantone. Корректное использование цветов позволит укрепить бренд и достичь большего внимания со стороны потребителей.

Оттенки цветов. Фирменные цвета часто имеют несколько оттенков, что позволяет использовать их в различных комбинациях и ситуациях. Пропорции использования оттенков: очень важно правильно сбалансировать цвета в дизайне, чтобы достичь желаемого эффекта.

Другим элементом фирменного стиля является слоган. Он не так распространён среди культурно-зрелищных объединений. Однако на него стоит обратить внимание, ведь слоган является эффективным маркетинговым инструментом. Слоган должен быть лаконичным, запоминающимся и передавать основные преимущества и ценности молодёжного театра. Он также должен подчеркивать эмоциональную составляющую театра, способность передать настроение, энергию и чувства аудитории. Как элемент фирменного стиля, слоган может быть использован на сайте, в рекламе, на афишах и билетах, на товарах с символикой театра. Это позволит создать единый образ театра и улучшить узнаваемость среди молодёжи.

Привлечение молодёжной аудитории — сложный процесс, но использование эффектного слогана поможет описать основные преимущества молодёжного театра и создать уникальный и запоминающийся имидж.

Суперграфика также является важным элементом фирменного стиля культурно-зрелищных объединений. Её можно располагать на билетах, афишах, и других носителях, тем самым поддерживая единство фирменного стиля и повышая узнаваемость театра.

Последним элементом фирменного стиля является фирменный блок. Фирменный блок — это необходимый элемент для молодёжного театра. Он помогает создать узнаваемость, имидж, помогает театру в продвижении и упрощает работу с продукцией. Фирменный блок также можно использовать на печатных афишах или постах в социальных сетях.

Таким образом, можно сделать вывод, что фирменный стиль — важная составляющая визуального образа современного театра и других культурно-зрелищных объединений. К созданию каждого из основных и дополнительных элементов фирменного стиля нужно подходить со всей ответственностью, оптимально используя шрифтовые, колористические, композиционные, иллюстративные средства графического дизайна в их гармоничном сочетании, позволяющем подчеркнуть творческую направленность культурно-зрелищного объединения, его особенности и способствовать запоминаемости визуальных элементов фирменного стиля у потенциальных зрителей и участников культурно-зрелищных мероприятий.

В следующей главе мы изучим практические примеры дизайна фирменного стиля культурно-зрелищных объединений различной направленности и предложим практические рекомендации по оптимизации проектной работы в данной сфере.

Глава 2

АНАЛИЗ И РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ДИЗАЙНУ ФИРМЕННОГО СТИЛЯ КУЛЬТУРНО-ЗРЕЛИЩНЫХ ОБЪЕДИНЕНИЙ

2.1. Анализ дизайна образцов фирменного стиля культурно-зрелищных объединений

На данный момент к созданию фирменного стиля стремится большинство культурно-зрелищных объединений. Практически все объединения имеют хотя бы один из элементов фирменного стиля, чаще им становится фирменный знак. Исследуя фирменный стиль культурно-зрелищных объединений, можно выделить некоторые проблемы с его визуальной составляющей, включая использованные шрифты, цветовую гамму и наличие таких элементов, как слоган или суперграфика.

Были рассмотрены элементы фирменного стиля культурно-зрелищных объединений на территории России. В объём объектов для анализа вошли как театральные коллективы со своим фирменным стилем, так и молодёжные театры разных городов. В качестве критериев оценки были выбраны: вид товарного знака, количество использованных цветов в оформлении, фирменные шрифты, их количество и типы, а также наличие слогана и суперграфики.

Данные анализа по системе критериев были внесены в таблицы.

Таблица 1

Анализ образцов дизайна фирменного стиля культурно-зрелищных объединений

№ п/п	Наименование объединения	Фирменный знак (логотип)			Фирменная цветовая гамма (кол-во цветов)		
		Изобразительный	Текстовый	Комбинированный	1-2	3-5	>5
1	«Karlson Haus»			+		+	
2	«Mini-театр»			+	+		
3	«АДМ»		+			+	
4	«Алые паруса»		+		+		
5	«Арго»		+		+		
6	«Галерка»			+		+	
7	«Глобус»		+		+		
8	«Горошины»			+		+	
9	«Дуэт»			+			+
10	«Листопад»		+		+		
11	«Манекен»			+	+		
12	«Молодежный театр на Фонтанке»			+	+		
13	Молодежный театр «Третий круг»			+		+	
14	«Московский театр теней»			+	+		
15	«МОСТ»			+	+		

16	«На Моховой»			+	+		
17	«Не-Кабуки»	+					
18	«Новый молодежный театр»			+		+	
19	«Особняк-театр»			+	+		
20	«РАМТ»		+		+		
21	«Современный театр антрепризы»			+		+	
22	«Суббота»			+		+	
23	«Сфера»			+		+	
24	«Такой театр»			+	+		
25	«Театр дождей»		+				+
26	«Театр поколений»		+			+	
27	«Театр-студия У»	+				+	
28	«Томский ТЮЗ»			+		+	
29	«У паровоза»			+	+		
30	«Электротheater Станиславский»	+			+		
31	«Яхонт»			+			+

Таблица 2

**Анализ образцов дизайна
фирменного стиля культурно-зрелищных объединений**

№ п/п	Наименование объединения	Слоган (наличие)	Супер-графика (наличие)	Шрифт, кол-во		Вид шрифта		
				1-2	3-5	Анти-ква	Гротеск	Акцидентный*
1	«Karlson Haus»	+	+	+				+
2	«Mini-театр»	+	+	+			+	
3	«АДМ»	+	+	+				+
4	«Алые паруса»			+		+		
5	«Арго»			+				+
6	«Галерка»			+			+	
7	«Глобус»			+				+
8	«Горошины»	+	+	+			+	+
9	«Дуэт»				+			+
10	«Листопад»			+			+	
11	«Манекен»			+			+	
12	«Молодежный театр на Фонтанке»			+			+	
13	Молодежный театр «Третий круг»		+		+		+	+
14	«Московский театр теней»			+			+	
15	«МОСТ»			+		+		
16	«На Моховой»				+	+		+

Окончание табл. 2

№ п/п	Наименование объединения	Слоган (наличие)	Супер-графика (наличие)	Шрифт, кол-во		Вид шрифта		
				1-2	3-5	Анти-ква	Гротеск	Акцидентный*
17	«Не-Кабуки»			-				
18	«Новый молодежный театр»			+			+	
19	«Особняк-театр»			+				+
20	«РАМТ»			+			+	
21	«Современный театр антрепризы»			+			+	
22	«Суббота»	+	+		+	+	+	+
23	«Сфера»			+				+
24	«Такой театр»			+			+	
25	«Театр дождей»		+	+				+
26	«Театр поколений»			+			+	
27	«Театр-студия U»							
28	«Томский ТЮЗ»			+		+		+
29	«У паровоза»			+				+
30	«Электротеатр Станиславский»			+			+	
31	«Яхонт»	+		+				+

* Под акцидентным шрифтом, для удобства, были объединены такие виды шрифтов, как декоративные, исторические, рукописные.

Было выявлено, что из 31 культурно-зрелищных объединений все имеют свой логотип, при этом 3 из них изобразительные, то есть представляет собой символ (знак, иконку, эмблему) без текста. Так, фирменный знак театра-студии «Не-Кабуки» состоит из сочетания двух масок. (Рис. 1.) Электротеатр «Станиславский» в свой фирменный знак включил портрет театрального режиссёра К. С. Станиславского. (Рис. 2.) 8 театров (25%) имеют текстовый знак с исклю-



Рис. 1. Фирменный знак театра-студии «Не-кабуки»



Рис. 2. Фирменный знак электротеатра «Станиславский»

чительно буквенной основой, обычно это название театра, например, «Театр поколений». (Рис. 3.) Большинство культурно-зрелищных объединений — 20 (или около 65 %) — имеют комбинированный логотип, сочетающий в себе текстовую и графическую части. Примерами могут быть театр «МОСТ», театр «Суббота» и «Томский ТЮЗ». (Рис. 4–6.) Таким образом, самым распространённым является комбинированный знак, так как он является наиболее универсальным в использовании и понятным для зрителя. Изобразительные знаки используются редко потому, возможно, что изображение, не подкреплённое текстом, сложнее запомнить и сопоставить с конкретным театром.



Рис. 3. Фирменный знак театра «Театр поколений»



Рис. 5. Фирменный знак театра «Суббота»

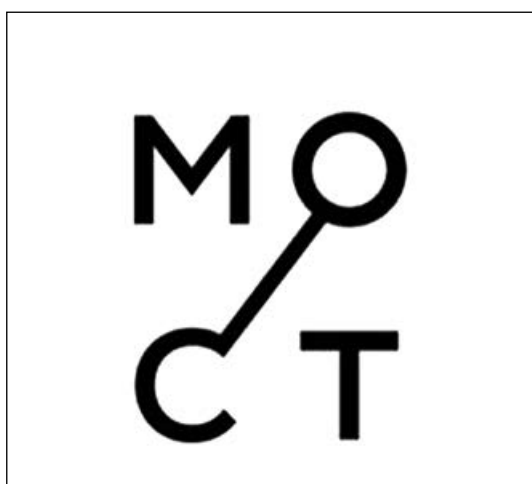


Рис. 4. Фирменный знак театра «МОСТ»



Рис. 6. Фирменный знак театра «Томский ТЮЗ»

У большого количества проанализированных фирменных знаков низкий уровень графической составляющей, в них используются клишированные образы театральных масок. (Рис. 7.) Часто используется большое количество цветов. Однако стоит заметить, что есть и театры, стремящиеся соответствовать современным течениям в графическом дизайне. «Современность является сложным сочетанием электронной и доэлектронной культур, тенденций ускоренной модернизации в направлении “digital future” и тенденций неотрадиционализма или игнорирования компьютерной эры», — пишет Е. Сальникова²⁹. Соответствия этим тенденциям чаще встречались у столичных театров.

Для создания хорошего фирменного знака, отвечающего всем требованиям современного графического дизайна, дизайнеру важно развивать «насмотренность» (багаж визуальных примеров), анализировать аналоги, находить в них плюсы и минусы. Логотип должен отражать идею организации, быть легко считываемым и запоминающимся, иметь простой, но интересный образ.

²⁹ Сальникова Е. В. Современные экранные образы / Е. В. Сальникова // Литература в зеркале медиа. Ч. I : сб. кол-ва авторов. — Москва : Издательские решения, 2016. — С. 183.



Рис. 7. Фирменный знак театра «Галерка»

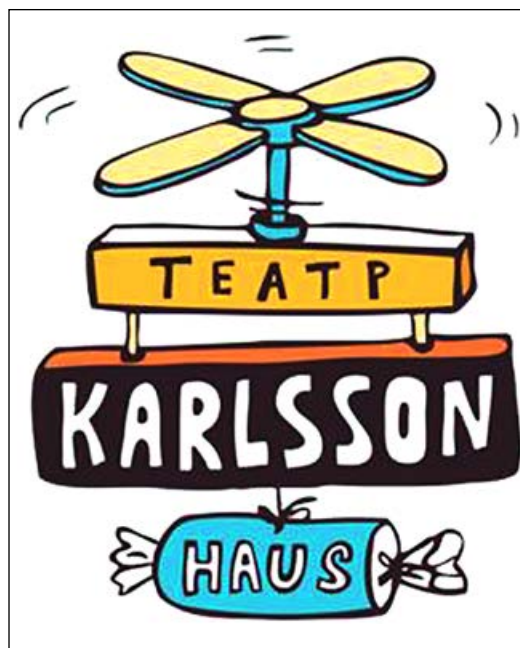


Рис. 8. Фирменный знак театра «Karlsson Haus»

После анализа визуальной символики 31 культурно-зрелищного объединения можно выделить следующие ошибки:

1. Отсутствие единого стиля и цветовой гаммы. Без единой визуальной концепции фирменный стиль выглядит беспорядочно и несвязно.
2. Разные версии логотипа. Неопределённость в использовании фирменного стиля снижает узнаваемость организации.
3. Использование клишированных ассоциаций и устаревших приемов. Организация, которая не обновляет свой фирменный стиль в соответствии со временем, теряет свою уникальность и привлекательность для потребителя.

Важно понимать, что фирменный стиль — это способ представления организации, который должен отображать ее ценности. Правильное использование элементов дизайна, цветовой гаммы и шрифтов создаёт привлекательный и запоминающийся фирменный стиль.

Проанализировав логотипы по количеству использованных шрифтов и их виду, можно сделать следующие выводы: только 4 организации из 31 использовали больше двух шрифтов в своей эмблеме, 3 театра имели только знаковую форму и не использовали шрифты, остальные 24 объединения использовали 1–2 шрифта. Это говорит о том, что большинство организаций в своём дизайне соблюдают «правило трёх шрифтов», которое гласит, что лучше использовать максимум три, а лучше два шрифта, которые визуально сочетаются, создавая либо единство, либо контраст. Использование трёх и более шрифтов обычно вызывает несоответствие и противоречия. К тому же это правило предполагает не три разных гарнитуры, а три разных начертания одного шрифта, таких как обычный, жирный и наклонный. Рекомендуется использовать только два шрифта. Первый — заголовочный, несущий основную информацию и главную роль, должен привлекать внимание, поэтому для него можно подобрать уникальный дизайнерский шрифт. Второй — информационный, который дополняет первый

по смыслу и должен набираться нейтральным по своей стилистике шрифтом. Важно также учитывать расстояние между разными шрифтами и буквами в этих шрифтах. В своей книге «О шрифте» Э. Шпикерманн сравнивает шрифты с деревьями, говоря о том, что если они «посажены» слишком близко, то «в борьбе за свет» могут загубить друг друга³⁰.

Что касается видов шрифтов, то 13 объединений из 31 выбрали для себя гротеск, что считается довольно актуальным шрифтом для фирменного стиля современных театров, ещё 2 объединения сочетали гротеск с акцидентным шрифтом, который играл роль заголовочного, 4 театра выбрали для себя антикву, 12 — только акцидентный шрифт, и 1 организация использовала в фирменном стиле все три вида шрифта. Под акцидентным шрифтом, для удобства, были объединены такие виды шрифтов, как декоративные, исторические и рукописные. Использовать акцидентные шрифты необходимо осторожно, чтобы не ухудшить читабельность названия организации.

Ошибки, которые были выявлены при анализе шрифтового содержания фирменных стилей культурно-зрелищных объединений:

1. Неэффективное использование шрифтов. Использование слишком большого количества разных шрифтов может создать несогласованность в фирменном стиле. Однако использование одного и того же шрифта на всех материалах и рекламных компаниях может быть скучно и неинтересно.
2. Несочетаемость шрифтов. Иногда совмещение антиквы и акцидентного шрифта в одном логотипе выглядит неуместно.
3. Неправильные пропорции шрифтов относительно друг друга, отсутствии воздуха между ними. Приводит к тому, что шрифты начинают спорить или сливаются в одну неразборчивую массу.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что при выборе шрифтов в фирменном стиле важно помнить о «правиле трёх шрифтов» и лучше не использовать обилие разных по стилистике шрифты, так как это перегружает фирменный стиль и мешает прочтению. Актуальными видами шрифтов для современных культурно-зрелищных объединений стали гротески и акцидентные шрифты.

Аналоги также были проанализированы с точки зрения цветовой гаммы. Произведён подсчёт количества цветов в фирменной гамме каждой культурно-зрелищной организации. 15 из 31 использовали 1–2 цвета, например, «Томский ТЮЗ»; 12 — от трёх до пяти, например, «Галерка»; и остальные 4 использовали более пяти фирменных цветов, примером может стать театр «KARLSSON HAUS». (Рис. 6–8.) Было выяснено, что самым популярным решением является использование 2–3 оттенков в фирменном стиле. Это доказывает, что ограниченная цветовая гамма выглядит более выигрышно, когда речь идёт о фирменном стиле культурно-зрелищных объединений.

Ошибки в подборе цветовой гамме для культурно-зрелищных объединений:

1. Неуместный выбор цветов, их несоответствие характеру объединения может вызвать недоверие и непонимание со стороны зрителей.
2. Несоответствие цветов на разных носителях. Если цвета не остаются одинаковыми в разных видах маркетинговых материалов, это мо-

³⁰ Шпикерманн Э. О шрифте / Эрик Шпикерманн ; пер. с англ. Людмилы Лаврухиной. — Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2018. — С. 141.

жет ослабить узнаваемость и повлиять на общее восприятие объединения.

3. Недостаточный контраст или яркость цветов могут сделать их трудными для восприятия и малоэффективными для отображения бренда.
4. Неудачный подбор дополнительных цветов. Если добавленные варианты цветов не гармонируют с основными, это может нарушить единство визуального восприятия компании.

Последние элементы, которые были проанализированы — слоган и суперграфика. Они были оценены лишь с точки зрения наличия или отсутствия. В результате было выяснено, что только у 5 объединений были оба этих элемента, у одного театра был только слоган и у двух — только суперграфика. У остальных 23 объединений не было ни того, ни другого элемента. Можно сделать вывод, что большинство культурно-зрелищных объединений не используют все маркетинговые возможности, которые даёт использование комплекса элементов фирменного стиля для расширения зрительской аудитории.

В связи с отсутствием у объединений всех элементов фирменного стиля оценить фирменный блок не представляется возможным.

1. В качестве примеров подробно рассмотрим один удачный вариант эмблемы организации и один менее удачный, чтобы выявить достоинства и недостатки того или иного дизайнера, а также предложить варианты его исправления.
2. Сначала рассмотрим менее удачный пример логотипа культурно-зрелищного объединения — пластического театра «Яхонт». (Рис. 9.) Знак не является самым неудачным из тех, что были рассмотрены, однако отлично подходит для того, чтобы указать на ошибки и исправить их. Графическая часть логотипа перегружена мелкими деталями. Мелкая россыпь точек разных цветов, ещё и с градиентом, не будет хорошо масштабироваться и в мелком варианте будет смотреться одним разноцветным пятном, либо просто пропадёт. Как уже было отмечено, перегруженность встречается не только в деталях, но и в цветах, тут их явно больше пяти и сочетаются они не очень хорошо, банальная радужная гамма не вызывает никаких конкретных ассоциаций с театром, как и знак драгоценного камня, который негармонично располагается над буквой «х». Здесь стоит выбрать что-то одно — круг или камень, хотя в идеале, возможно, стоит подобрать другую, более тонкую метафору.



Рис. 9. Логотип пластического театра «Яхонт» г. Подольска



Рис. 10. Логотип пластического театра «Яхонт» г. Подольска. Инверсия

- От большого количества цветов стоит отказаться, так как часто логотип этого театра располагается на чёрном фоне с мелким тёмным узором. (Рис. 10.) Такой вариант делает логотип ещё более спорным, а в чёрно-белом варианте всё это многообразие цветов никак не отличается по тону.
3. Далее стоит разобрать фирменные шрифты. Из плюсов можно отметить их количество — шрифтов всего два, есть заголовочный, более привлекающий внимание, и просто шрифт для дополнительной информации. Из минусов можно отметить то, что сам шрифт, используемый для названия, относится к историческому виду и напоминает старославянский шрифт — устав. Такой шрифт больше подходит к объединению, которое тесно взаимодействует с церковью, но не для пластического театра. Все знаки немного искривлены, хотя основной штрих буквы «Т» ровный, что выбивает его из общей картины. Дополнительный шрифт кажется слишком «детским» из-за округлённых концов букв. Всё усугубляется жирной белой обводкой вокруг букв, причём где-то эта обводка одной буквы соединяется с другой, а где-то остаётся маленькое пространство между ними. Можно догадаться, что обводка была применена для того, чтобы отделить логотип от пёстрого фона, однако такой приём устарел и надпись выглядит неряшливо. Возможно, стоит подобрать другой шрифт, например гротеск, упразднить фон и отказаться от белого контура вокруг букв.
 4. Более удачным примером является эмблема челябинского «mini театра». (Рис. 11.) Из минусов можно отметить то, что первая часть названия написана на английском языке. Однако стоит заметить, как точно название отсылает к особенностям театра — маленький зал на сорок человек, расположение на цокольном этаже жилого дома действительно создают ощущение камерности, а название превращает эти особенности в настоящую концепцию. В самом знаке можно увидеть буквы «m», «i» и «T». Интересна в данном случае и чёрно-белая цветовая гамма, которая хорошо смотрится и в инверсии, не теряя свою контрастность. Чёрно-белое решение также исключает проблему с перенесением цвета на другие носители, ведь тут в оттенках ошибиться нельзя. Стоит также отметить, что этот театр имеет слоган, отражённый на стартовой странице сайта и суперграфику на основе логотипа. (Рис. 12.) Совокупность элементов делает хорошим данный пример фирменного стиля культурно-зрелищных объединений.



Рис. 11. Логотип театра «mini-театр» г. Челябинска

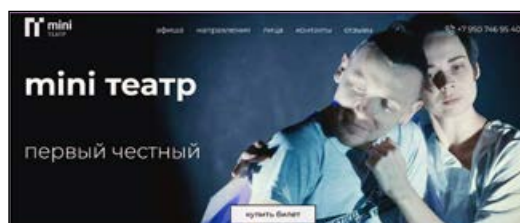


Рис. 12. Страница сайта театра «mini-театр» г. Челябинска со слоганом

5. Таким образом, были проанализированы аналоги фирменного стиля современных театров, что позволило показать тенденции в дизайне, часто встречающиеся ошибки и выявить возможности их избежать.

2.2. Рекомендации по разработке дизайна фирменного стиля культурно-зрелищных объединений (на материалах пластического театра «СмотриТЕатр» города Челябинска)

В процессе разработки фирменного стиля культурно-зрелищного объединения необходимо определить его организационную концепцию, атмосферу, миссию и ценности.

Поэтому первым, что было сделано при проектировании логотипа для «СмотриТЕатр», это знакомство с его основной концепцией.

На странице театра в соцсети «ВКонтакте» сказано: «Артисты СмотриТЕатра — это больше, чем танцовщики и исполнители хореографии на сцене. Они искренне хотят “говорить” с Вами своим танцем, дать Вам почувствовать и прожить вместе с ними каждый образ наших спектаклей. Наши артисты — уникальные творческие личности, которые не боятся выходить за пределы зоны комфорта. Их индивидуальность и смелость, а также честность в проживании самого себя на сцене, несомненно, увлечет Вас в пространство спектакля». Таким образом, можно понять, что главная особенность театра — пластические постановки, где нет слов, однако есть выразительные движения актеров, через которые они передают все чувства и эмоции. Спектакли ставятся по классическим произведениям мировой литературы, слова которых перерабатываются в движения, придавая классическим постановкам современный лад.

О концепции театра говорит и его название, содержащее в себе призыв к действию «Смотри», напоминая, что в этом театре зрители будут получать информацию именно с помощью своих глаз. Следующее слово в названии — «ТЕатр», как просто уточняет вид организации, так и участвует в игре звучаний. С его помощью начальные буквы «ТЕ» можно отнести как к «театру», так и к «смотрите». Таким образом, театр как бы обращается к зрителю и на «ты» и на «вы», что нивелирует возможную разницу в возрасте зрителей, обеспечивая одновременно и уважительное к ним отношение, и уменьшает дистанцию, театр будто говорит: «Привет, приходи сюда, посмотри, что мы тебе покажем», а также указывает на то, что театр обращает своё внимание как на всех зрителей, так и на каждого в отдельности (ты один — смотри, вас много — смотрите). Не стоит забывать также о слогане объединения — «ПриходиТЕ. СмотриТЕ. ЧувствуйТЕ», который отражает то же послание.

Поскольку у «СмотриТЕатра» не было изначального логотипа, создавать нужно было всё с нуля. Работа предполагала реализацию, поэтому в процессе разработки велись переговоры с творческим руководителем театра, который выступил в роли заказчика. Работа началась с логотипа и визуальной метафоры. Была расписана схема ассоциаций, в результате чего была выбрана метафора с глазом, напоминающая также прямонаправленный луч софита. Глаз имеет ровную форму круга и нарисован схематично, имеет условный, а не анатомичный вид. Это облегчает восприятие, такая метафора легко считывается и воспринимается зрителем. Круглая форма глаза позволила использовать его не как отдельно стоящий знак — что сильно бы удлинило логотип. Название объединения нельзя разбить на две строки из-за игры слов. Круглый глаз в начале названия сбивал бы зрителя и мешал прочтению. Принято решение включить изобразительный элемент в логотип в качестве буквы «о» в слове «смотри». (Рис. 13.)



Рис. 13. Знак творческого объединения «СмотриТЕатр», выполненный в ходе исследования



Рис. 14. Авторский дизайн визитной карточки с использованием элементов ФС

Исходя из круглой формы этого элемента, было решено подобрать округлый шрифт, в котором буква «о», соответственно, имеет форму правильного круга. Выбор остановился на шрифте Doloman Pavljenko, лицензия которого — SIL OFL 1.1 — позволяет его бесплатное использование в коммерческих целях. Для логотипа было использовано начертание regular, которое является наиболее читаемым. Шрифт Doloman Pavljenko без засечек и относится к гротескам, что соответствует характеру театра и современным тенденциям графического дизайна.

Заказчиком изначально была предложена простая ахроматическая цветовая гамма, состоящая из белого и чёрного, поэтому его предпочтения были учтены и реализованы в логотипе. Это хорошее решение, отвечающее современным тенденциям, создающее заметный контрастный фирменный стиль и более экономичное для печати на носителях. Чёрный и белый — это цвета, которые известны своей универсальной элегантностью. При этом они создают сильный контраст, что может использоваться для передачи драматизма и эмоциональности театрального искусства. Вместе с этим такая ограниченная цветовая гамма отражает простоту и современность. Чёрно-белый логотип может передавать современный и стильный образ театра. Такое решение является проявлением современности и инновационности театральных постановок «СмотриТЕатра». Стоит также отметить, что эти цвета не имеют сезонности и всегда будут выглядеть уместно и привлекательно.

Для фирменного стиля были также разработаны следующие носители: визитка-билет, афиша, плакат, футболка, а также реклама на смартфоне и баннер группы в социальной сети «ВКонтакте». Все носители выполнены в единой стилистике, что создаёт единый образ организации.

Была разработана визитка художественного руководителя театра в строгом минималистичном стиле и брутальном чёрном цвете. (Рис. 14.) Помимо основной контактной информации, на визитке размещен QR-код с дополнительной информацией. Это было сделано потому, что такие маленькие бумажные носители могут быть недолговечными и потеряться, в то время как по коду быстрого реагирования можно будет подписаться на сообщество «ВКонтакте», и человек становится постоянным потребителем информационного контента организации, узнаёт о новых событиях. Таким образом, к театру можно будет привлечь внимание большего количества людей.

Далее была разработана афиша предстоящих спектаклей. Её можно печатать как в формате А3, так и в более больших, для наружной рекламы. (Рис. 15.)



Рис. 15. Авторский дизайн афиши с использованием элементов ФС



Рис. 16. Авторский дизайн рекламы для смартфона с использованием элементов ФС

На ней отображены вечерние спектакли театра, большие цифры сразу привлекают внимание к датам, а эффект заворачивающихся белых полос будет останавливать на себе взгляды прохожих. Стоит отметить, что афишу необязательно делать в монохромном варианте, в ней могут сочетаться и яркие цветовые акценты. Грамотно оформленная афиша может вызвать любопытство и побудить зрителя к посещению спектаклей.

Затем разрабатывалась реклама театра на смартфоне. (Рис. 16.) Помимо рекламной функции, она несёт также социальный подтекст, призыв к тому, чтобы оторваться от экрана телефона и найти для себя более интересный и полезный способ провести досуг, например, сходить в театр. В нижней части рекламы находится фотография со спектакля «СмотриТеатра», однако, вместо него там может располагаться и небольшой видеоряд. Помимо призыва и фотографии, на рекламе находится также кнопка действия, так что при желании зритель данной рекламы сможет быстро перейти на афишу «СмотриТеатра».

Был разработан и баннер группы культурно-зрелищного объединения в социальной сети «ВКонтакте». (Рис. 17.) Он поддерживает единство стиля и обеспечивает узнаваемость. На фотографии — пиктограмма сообщества — изображён



Рис. 17. Авторский дизайн электронного баннера сообщества «СмотриТЕатр» в социальной сети «ВКонтакте» с использованием элементов ФС

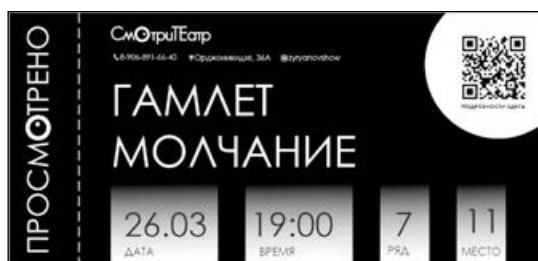


Рис. 18. Авторский дизайн входного билета на спектакль сообщества «СмотриТЕатр» с использованием элементов ФС

глаз: фирменный знак «СмотриТЕатра», а на самом баннере фирменный знак театра в белом цвете расположен на фоне фотосцен из спектаклей.

Был также разработан дизайн входного билета, повторяющий элемент белых полос афиши и имеющий стилизованную полосу контроля — на ней располагается слово «просмотрено» со знаком «СмотриТЕатра» внутри одной из букв «О». (Рис. 18.) Привлекательный стиль билета может зацепить зрителя, что не только создаёт положительный имидж организации, но и является рекламным носителем, так как на билете присутствует вся актуальная информация и QR-код. Интересный дизайн входного билета может побудить зрителя сохранить его на память и прийти на следующий спектакль, то есть обеспечить повторные покупки и вовлечение зрителя в долговременный контакт с организацией.

Последними разработанными носителями стали плакат со слоганом «СмотриТЕатра» и футболка с логотипом. (Рис. 19–20.)



Рис. 19. Авторский дизайн рекламного имиджевого плаката с использованием элементов ФС



Рис. 20. Авторский дизайн элемента корпоративной одежды участников культурно-зрелищного объединения с использованием элементов ФС

Плакат содержит в себе слоган театра и фотографию актеров, играющих сцену в спектакле и подходящих по настроению к слогану. Афиша может располагаться внутри самого театра, например, в зоне ожидания спектакля.

Футболка имеет сдержанный дизайн и практичный чёрный цвет. Она может выдаваться участникам объединения для проведения репетиций или же носиться теми сотрудниками театра, которые встречают гостей перед спектаклем.

Согласованный единый дизайн различных носителей — афиши, визитки, билетов, сайта — устанавливает связь между ними и создаёт позитивное впечатление о театре в глазах зрителя. Это помогает учреждению строить свою уникальность и отличаться от конкурентов.

Можно сделать вывод о том, что фирменный стиль играет важную роль как для коммерческой, так и некоммерческой организации. Грамотно спроектированный и детально проработанный фирменный стиль привлекает людей, располагает потенциального зрителя и участвует в продвижении организации.

Для достижения цели работы были проанализированы аналоги, изучена специальная литература, понятие фирменного стиля и его функции. На основе теоретических данных и проведённого анализа практических примеров были даны рекомендации по разработке фирменного стиля культурно-зрелищного объединения. Были учтены действующие нормы и правила, благодаря чему дизайн-концепция творческого объединения «СмотриТЕатр» отвечает поставленным целям и задачам.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, можно сделать вывод, что фирменный стиль — уникальный и незаменимый способ презентовать себя для любой организации. Фирменный стиль привлекает внимание потребителей, способствует формированию корпоративной культуры, сплачивает коллектив, выгодно выделяет организацию среди конкурентов, создаёт положительный имидж. Это, в свою очередь, приводит новых клиентов.

В проектировании оптимального дизайна фирменного стиля нуждаются и культурно-зрелищные объединения, которые существуют тогда, когда у них есть зритель. В современный век разнообразного досуга и большого количества предложений на региональных рынках досуговых услуг, театру необходим фирменный стиль, чтобы выделить себя и через визуальный образ привлечь к себе людей.

В ходе исследовательской работы была достигнута поставленная цель и решены определённые задачи. Изучены теоретические источники и методы разработки фирменного стиля культурно-зрелищных объединений, выявлены требования к дизайну их фирменного стиля, проанализированы аналоги дизайна логотипов театральных объединений России, а также предложены практические рекомендации по разработке фирменного стиля культурно-зрелищных объединений.

Создание фирменного стиля культурно-зрелищных объединений является важным этапом продвижения таких организаций на рынке, так как элементы целостного и гармоничного фирменного стиля создают и поддерживают положительный имидж и обеспечивает стабильную работу организации. Фирменный

стиль позволяет создать узнаваемый и запоминающийся образ, который помогает организации отличиться и привлечь внимание целевой аудитории.

На основе проведённого анализа аналогов были выделены наиболее часто используемые элементы фирменного стиля и проблемные места при их создании. Благодаря изучению аналогов и составлению таблиц был сделан вывод о том, что у многих культурно-зрелищных объединений присутствуют не все элементы фирменного стиля, а значит, они не используют весь потенциал для своего продвижения. Были подробно рассмотрены более и менее удачные варианты фирменного стиля современного театра, а также были сделаны выводы о современных тенденциях в проектировании фирменного стиля.

После анализа всей информации и изучения научной литературы, среди которой учебники по теории дизайна, об основах композиции и типографики, а также литература об основах использования цвета и шрифтов, был разработан фирменный стиль пластического театра «СмотриТеатр» г. Челябинска, отвечающий современным тенденциям в дизайне. Разработанный фирменный стиль клуба состоит из логотипа, фирменного комплекта шрифтов и цветов, слогана, а также суперграфики. Были также разработаны носители фирменного стиля. Дизайн-концепция отвечает поставленным целям и задачам.

Результатом проведённого исследования является создание теоретического материала по выбранной теме, который может помочь будущим дизайнерам, которые займутся разработкой фирменного стиля для культурно-зрелищных объединений, в частности, современного пластического театра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Айдентика: [альбом] / Ред. М. Кумова, А. Филиппова, О. Калинкина и др. ; КАК Проект, GreyMatter. — Москва : КАК Проект, GreyMatter, 2014. — 512 с. — ISBN 978-5-9904174-3-4. — Текст: непосредственный.
2. *Блинкина-Мельник М. М.* Рекламный текст : Задачник для копирайтеров / М. М. Блинкина-Мельник. — Москва : ОГИ, 2003. — 200 с. — ISBN 5-94282-134-8. — Текст: непосредственный.
3. *Веркман К. Дж.* Товарные знаки. Создание, психология, восприятие / К. Дж. Веркман ; пер. с англ. В. Б. Боброва, О. Ю. Ивановой, Р. И. Столлера ; общ. ред. и предисл. Б. Г. Карпова. — Москва : Прогресс, 1986. — 520 с. — Текст: непосредственный.
4. *Годин А. М.* Брендинг : учебн. пособие. — 4-е изд. / А. М. Годин. — Москва : Дашков и К°, 2016. — 182 с. — ISBN 978-5-394-02629-4. — Текст: непосредственный.
5. *Гордон Ю.* Книга про буквы от Аа до Яя / Ю. Гордон. — Москва : Изд-во Ст. А. Лебедева, 2006. — 384 с. — ISBN 5-98062-006-0. — Текст: непосредственный.
6. Гражданский кодекс Российской Федерации. Части 1–4 (по сост. на 01.02.2023 г.). От 18.12.2006 № 230-ФЗ: [принят Государственной Думой 24 ноября 2006 года: одобрен Советом Федерации 8 декабря 2006 года]. — Москва: Омега-Л, 2023. — 624 с. — ISBN 978-5-370-05198-2. — Текст: непосредственный.
7. *Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник* / Г. Б. Минервин, В. Т. Шимко, А. В. Ефимов и др. ; под общ. ред. Г. Б. Минервина и В. Т. Шимко. — Москва : Архитектура-С, 2004. — 288 с. — ISBN 5-9647-0021-7. — Текст: непосредственный.
8. *Дунаев В.* Почему нейминг похож на вино / В. Дунаев. — Текст: электронный [сайт]. — 2020. — URL: <https://duv.ru/brand-naming-wine/> (дата обращения: 24.03.2023).
9. *Жарков А. Д.* Теория и технология культурно-досуговой деятельности : учебник / А. Д. Жарков. — Москва : ИД МГУКИ, 2007. — 480 с. — ISBN 978-5-94778-171-7. — Текст: непосредственный.

10. *Королькова А. Живая типографика / А. Королькова.* — Москва : IndexMarket, 2012. — 224 с. — ISBN 978-5-9901107-5-5. — Текст: непосредственный.
11. *Морозова И. Г. Слагая слоганы / И. Г. Морозова.* — Москва : РИП-холдинг, 2001. — 100 с. — ISBN 5-900045-09-9. — Текст: непосредственный.
12. *Неяглов Д. Рекомендации по дизайну и коммуникации для учреждений культуры. Создание фирменного стиля / Д. Неяглов.* — Москва : МИСКП, 2015. — 56 с. — ISBN 978-5-9905753-1-8. — Текст: электронный.
13. *Патернотт Ж. Разработка и создание логотипов и графических концепций / Ж. Патернотт ; пер. с фр. Т. Л. Черноситова.* — Ростов-на-Дону : Феникс, 2008. — 154 с. — ISBN 978-5-222-12525-0. — Текст: непосредственный.
14. *Пономарева А. Слоган в системе маркетинговых коммуникаций : словарь, исследование, технологии / А. Пономарева.* — Ростов-на-Дону : Мини Тайп, 2006. — 720 с. — ISBN 5-98615-009-0. — Текст: непосредственный.
15. *Пулин Р. Школа дизайна: шрифт : Практическое руководство для студентов и дизайнеров / Р. Пулин ; пер. с англ. Е. Петровой; [науч. ред. Д. Семенова].* — Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2020. — 240 с. — ISBN 978-5-00146-101-2. — Текст: непосредственный.
16. *Сальникова Е. В. Современные экранные образы / Е. В. Сальникова // Литература в зеркале медиа. Ч. I : сб. кол-ва авторов.* — Москва : Издательские решения, 2016. — С. 183. — ISBN 978-5-4483-4771-9. — Текст: электронный.
17. *Создание знака. Введение в тему «Товарные знаки для малых и средних предприятий» / Всемирная организация интеллектуальной собственности ; соавторы: Л. В. Коглин, Н. Судхиндра, Э. Бурроне и Г. Синг Джайя.* — Швейцария, Женева : ВОИС, 2019. — 105 с. — ISBN 978-92-805-3064-3. Текст: непосредственный.
18. *Федеральный закон «О рекламе». Текст с последними изменениями и дополнениями на 2023 год. От 13.03.2006 г. № 38-ФЗ: [принят Государственной Думой 22 февраля 2006 года : одобрен Советом Федерации 3 марта 2006 года].* — Москва : Эксмо, 2023. — 80 с. — ISBN 978-5-04-177175-1. — Текст: непосредственный.
19. *Фрейзер Т. Цвет в дизайне : Т. 2 / Т. Фрейзер, А. Бэнкс.* — Москва. — РИП-Холдинг, 2012. — 256 с. — ISBN 978-5-903190-52-2. — Текст: непосредственный.
20. *Шарков Ф. И. Константы гудвилла: стиль, паблисити, репутация, имидж и бренд фирмы / Ф. И. Шарков.* — Москва : Дашков и Ко, 2010. — 272 с. — ISBN 978-5-394002-47-2. — Текст: непосредственный.
21. *Шпикерманн Э. О шрифте / Эрик Шпикерманн ; пер. с англ. Людмилы Лаврухиной.* — Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2018. — 208 с. — ISBN 978-5-00100-319-9. — Текст: непосредственный.
22. *Эйри Д. Логотип и фирменный стиль. Руководство дизайнера.* — 2-е изд. / Д. Эйри. — Санкт-Петербург : Питер, 2016. — 224 с. — ISBN 978-5-496-01764-0. — Текст: непосредственный.

Номинация
«Теория и история искусства и культуры»

Первая премия

**ТЕРСКИЕ КАЗАЧЬИ ПЕСНИ
С ИСТОРИЧЕСКИМИ СЮЖЕТАМИ
В СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКЕ**

ЛАЦИННИК Анастасия Евгеньевна
Краснодарский государственный институт культуры

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы, избранной для исследования в данной работе, определяется с реалиями современности. Целью государственной культурной политики России является формирование национального самосознания жителей России, формирование чувства патриотизма, преданности своей стране, понимание подлинных ценностей общества, выработка исторического мышления. Перечисленные задачи культурной политики отмечены в важнейших государственных документах, таких как «Основы государственной культурной политики», «Закон об образовании», проект «Закона о культуре» и др. Мысли о важности решения этих задач являются ключевыми в моменты обращения Президента к жителям России.

Каковы же пути решения? Без сомнения, их множество. Однако поставлены эти задачи не впервые. Во все времена были актуальны такие принципы воспитания детей и молодежи, которые были бы направлены на служение Отечеству, необходимость встать на защиту дома, семьи, страны, своей веры. Убедительные примеры воспитания в патриотическом ключе мы находим к культуре казачества России. Казак — человек, для которого воинское служение Родине является основным делом жизни. Необходимость этого служения хорошо осознавалась и осознаётся казаками сегодня. Формирование убеждённости начинается с самого детства и продолжается в течение всей жизни путём его погружения в традиционную культуру и постепенного усвоения ценностной основы общества.

В данной работе мы рассмотрим один из важнейших культурных механизмов, участвующих в выработке мироощущения и патриотизма казака, — создание, восприятие и исполнение ими исторических песен. Вопреки существующему мнению о том, что песни с историческими сюжетами лишь отражают отношение носителей традиции к тому или иному правителю или предводителю восстания, народного бунта, мы попытаемся увидеть на примере песенной культуры казаков, как менялось от этапа к этапу их историческое пение. Оно отражало изменения в казачьем мировоззрении — от удалой вольницы к служению государю и Отечеству.

Тема исторических песен будет исследоваться на примере терского казачества, судьба которого трагична, а культура уникальна и в очень значительной степени разрушена. Её сохранение требует постоянных усилий на современном этапе. Такая работа осуществляется разными путями. Это и бесценное общение с носителями традиционной культуры в фольклорных экспедициях, и научная кабинетная работа, сосредоточение на анализе песенных сюжетов и напевов. Изучением терского казачьего творчества занимались такие научные деятели, как Ю. Г. Агаджанов [1], Е. М. Белецкая [2], Л. Б. Заседателева [10], А. С. Кабанов, М. Н. Карпинский [14], Ф. С. Панкратов, Е. А. Покровский, Б. Н. Путилов [25], В. Г. Чеботарёва, Ю. Е. Чирков и др.

Нас же в данной работе особенно заинтересовал тот путь сохранения традиции, который в максимальной степени напоминает её естественное бытование — исполнительство традиционных терских казачьих песен нашими современниками, опыт «проживания» песен через совместное живое пение, освоение содержания, стиля, ментальности художественным путём. Исторические песни, как правило, тесно связаны с воинскими сюжетами, они поднимают дух и эмоциональное состояние человека. Таким исполнителям посвящена одна из глав данной работы.

Объект исследования — исторические песни терского казачества.

Предмет исследования — содержательные и стилевые особенности исторических песен терского казачества, их воспитательный потенциал.

Целями исследования является анализ и описание исторических песен терского казачества в контексте истории войска и выявление форм современного исполнительского интереса к образцам исследуемого жанра.

Задачи, решаемые в курсовой работе:

- выявить и определить источниковую базу: песенные сборники авторов, исследовавших фольклор терского казачества, формы живого исполнения исторических песен;
- описать основные этапы истории терских казаков;
- найти формы отражения исторических событий в музыкально-поэтических текстах;
- описать деятельность исполнителей, популяризирующих жанр исторических песен на современном этапе.

Основные методы, применённые в работе с материалом. В работе использовались методы историко-культурологического исследования, сравнительно-исторический метод, метод анализа и синтеза, метод описания. При работе с материалом применён комплексный подход: музыкально-поэтические тексты исследуются в связи с данными исторической и этнографической науки.

Структура курсовой работы: введение, основная часть, состоящая из трёх глав, заключение, библиографический список, приложения.

Во введении обозначаются актуальность, объект и предмет, цели и задачи исследования, описана структура работы.

В первой главе основной части даётся представление об изучении терской певческой культуры, о научных деятелях, посвятивших себя изучению истории и традиционной культуры терских казаков. Во втором параграфе первой главы представлены исторические материалы о терском казачестве.

Вторая глава посвящена описанию терских исторических песен с точки зрения отражения ими истории терского казачества.

В третьей главе описываются современные народно-певческие коллективы, транслирующие терскую историческую песню сегодня.

В заключении подводятся итоги проделанной работы.

В работе имеется библиографический список и приложения, содержащие образцы публикаций песенного материала, ряд иллюстраций.

Глава 1 ТЕРСКИЕ КАЗАКИ: ЭТАПЫ ИЗУЧЕНИЯ И ОСОБЕННОСТИ ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ

1.1. Исследователи традиционной культуры и фольклора терских казаков

Интерес к традиционной культуре и фольклору терского казачества был проявлен в первой половине XIX в. До появления собственно научных работ терская казачья культура заинтересовала знаменитых русских поэтов и писателей: А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, А. И. Полежаева. Они использовали образцы терского фольклора в своих сочинениях. В период 1851–1854 гг. Лев Николаевич Толстой в своих дневниках с большим увлечением описывал быт и уклад жизни терского казачества, отмечая этнографическую связь между казачьим и кавказскими народами.

В конце XIX в. были осуществлены первые этнографические исследования на территории Терского казачьего войска, вследствие чего появились издания, содержащие образцы терского фольклора (*Приложение 1, № 1*). Большую роль в деле их публикации в дореволюционный период сыграло периодическое издание «Сборник материалов для описания местностей и племён Кавказа», издававшееся в Тифлисе в последние десятилетия XIX — начале XX в. (*Приложение 1, № 2*). Например, весь XV выпуск «Сборника»¹ содержит описание обрядов, тексты песен, сказок, иных фольклорных жанров из станиц Прохладной, Слепцовской, Наурской, Ищерской, Бороздинской, Терской. Тексты к публикации подготовили преподаватели местных училищ П. Семенов, В. Пятирублев, Е. Бутова, Л. Романов и др. В избранном в данной работе ракурсе обращают на себя внимание труды М. Карпинского о русском эпосе на Тереке в выпуске 22 (1893 г.)² и его же публикации старинных песен гребенских казаков³, протяжных и скоморошьих песен из станицы Червлённой в выпуске 23 (1897 г.)⁴.

В первой половине XX в. об изучении песенного творчества терских казаков практически ничего неизвестно. Однако после окончания Великой Отечественной войны в 1945 г. начал свои исследования терского казачьего фольклора из-

¹ Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа: Издание Управления Кавказского учебного округа. Выпуск пятнадцатый. — Тифлис, 1893. — 616 с.

² Карпинский М. Русский былевой эпос на Тереке // Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа: Издание Управления Кавказского учебного округа. Выпуск двадцать второй. — Тифлис, 1893. — Отдел 3. — С. 33–42.

³ Карпинский М. Старинные песни гребенских казаков // Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа: Издание Управления Кавказского учебного округа. Выпуск двадцать четвертый. — Тифлис, 1893. — Отдел 1. — С. 85–118.

⁴ Там же. — С. 119–126.

вестнейший фольклорист-филолог Борис Николаевич Путилов, работавший в то время на кафедре филологии Грозненского пединститута. В 1946 г. Б. Н. Путилов издаёт первый сборник под названием «Песни гребенских казаков» [26]. В экспедиции, помимо самого Бориса Николаевича Путилова, также участвовали три студента факультета русского языка и литературы Я. И. Бухалова, А. И. Жогина и С. И. Смалюк. Побывав в станице Старощедринской, Червлённой и Старогладковской, они записали свыше 250 песенных текстов с голоса. В отличие от изданий предшественников, которые были подвергнуты литературной корректировке, Борис Николаевич в своих сборниках публикует полные тексты песен, записанных в подлинном их звучании. Для убедительности приводит пример одной и той же песни, *первый* — в записи собирателя XIX в., и *второй* — в своей записи. Обращает на себя внимание, что запись поэтических текстов настолько подробна, что в ней отражена даже технология внутрислогового распева (*Приложение 1, № 3, 4*). Б. Н. Путилов, родившийся в станице Солдатской Моздокского района Терской области, сохранял интерес к фольклору своей малой родины в течение всей своей жизни, и его по праву можно считать крупнейшим исследователем терской традиционной культуры песенного искусства. Его перу принадлежат и другие сборники терских казачьих песен [25, 27], а также несколько теоретических статей, опубликованных в ранние годы в «Известиях Грозненского института и музея краеведения»⁵.

С 60-х гг. русским и казачьим фольклором в Дагестане и на Тереке занимался В. С. Кирюхин. Его издания «Русская песня в Дагестане» [15], «Современные русские частушки Северного Кавказа» [16] содержат тексты казачьих песен любовной, семейно-бытовой, военно-бытовой, шуточной, плясовой тематики и частушек терской традиции.

На изучение и сохранение терской казачьей песенной традиции во второй половине XX в. повлияло молодёжное фольклорное движение. Современное фольклорное движение возникло в 60–70 гг. прошлого века. При его зарождении оно получило также условное название «третья (или новая) фольклорная волна». Суть этого историко-культурного процесса связана с интересом творческой молодёжи нашей страны к исполнению народных песен в их аутентичном подлинном звучании. Зарождению интереса способствовал первый этнографический концерт, проведённый Фольклорной комиссией Союза композиторов РСФСР в Москве в 1964 г. В нём принимали участия аутентичные фольклорные коллективы из разных регионов страны, в основном из удалённых станиц, маленьких деревень и хуторов. У многих зрителей в тот момент возникло желание узнать и изучить традиционную народную культуру, что способствовало появлению новых молодёжных коллективов аутентичного направления. Так фольклорное движение распространилось по всей стране [37].

Выдающейся фигурой, способствовавшей быстрому развитию фольклорного движения и изучению казачьего фольклора, являлся талантливый музыкант, исполнитель народных песен Дмитрий Викторович Покровский. В 1973 г. он собрал творческую группу и стал руководителем экспериментального ансамбля народной музыки на современном этапе знаменитого коллектива, который носит его имя («Ансамбль Дмитрия Покровского») и имеет большую известность.

⁵ Путилов Б. Н. Исторические песни XVI–XIX вв. на Тереке (Обзор) // Известия Грозненского института и музея краеведения. — Грозный, 1950. — Вып. 2–3. — С. 47–75.

Ансамбль работал при Фольклорной комиссии Союза композиторов СССР, при нём находились молодые исследователи-фольклористы: Екатерина Анатольевна Демиденко (Дорохова), Андрей Сергеевич Кабанов, Наталья Николаевна Гилярова и др. Именно эти музыканты заложили новые принципы полевой экспедиционной работы, и одним из регионов, к которому они проявили особенный интерес, стал Терек.

В 1968 г. А. С. Кабанов и студенты Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского провели полевую экспедицию в станице Наурской Наурского района Чеченской Республики, где были записаны песни от местных жителей, знатоков терской казачьей традиции: Ивана Яковлевича Цимлянского, Ивана Никитовича Петрова, Дмитрия Константиновича Третьякова, Ивана Васильевича Цимлянского [24]. Настоящим открытием стала также полевая экспедиционная работа в станице Червлённой Шелковского района Чеченской Республики. Там удалось записать 42 различные по тематике протяжные песни гребенских казаков (былины, баллады, исторические, воинские) в исполнении выдающихся мастеров Трифона Романовича Миронова и Константина Липатовича Морозова [23]. Записи ранних терских экспедиций, наравне с донскими, вызвали глубокий и многолетний интерес у многих отечественных музыкантов. Интерпретацией терских казачьих песен занялся и занимается сегодня целый ряд фольклорных ансамблей и студий, наиболее известные из которых будут описаны в третьей главе данной работы.

К сожалению, судьба аутентичного терского фольклора оказалась трагичной. В ходе боевых действий в Чечне в 90-е гг. XX в. огромный архив аутентичных материалов был потерян для дальнейших исследований. Жители многих корневых терских станиц покинули их и расселились в соседних регионах, в том числе и в Краснодарском крае. Это также негативно сказалось на возможности изучения традиционной народной культуры в полевых экспедициях. Однако в настоящее время исследования терского казачьего фольклора продолжают. Культурно-просветительской деятельностью, а также возрождением и сохранением терской казачьей культуры в наше время занимаются как профессиональные фольклористы, так и преподаватели и студенты средних профессиональных учебных заведений и учреждений высшего образования. В каждом из них имеются художественные коллективы, занимающиеся исполнением терских казачьих песен.

Художественным явлением в терском фольклоре, которое привлекает и волнует всех деятелей культуры, фольклористов и исполнителей, а также множество людей совсем не музыкальных профессий, становятся песни с историческими сюжетами — уникальный пласт музыкально-поэтических текстов, запечатлевший поэтапное развитие России с XVI по XIX в. Основой поэтических сюжетов в них стали реальные исторические события, которые пережили терские казаки.

1.2. Важнейшие события в истории терского казачества

Терское казачье войско имеет уникальную интереснейшую историю.

По мнению выдающихся дореволюционных историков В. Т. Татищева, Н. М. Карамзина, С. М. Соловьёва и И. В. Бентковского, изначально на территории терского казачества проживали гребенские казаки — бежавшие казаки

с Дона, бравшие своё название от Гребенных гор, территориально находившихся на земле войска Донского. Историки Терско-Гребенского казачества оспаривают мнение своих коллег и считают, что название связано с гребнями Кавказских гор, которые простираются вдоль территории, занимаемой казаками. Для лучшего понимания этой версии необходимо рассмотреть значение слова «гребень», которое имеет то же значение, что и на Дону. Русские документальные источники, отвечая на эти спорные вопросы, в целом отрицают какую-либо связь гребенских казаков с названием Гребенных гор на Дону. Так, в «Наказе» депутатам в Москву в 1767 г. гребенские казаки о своём происхождении писали: «О службе дедов и отцов наших и о начале заведения нашего войска в давних годах, ещё по ту сторону Терека, на реке Сунже, на горах и по гребням, от чего мы и название своё получили» [22, с. 57]. О том, что были переселенцы и с «дикого поля», есть доказательство в грамоте царя Фёдора Ивановича в 1584 г. турецкому султану: «А на Тереке... живут казаки волжские, опальные беглецы, без государева ведома» [22, с. 58]. Также были переселенцы из Рязани, поселившиеся «в урочищах Голого Гребня, в ущелье Павловом, при Гребне и ущелье Кашлаковском и при Пимсновом дубе» [22, с. 58]. Здесь они основали три станицы: Курдюкова, Гладкова и Шадрина, названные по именам своих атаманов. Затем, когда «за утеснением их жилищ, хотя и целыми горотками те деревни зделались, принуждены были ещё два горотка построить, Новоладков и Червлёный, с которого времени стало их пять станиц» [22, с. 58]. Именно здесь в те времена пролегал важнейший караванный путь через Дербент, по которому велась вся торговля прикаспийских стран, Средней Азии, Персии и Шемахи с народами, обитавшими в бассейнах Терека и Кубани.

В то же время в XVI в. параллельно формируется северокавказское казачество — *Терское Низовское*. Складывалось терское казачество из беглых русских и горских народов. В книге И. Л. Омельченко «Терское казачество» говорится, что «составились само собою в древних временах разными людьми из кавказских черкес, донских и гребенских казаков, поляков и грузин»⁶ [22, с. 59]. Первое зафиксированное упоминание о Терском казачестве появляется в 60-х гг. XVI в. Московское правительство, отвечая на жалобу ногайского посла мурзы Исмаила, пишет в письме: «а которые казаки поговаривали и людей били и государь приказал тех казаков многих казнить, а иные от государя нашего опалы бежали разны в Крым и Черкасы» [22, с. 59].

Большой приток людей на Терек был после разгрома волжских казаков стольником Мурашкиным. Часть казаков решила следовать за Ермаком и присоединиться к купцам Строгановым, которые позже отправились в Сибирь, где завоевали Сибирское ханство. Другая часть казаков под руководством атамана Нечая перебралась на реку Яик и основала Яицкое казачество. А третья часть под командованием атамана Андрея Шадры отправилась на Терек и заняла пустующий городок, который был назван в честь атамана Андреевским.

В 1557 г. заключён союз о дружбе и взаимопомощи между Иваном Грозным с кабардинскими и черкесскими князьями. В связи с этим в 1567 г. по распоряжению воевод Бабычева и Простасьева были построены укрепления

⁶ Омельченко И. Л. Терское казачество / Вступительная статья А. И. Козлова. — Северо-Осетинский институт гуманитарных исследований при Совете Министров СОССР. — Владикавказ: Ир, 1991. — 299 с.

Терки. Они были созданы с целью защиты союзников. Спустя десять лет эти укрепления были перестроены в более сильную крепость, в состав гарнизона которой вошли семейные казаки и стрельцы, а позже, в 1584 г., в состав была включена община вольных казаков. В результате это положило начало Терскому казачьему войску.

Терское воеводство, основанное в 1588 г., положило начало иррегулярной службе терских казаков России. Переселенцы быстро нашли общий язык с местными жителями. Стали образовываться новые семьи, процветать хозяйство. В то время молодые горцы охотно присоединялись к терским казакам. Более того, стать терским казаком было возможно для любого желающего, однако чтобы стать гребенским казаком, требовалось исповедовать православие [17].

В начале XVII в. казаки и их союзники совершили важные военные подвиги. Одним из таких значимых событий стал разгром Малой Ногайской Орды в 1633 г. В 1651 г. гребенцы объединились с воинами князя Черкасского, чтобы сразиться с персидским и кумыкским войсками. Это сражение проходило в окрестностях Сунженской крепости, которую успешно защитили, одержав победу. Данное событие не осталось незамеченным, и царь Алексей Михайлович выразил свою благодарность.

В 1680 г. Гребенское войско из-за постоянных и серьезных столкновений с чеченцами было вынуждено покинуть свою историческую территорию и перебраться на мыс, образованный слиянием рек Сунжи и Терека. Однако даже на новом месте их проживание осталось по-прежнему столь же опасным.

В первой половине XVIII в. на территории, где проживали терские и гребенские казаки, началось быстрое распространение ислама среди кавказского народа. В 1701 г. было совершено нападение на станицу Щедринскую, но гребенцы дали достойный отпор недругам. После частых нападений на гребенских казаков генерал-адмирал П. М. Апраксин предложил переселить их на левый берег Терека. Это решение оказалось весьма эффективным и привело к построению пяти новых станиц — Червлённой, Щедринской, Новогладковской, Старогладковской и Курдюковской. Эти станицы были расположены вниз по течению реки Терека к Терской крепости и создали 88-километровую кордонную казачью линию. Это позволило установить постоянную связь между казачьими войсками, находившимися на Кавказе [29].

В 1722 г., во время Персидского похода, Петр I прибыл на земли Северного Кавказа и решил построить новую крепость на реке Сулак, которую называли Святым Крестом. Он приказал всему гарнизону перебраться из старой крепости в новую. Для обеспечения безопасности была построена кордонная линия вдоль реки Сулак до её слияния с рекой Аграханью. В рамках этого переселения тысяч казачьих семей с Дона часть терских казаков была переселена на новые места, таким образом образовалось Аграханское войско. Через три года войско было награждено знаменем. Также в 1727 г. были награждены знаменем Терское и Гребенское войска. В 1735 г. новой границей между государствами стала река Терек, так как по договору с Персией Россия была вынуждена отдать земли Каспийского моря. Для укрепления позиции на новой границе была построена крепость Кизляр, которая стала частью кордонной линии.

Темп освоения Кавказа русскими ускорился после прихода к власти императрицы Екатерины II (1762–1796). В 1763 г. было заключено соглашение с кбардинским князем Кончокиным, которое привело к строительству Моздокского

укрепления. Изначально задуманное как оборонительное сооружение, оно вскоре превратилось в сильную крепость. Гарнизон Моздокского укрепления состоял из терских и гребенских казаков.

Терские казаки сыграли ключевую роль в русско-турецкой войне под командованием полковника Ивана Савельева. 23 (10) июня 1774 г. в течение около суток в станице Наурская терские казаки сражались против восьмитысячной армии крымских турок, татар и кабардинцев. Во главе этой армии стоял калга из рода крымских ханов Шабаз-Гирей. Несмотря на численное превосходство противника, казаки смогли удержать свою позицию и отразить штурм.

В 1786 г., подчиняясь Кавказской губернии под командованием Грузинского корпуса, сформировалась Кавказская линия, в которую входили Хоперский казачий полк и отделившиеся от Астраханской губернии Моздокский казачий полк и Гребенское, Терское-Семейное, Волгское, Терское казачьи войска [10].

Во время Кавказской войны казаки находились не в очень выгодных для них условиях. Воюя с чеченцами, дагестанцами, казаки переняли тактику врага и стали отвечать набегом на набег.

Под конец правления Александра I (1801–1825) на Кавказе была укрепена кордонная линия, продолжительность которой в 1824 г. достигала более 7,5 тыс. км, начиная свои границы от Каспийского моря. На протяжении кордонной линии образовалось шесть казачьих войсковых составов: Терское-Кизлярское, Терское-Семейное, Гребенское войска, Моздокский, Волгский и Горский полки. К перечисленным формированиям относились переселенцы из Екатериноградской и Луковской станиц, моздокскими казаками была образована станица Горская, две осетинские станицы Черноярская и Новоосетинская, а также станицы Павлодольская, Приближная, Прохладная и Солдатская, являющиеся бывшими русскими слободами.

В 1845 г. было принято «Положение о Кавказском линейном казачьем войске», которое стало основополагающим документом, регламентирующим управление и порядок службы. Это положение разделило войско на 17 полковых округов, каждый из которых выставлял до 90 тыс. казаков. Главным образом войско состояло из Лейб-Гвардии кавказских линейных казаков Собственного Его Императорского Величества конвоя, дивизиона в составе Кавказского сводно-иррегулярного полка, 17 конных полков по шесть сотен (1-й и 2-й Волгские полки входили в состав 6-й бригады, Терский и Владикавказский полки в 7-ю бригаду, а Моздокский, Гребенской и Кизлярский полки в 8-ю бригаду), конно-артиллерийскую бригаду, а также планировалось сформировать 1-й и 2-й Сунженские полки.

В 1860 г. Кавказскую линию по решению князя А. Н. Барятинского (главнокомандующего и наместника на Кавказе) было решено разделить на две области: Левую (Терскую) и Правую (Кубанскую). Одновременно начальники областей являлись командующими войсками [14].

При царствовании Александра III, в 1881 г., население терских казаков насчитывалось около 130 000 чел. (мужчин и женщин). Среди мужчин — 66 840 чел., состоящих на воинском учете, и 3759 чел., являющихся на действительной службе.

В 1888 г. было подписано «Учреждение управления Кубанской и Терской областей». Согласно этому учреждению, главное местное управление передавалось командующему войсками Кавказского военного округа. Терская область, в свою

очередь, управлялась начальником области, который также занимал должность наказного атамана в областном управлении, которое заменило упраздненное войсковое правление. Под его юрисдикцией находилось три управления отделов и четыре управления округов. В 1890 г. был установлен день войскового праздника — 25 августа, день св. Варфоломея.

Во времена правления Николая II население терских казаков насчитывало 800 000 мужчин и женщин. Терская область насчитывала 70 станиц. Делилась область на Пятигорскую (станции Волгского полка), Моздокскую (станции Горско-Моздокского полка), Кизлярскую (станции Кизляро-Гребенского полка), Сунженскую (станции Сунженско-Владикавказского полка) и часть невойсковых округов и областей Владикавказа [28].

Во время революции было временно создано Терско-Дагестанское правительство для отпора большевиков, но 26 декабря 1917 г. убивают терско-дагестанского предводителя М. А. Караулова. 25 января 1918 г. большевики созвали Съезд трудовых народов Терека и уже 16 февраля объявили о создании Терской Советской Республики как единственной законной власти.

В начале XX в. территория терских казаков была разделена на Терскую губернию, столица которой была в Георгиевске, и Горскую АССР, столица находилась во Владикавказе. Казакам, находившимся в Горской АССР, была выделена небольшая часть территории, это был Сунженский казачий округ, станция Слепцовская являлась окружным центром.

В 1921 г. произошел международный конфликт. Горцы потребовали выселить казаков из Горской АССР. Через некоторое время, а именно 27 марта 2021 г., 70 000 казаков были принудительно выселены, 35 000 казаков были убиты большевиками, чеченцами и ингушами по дороге к железнодорожному вокзалу.

Со временем Сунженский округ вошёл в состав Северо-Кавказского края, просуществовав там небольшое количество времени, в 1929 г. его расформировали, а территория перешла во владения Чечни.

Казаки, которые успели эмигрировать, разъехались по разным континентам. Большинство казаков остались жить в Болгарии. Остальные разделились на небольшие группы и расселились по всей Европе. Даже известно, что в городе Лионе во Франции образовался Терский Казачий Хор. Также терские казаки проживали на территории США и Перу [35].

Первые попытки возрождения терского казачества возникли в 1988 г. во Владикавказе во главе с полковником Коняхиным. В 2006 г. полномочия В. П. Бондарева в качестве атамана подтвердил казачий круг во Владикавказе. В 2010 г. в составе Союза казаков России было создано Терское казачье войско. Осенью 2010 г. в городе Эссентуки состоялся Большой круг терского казачества, где собрались представители из Осетии, Ставропольского края, Кабардино-Балкарии, Чечни и Дагестана. Это мероприятие стало площадкой для обсуждения важных вопросов и принятия нового устава.

В наши дни атаманом Терского войскового казачьего общества является Виталий Владимирович Кузнецов (казачий генерал). В состав Терского казачьего войска входят: Терско-Гребенское окружное казачье общество, Аланское республиканское окружное казачье общество, Ставропольское окружное казачье общество, Терско-Малкинское окружное казачье общество, Кизлярское особое приграничное окружное казачье общество и Сунженское окружное казачье общество [30].

Глава 2

ОТРАЖЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКИХ СОБЫТИЙ В МУЗЫКАЛЬНОМ ФОЛЬКЛОРЕ ТЕРСКОГО КАЗАЧЕСТВА

Фольклор терских казаков уникален и многогранен. Как и у представителей всех казачеств, жанровая система терского фольклора содержит различные виды народного творчества: это обрядовые народно-музыкальные тексты, календарные и свадебные, погребальные причитания, лирические песни, значительную часть которых составляли воинские, лирические, плясовые песни, инструментальные жанры. Но особую роль и значение в терском фольклоре имеют эпические жанры фольклора: былины, былинные песни и песни с историческими сюжетами.

Былины — древнейший жанр фольклора, редчайший и уникальный для фиксации не только в наши дни, но и в XX в. Так, в книге Ю. Г. Агаджанова «Песни Терка. Песни гребенских и сунженских казаков» (1974 г.) [1] размещено всего четыре былинных текста:

- 1) «Ой, да ты Малютка, Малютка» о выезде Малюты из города Муром:

*Ой да выезжает наш Малютка
Ой из городу,
Ой из того, ой да из Мурома.
И ещё из того из города из Мурома.
Ой, да как Малютка сидит на коне,
Ровно сокол на руке.
Уж он пдеточкой машет,
Под ним коник пляшет,
Ровно лютый зверь⁷.*

- 2) небольшой фрагмент былины о молодом охотнике («Не осенней тёмной ноченькой ходил по белой заре»⁸) и два сходных сюжета о воинах на кораблях (стругах);
- 3) о просьбе казаков, плывущих на стругах, заночевать на Змеевой горе (Как по морю, морю синему»⁹):

*Ой как добегают да они да
Змеей да Змеевой.
«Ай как позволь-ка, позволь-ка да тебе,
Горушка Змее... ой да Змеевая,
Ой как позволь, как позволь да нам
Ноченьку ночева... и-ой ночевати».
«Ой как ночуйте-ка да её не убо...
Ой не убойся.
Ой как постелюшка вам да раздобрым мо...
Ой молодцам да
В поле ковыл-тра... и-ей травушка.
На одельнице вам да раздобрым мо...*

⁷ Агаджанов Ю. Г. Песни Терка. Песни гребенских и сунженских казаков. — Грозный : Чечено-Ингушское книжное издательство, 1974. — С. 71.

⁸ Там же. — С. 73.

⁹ Там же. — С. 72.

*Ой молодцам
 Да частые они зве... ой часты звездочки.
 Ой под головицы вам да раздобрым мо...
 Ой да молодцам
 Ой белы ру... ой белы рученьки».*

- 4) и сюжет с подробным описанием выплывающего корабля «Как по морю было, по Хвалынскому»¹⁰, унесённого непогодой «во иную землю»:

*Было ромно тридцать кораблей.
 Ой да там бежали они возбежали.
 Было ромно тридцать кораблей,
 Ой да как подошёл-та, выходил
 Червон корабличек.
 Да он наперёд резво бежит,
 Да он наперёд резво бежит.
 Да он изукрашен, да он изукрашен да
 Ой да красным бархатом-та червон корабль,
 Да он изувешен да, да он изувешен
 Ой мелким жемчугом и тот червон корабль,
 Да изусеян он, да изусеян он.*

В 90-е гг. XX в. в гребенских станицах Червлённой, Старощедринской, Старогладковской было зафиксировано более десяти уникальных былинных сюжетов, которые были записаны и опубликованы Ф. Панкратовым и М. Карпинским: про малютку Илью Муромца, Илья Муромец на червлённом корабле, Илья Муромец — слуга Амельфы Тимофеевны, Добрыня и Алёша Попович, Добрыня и Маринка, Алёша-Догрубничек, Ставер-Лавер Тимофеевич, Дюк Степанович, Данилушка Бессчастный, богатыри на часах, женитьба Владимира Всеславича, Иванушка Гордеевич и т. д. [26].

Уже в середине XX в. (а не только в наши дни) былины представлены в публикациях собирателей в виде небольших фрагментов, объём которых не даёт возможности развернуть весь эпический сюжет, но представить только его эпизод, описать какую-то характерную черту героя или его воинскую атрибуцию, образ жизни. В силу этого былины, опубликованные Ю. Г. Агаджановым и приведённые выше, следует скорее интерпретировать как былинные песни. Это жанровое явление «выросло» из былины, явилось результатом её исторического развития. Если поэтические тексты былинных песен связаны с более ранними эпическими формами фольклора, то их напевы по своим художественным особенностям ориентируются на многоголосную распевную казачью традицию, сформировавшуюся гораздо позднее, в XVII–XIX вв. Это обстоятельство сближает былинные песни с песнями историческими, повествующими о событиях более позднего времени, поэтапно отражающими основные этапы истории терского и частично донского казачества.

Жанр исторических песен является важной частью русской культуры, отражая создание и развитие русского национального государства. Вторая половина XVI в. стала периодом, когда этот жанр стал отчётливо формироваться. Он пришёл на смену былинному героическому эпосу, который был популярен

¹⁰ Агаджанов Ю. Г. Песни Терека. Песни гребенских и сунженских казаков... — С. 73.

в период формирования и расцвета Киевского государства, а также в эпоху борьбы с татарским нашествием [27].

Исторические песни, или, как ещё их называют многие исследователи, песни с историческими сюжетами, представляют собой эпические и лиро-эпические песни, которые основаны на конкретных исторических событиях и имеют своих героев — исторических личностей. Но в целостном охвате они разнородны в жанровом отношении, если иметь в виду их поэтическую и музыкальную стилистику. Это нетрудно понять: описывая важное историческое событие в течение нескольких десятилетий либо даже столетий, поэтический язык и музыка песни воспринимали смену певческих стилей, которые постепенно видоизменялись. Поэтому, характеризуя исторические песни на Тереке, Б. Н. Путилов отмечает, что «единственным постоянным признаком, определяющим примерно время возникновения данной исторической песни, является событие, которому она посвящена. Другие признаки случайны и весьма шатки»¹¹ [25]. Композиция и сюжет песни, как отмечает автор, чаще старше того реального текста, который удалось записать собирателю.

Таким образом, наиболее логична классификация исторических песен в соответствии с их сюжетами. В то же время и здесь есть определённые проблемы интерпретации. Анализ многих песен показывает, что в их сюжетах отражена опосредованная реакция на происходящие события. Песни отделены некоторым промежутком времени, когда событие уже стало предметом истории.

В терской казачьей культуре существует несколько основных циклов тематических исторических песен, каждый из которых посвящён конкретному историческому лицу и событию. Наиболее ранними являются песни XVI в. XVI век — время возникновения жанра в терской казачьей культуре. По мнению Б. Н. Путилова, причиной формирования исторических песен именно в это время, а именно во второй половине XVI в., является готовность казаков к осознанию государства и его значения, и своего места в национальной истории. Нет сомнения в том, что и до XVI в. казаки проживали на небольших горах — гребнях — в районе Терека, занимались охотой, хозяйством, но находились в оппозиции к русскому правительству и добывали средства к жизни путём набегов на Волгу либо выигрывая в конфликтах с турками. В это время, по мнению Б. Н. Путилова, поэтическое содержание фольклора было, скорее всего, героическим. Историческая же поэзия есть результат превращения казачества в государственную силу. Справедливость этой мысли подтверждается событиями истории. Среди наиболее значимых поход терцев в 1555 г. к Ивану Грозному, устройство в устье реки Сунжи крепости Терки, вокруг которой казаки стали нести государеву службу (1567 г.), формирование Терского казачьего войска.

Первое из отмеченных событий описано в песне «Не из тучушки они ветерочки дуют» из сборника Б. Н. Путилова «Песни гребенских казаков» [26]. Это песня о событии, произошедшем в 1555 г., — о пожаловании казакам Терека Иваном Грозным:

— Уж ты батюшка, ты наш царь, ой наде..., ай вот надежда.
Ай православный ты наш государь.

¹¹ Путилов Б. Н. Исторические песни XVI–XIX вв. на Тереке (Обзор) // Известия Грозненского института и музея краеведения. — Вып. 2–3. — С. 49.

Не позволъ казнить, вешать,
 Ай позволъ речи ты нам говорить.
 Как бывалыча ты наш царь, вот наде..., ой надежда,
 Много даривал, много жалывал..., ой много жалывал.
 А теперича ты наш царь наде..., вот надежда.
 Никого из нас не пожаловал,
 Ай никого из нас не пожаловал.
 Только жаловал ты наш царь, ой наде..., вот надежда.
 Только жаловал князей да бояр.
 Подарю вас, моих каза..., ой вот казаченьков.
 Быстрым Тереком со притоками,
 Ай быстрым Тереком со притоками,
 Ай до синя моря до Хвалынского¹².

Среди зафиксированных двадцати сюжетов XVI в. выделяются два основных цикла — об Иване Грозном и Ермаке. Как отмечают исследователи, они практически не повторяют сюжетов, распространённых в среднерусских традициях, являются своеобразными.

На Терекке бытовали песни о Ермаке, которые сохранили основные мотивы, связанные со сбором казаков и выбором атамана. Они отражают важные моменты истории, такие как речи самого Ермака. Однако содержание самих речей различно: призыв идти на море, на Волгу, на Казань, в Сибирь, на Терек, на Кизляр и т. д. Данное многообразие содержаний, вероятно, связано с переселением казаков из разных регионов. Терское казачество в разное время пополнялось переселенцами из Волги, Дона, Астрахани, из центральных регионов России. Это разнообразие и определило особый характер содержания песен о Ермаке [3].

Рассмотрим на примере песни «Ермак зовет казаков в Кизляр», записанной учительницей Е. Бутовой в станице Бороздинской Терской области Кизлярского округа, которая была напечатана в «Сборнике материалов для описания племён и местностей Кавказа» [32]. Сюжет этой песни связан с поиском зимовки для казаков, в которой Ермак видит спасение в случае отбытия казаков в Кизляр:

Как на речке, на реке, было на Камышинке,
 Собирались казаки-друзья, они все охотнички:
 Кизлярские, гребенские, они все со семейными.
 Командиром у них был, братцы,
 Что Ермак Тимофеевич;
 Как в трубу трубил:
 «Уж вы послушайте, братцы,
 Вы, Ермака ли меня послушайте!
 Как проходит у нас, братцы,
 Лето тёплое;
 Наступает у нас, братцы,
 Зима холодная;
 А и где же мы, братцы, будем
 Эту зиму зимовать?

¹² Путилов Б. Н. Песни гребенских казаков. — Грозный : Грозненское областное издательство, 1946.

*На Урал, братцы, пойдём —
Переход велик;
На круты горы пойдём —
Нам живым не быть;
Во Кизляр город пойдём —
Мы домой зайдём»¹³.*

Следующий текст — из станицы Старый Щедрин Грозненской области, песню исполнила А. В. Попова, дочь Н. Г. Бадиной:

*Не на реченьке было, братцы,
Было на Камышинке,
Собиралися, соезжалися люди вольные,
Люди вольные,
Все донские, гребенские они казаки,
Они все, ой яицкие.
Атаманом у нас был, братцы,
Ермак да он Тимофеевич.
Уж нам речи говорил Ермак,
Ровно как в трубу трубил:
— Вы послушайте, ребятушки,
Как оно проходит лето тёплое,
Наступила у нас, ребятушки,
Зимушка, ой холодная.
Да где зиму эту зимовать,
Будем зиму зимовать?
Да на Яик-гору переход велик.*

(Конец относится ближе к донской версии, Листопадова).

В Старом Щедрине бытовал и такой вариант сюжета «Ермак зовёт казаков на море», также вошедший в сборник Б. Н. Путилова «Исторические песни на Тереке»¹⁴.

Песни о Ермаке показывают, как с течением времени происходило изменение идеи и сюжета исторических песен.

Факт того, что песен XVI в. сравнительно много в терском казачьем фольклоре, свидетельствует о подъёме казачьего самосознания, о начальном, но довольно активном осмыслении роли государя в истории страны и собственной роли казаков в Российском государстве. Таким образом, эпоха Ивана Грозного сыграла исключительную роль в становлении терского казачества как организованного целого.

XVII век в ещё большей степени наполнен важными событиями в терской казачьей истории. Военная деятельность терцев стала основной и определила доминирование в исторических песнях этого века военно-героической и патриотической тем.

¹³ Сборник материалов для описания местностей и племён Кавказа : журнал / Управление Кавказского учебного округа. — Тифлис : Упр. Кавказского учебного округа, 1881–1929. — С. 21–24.

¹⁴ Путилов Б. Н. Исторические песни на Тереке. — Грозный, 1948.

К важнейшим воинским кампаниям, которые сформировали тематику исторических песен, следует отнести походы в Дагестан. В этом же веке были часты столкновения русских войск с крымским ханом. Так, в 1645 г. терцы совместно с донцами осуществили поход на Кагальник, где разбили крымского хана. Ряд воинских операций был осуществлён за пределами России. В 1656 г. терские казаки участвовали в войне со Швецией, позже на Украине помогали донцам, воевавшим с турками в русско-польской войне.

Таким образом, в XVII в. определились отношения казаков с врагами русского государства — татарами, турками, кавказскими горцами. Участие в данных воинских кампаниях сыграло важную роль в развитии менталитета терцев: расширялись исторические представления, укрепился их патриотизм, понимание государственных задач, значение событий, в которых они принимали участие. Это не замедлило отразиться в исторических песнях.

Важная тема исторической поэзии в XVII в. — песни о войнах с турками. Приведём в пример сюжет песни «Турки плывут на Русь», завершающийся важными словами о неизбежности перемирия с белым царём:

*Не два сокола из дубравушки они вылетали,
Не два молодца из Царя-города они выезжали,
Не два корабличка из Чёрного моря они выплывали.
На корабличках сидят музурушки,
Музурушки — на храбрые они турки.
Как точёными своими рулёчками
Кораб в море они направляют,
Ишио позлачёнными своими весёлочками
Кораб в море они погребают.
На корабличке стоит на знамяшка чёрная,
На знамяшка чёрная — она турецкая.
Как косичушки у них они подзлачёные,
Как ефтими косичушками знамёнушки
Чёрное море они покрывают.
Как под знамяшкою стоят на два стулички,
Как на два стулички, два дубовых.
Как на стуличках сидит персицкий шах,
Персицкий шах со турецким королём.
— Как на полно та тебе, турецкий король,
Со белым та царём тебе воевать.
Время тебе, турецкий король, со белым царём помириться.
— Как пройду я мать силу Расеюшку,
Тогда я со белым та царём помирюся [27].*

Второй важный цикл терского исторического пения XVII в. можно назвать «внутренним», российским. Это песни о предводителе народного бунта Степане Разине. Песни о Разине, которых довольно много в различных регионах России, на Тереке имеют определённые особенности содержания. Читая тексты этих песен, можно представить себе отношение терских казаков к этой исторической фигуре. Степан Разин представлен в терских казачьих песнях как сильный и свободолюбивый человек. В представленном ниже сюжете он в то же время противостоит казачьим старшине и боярам:

Да ишишо поутру ли рано у нас, у казаченьков,
 Будет восповальный круг.
 Да ишишо во кругу ли стоит у нас, у казаченьков,
 Стоит золотой бунчук.
 Да ишишо у стены ли стоит у нас, у казаченьков,
 Да стоит раскрашённый стул,
 Да ишишо на стулу сидит у нас, у казаченьков,
 Да сидит войсковой атаман.
 Да ишишо перед ним ли стоит у нас, у казаченьков,
 Стоит молодой — эт писарь.
 Ай да ишишо на руках он держит у нас, у казаченьков,
 Да держит он три указушка;
 Да ишишо три указушка держит он, молодой писарь,
 Все скоро написанные;
 Да ишишо они писаны, переписаны
 Всё про Стеньку Разинова,
 Чтобы выслать нам в камену Москву.
 Да ишишо та никогда вот у нас Стенька Разиный
 Сам он в круг не вхаживал.
 Да как теперича та у нас Стенька Разиный
 Сам он во кругу стоит.
 Да ишишо ли на нём шубочка соболиная
 На нём она на нараспашечку;
 Да ишишо ли на нём сапожки козловые
 Они на босу ногу.
 Да ишишо шапочку свою да он кабардиночку
 Держит во подмышечке [3].

Сюжеты о Разине в сравнении с иными историческими песнями XVII в., как отмечает ряд исследователей, сохранились лучше, чем так называемые военные, например, как отмечалось выше, о сражениях с турками. События отдельных войн забывались, поскольку начинались новые, но социальная тема, события разинского движения и сама его личность всегда были интересны казакам. Это и способствовало лучшему сохранению данного цикла песен.

XVIII век, без сомнения, можно назвать временем наивысшего расцвета терской исторической песни. В количественном отношении они превосходят век как XVII, так и последующий XIX. Значительно увеличивается количество событий и расширяются стилевые рамки жанра. В качестве главных героев песен появляется гораздо большее число исторических деятелей. Ими становятся не только самые крупные фигуры, но и личности меньшего исторического масштаба. Таким образом, историческая песня звучит в разных ситуациях и в разных художественных формах.

Основных сюжетных циклов в XVIII в. три: песни петровского времени, о войне со Швецией и Пруссией и турецких войнах на Кавказе. Важная стилевая особенность — появляется узкорегionalный исторический репертуар, характерный для определённых местностей проживания терцев.

В сюжетах «петровского» цикла исторических песен фигурирует довольно много известных деятелей: помимо самого Петра I, это Меншиков, князя Долгорукий, Шереметьев, Мансуров, а также Краснощёков, Игнат Некрасов, зало-

живший традиции русского старообрядчества. Сюжетная детализация видна из определения главного события: «Добрый молодец просит у Петра город Еруслан», «Закубанские горцы идут на калмыцкие улусы», «Русские корабли на Чёрном море» и др.

Песня «Пётр хочет казнить стрельцов» имеет большое историческое значение, так как она отражает одно из наиболее значимых событий российской истории. Эта историческая песня, впервые опубликованная в «Терских ведомостях», выпуск № 51 1868 г. [7], стала свидетелем жестокого подавления бунта Петром Великим. Давайте рассмотрим более подробно содержание этой песни и её историческое значение. Внимание сосредоточено на мотиве гнева царя и событиях, связанных со стрельцким бунтом. Она передаёт нам образ Петра Великого, который решительно пресекает сопротивление стрельцов и принимает жестокие меры по их подавлению. При этом в содержании не раскрываются причины царского гнева, а лишь намекается на просьбу о помиловании, которая остаётся только намеченной. Важным элементом песни являются заключительные слова атамана стрельцов: «Если нас простит, то бояр казнит». Из этих слов можно сделать вывод, что песня считает основным конфликт стрельцов и бояр, между которыми царь оказывается в затруднительном положении и не может сделать выбор. Исторические источники подтверждают, что одной из целей стрельцкого бунта была расправа с боярами, которые правили во время отсутствия Петра (Приложение 1, № 1).

Фрагмент из песни «Пётр хочет казнить стрельцов»:

*А теперь казнить велит.
Как и пятого и десятого
Кнутом сечь,
Как третьего и четвёртого
Казнить — вешати...
Попроси царя, атаманушка,
Чтоб простил стрельцов.
— Если вас простит — так бояр казнит [7].*

В песнях о стрельцах мы можем заметить, как исторические факты и народные представления переплетаются, создавая уникальный образ.

В содержании песни «Краснощёков жалеет казаков», записанной в газете «Терские ведомости», выпуск № 52 1868 г. [8], отражается конфликт между казачьими отрядами и регулярной армией во время похода на Дербент, а также тяготы жизни казаков в крепости. Данная песня относится к 20-м гг. XVIII в., когда Пётр I успешно взял Дербент в 1722 г. В походе активное участие принимали терские и донские казаки под командованием И. М. Краснощёкова:

*Говорил атаманушка Иван Матвееч:
— Глупые, неразумные мои старшинушки!
Как мне, Иван Матвеечу, не тужить,
Как же мне, Краснощёкову, не плакать,
Какая наша казачья верная служба —
Что последний солдат — казаков старшина,
Нас в глаза ругает...
Напишу я саму Царю донесение [8].*

Б. Н. Путилов отмечает разницу между петровскими историческими песнями Дона и Терека. И обращает внимание на это обстоятельство в связи с тем, что оно противоречит принятой многими исследователями теории полного истекания терского казачьего фольклора из донского. Борис Николаевич считал терский фольклор самостоятельным явлением в русском фольклоре.

Заслуживает внимания и отношение терских казаков к восставшим стрельцам в песнях с соответствующим содержанием. Казаки с сочувствием относятся к стрельцам, несмотря на то, что они восстали против государя. Несимпатична его жестокость; с другой стороны, он оценивается положительно как государь и полководец, одерживающий победы, прославляющий страну.

В связи с русско-турецкими войнами и Кавказской войной сформировались основные циклы песен XIX в. Терское казачество в XIX в. окончательно закрепило государственное служение как свою сословную обязанность. Если на первых порах организация общества осуществлялась с помощью казачьего самоуправления, в XIX в. все решения принимались военной администрацией. Созданное в 1832 г. Кавказское линейное войско, включившее в себя и терское казачество, являлось основным «инструментом» правительственной политики на Кавказе.

Большую роль в развитии исторического жанра сыграли песни о Кавказской войне. Победа в этой войне расценивалась казаками Кавказского линейного войска как возможность своего дальнейшего проживания в регионе. В исторических песнях появляются иные герои, среди которых Шамиль, Хаджи-Мурат, генерал Крюковской, Воронцов, Слепцов и другие герои Кавказской войны. В песнях подробно представлена география войны: «поход на Аргун», «Зырянская оборона», «Сражение с Шамилём под Нарзаном» и др. В песнях находили отражение не только события, но и отношение казаков к этим событиям и личностям.

Исследователями отмечается, что в развитии жанра исторической песни у терцев постепенно сникает линия народных бунтов и сочувствия им. Всё большее место получают военно-исторические, героические песни, поскольку казачество всё более и более втягивается в военную деятельность государства. В них в наилучшей степени выражены патриотические настроения, отражены представления о воинской доблести и стойкости, ненависти к врагам, любви к Родине. В каком бы сражении ни участвовал казак, им движет долг перед народом. На первом месте в казачьей песне стоит героизм и мужество простого казака. Создатели песен с удовольствием включали в сюжеты образы любимых полководцев, таких как М. И. Кутузов, А. В. Суворов, предпочитая меньше упоминать не популярных в казачьей среде военачальников. Хлёсткие термины находились для фигур врагов, например «хитрый, наглый турецкий паша». Определённое однозначное отношение к врагу, борьбе с ним и победе позволило в последующих войнах переосмысливать сюжеты песен относительно новых исторических ситуаций.

Таким образом, жанр исторических песен имеет тесную связь с повседневной жизнью казачества. Терская песня стремится передать правдивое описание войны и человека, находящегося на войне. В этих песнях главное внимание уделяется не самим событиям, таким как походы, штурмы или сражения, а чувствам, эмоциям, настроениям героев и их взгляду на происходящее. Терские

исторические песни обладают глубоким смыслом, который выходит за рамки простого изображения и оценки конкретных событий. В них заключён обобщённый смысл, который сосредоточен на взглядах народа на определённые явления жизни.

Приведённые примеры являются лишь небольшой частью фольклорного материала терских казаков, благодаря которым мы можем понять их отношение к историческим событиям.

Глава 3 СОВРЕМЕННЫЕ ФОРМЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА ТЕРСКИХ ИСТОРИЧЕСКИХ ПЕСЕН

Терский казачий музыкальный фольклор на протяжении всей истории собирания и изучения народных песен в России привлекал внимание не только фольклористов-исследователей, но и исполнителей песен, участников творческих коллективов. Нередко эти формы интереса совмещаются, но всё же эти пути постижения народно-музыкальной культуры неодинаковы: музыканты-исполнители осваивают фольклор не только интеллектуальным, но и чувственным, интуитивным путем, стараются почувствовать и передать в современном пении дух традиционного музыкального искусства. Исполнительская деятельность фольклорных коллективов также способствует решению просветительских задач. Живое исполнение казачьих песен на концертах, конкурсах, фестивалях производит впечатление на людей, мало знакомых с народной культурой, способствует зарождению интереса к ней.

Наиболее достоверные формы исполнительства традиционных народных песен связаны, как правило, с аутентичными фольклорными коллективами, являющимися продолжателями местных региональных традиций. Жители казачьих станиц, перенявшие песни от своих родителей, дедушек и бабушек и пронесшие эту культуру через всю свою жизнь, — бесценные информанты и учителя для современной городской и сельской молодёжи, желающей научиться этому искусству. Судьба терской традиционной культуры одна из самых сложных в плане её собирания и освоения. Во второй половине XX в. носители терской казачьей традиции проживали в регионе с непростой этнополитической ситуацией. Годы активного интереса к возрождению народно-певческих традиций — восьмидесятые и девяностые XX в. — совпали с периодом исхода значительной части коренного населения из-за военных действий в Чеченской Республике. В этот же период были безвозвратно потеряны многие фонозаписи 40–60-х гг., хранившиеся в Грозном.

Драматические события в регионе ослабили возможность изучения терской традиционной культуры, но не уничтожили её вовсе. Терский фольклор продолжал изучаться и осваиваться вокально, и основным источником этого изучения явилось общение с мастерами народного распева в сохранившихся фольклорных коллективах. В качестве примера рассмотрим деятельность ансамбля «Терские казаки» станицы Старопавловской Кировского района Ставропольского края.

3.1. Певческая традиция терского казачества в деятельности ансамбля «Терские казаки» станицы Старопавловской Кировского района Ставропольского края

Фольклорный ансамбль «Терские казаки» при хоре станицы Старопавловской Кировского района Ставропольского края¹⁵ был создан в 1972 г. Инициативу формирования певческого коллектива проявил учитель средней школы Моисей Иванович Антоненко. Первый состав ансамбля со временем почти весь заменился, но до последнего времени в современный состав входила его старейшая участница — Валентина Ильинична Гуменникова (1926 г. р.).

В сентябре 1986 г. фольклорно-этнографический коллектив «Терские казаки» возобновил свою работу. В его состав вошли работники местного колхоза. Следует отметить, что в 80-е гг. XX в. участие в самодеятельных народно-певческих коллективах очень поощрялось, коллектив поддерживали.

За длительный, почти тридцатилетний период работы в ансамбле сменилось несколько руководителей. Помимо М. И. Антоненко, в этой роли выступали Е. С. Ключева (1925 г. р.), П. А. Жабина. Прасковья Александровна — знаток терских казачьих традиций и любитель фольклора. Руководство коллективом его старейшими участниками позволило сохранить традиционный репертуар, а также аутентичную манеру пения, свойственную местной региональной народно-музыкальной культуре.

На следующих этапах руководство ансамблем перешло к профессиональным музыкантам (Н. Г. Вдовин, С. А. Мысников, В. И. Шеврикука, Н. Н. Яцишин). С 2016 г. ансамблем «Терские казаки» руководит Елена Владимировна Доценко.

Несмотря на наличие у фольклорного коллектива официальных руководителей, тенденция к естественному руководству лидером ансамбля сохранялась и далее. Помимо упомянутой выше Е. С. Ключевой, таковой являлась и Надежда Тимофеевна Наседко, хороший знаток местного традиционного репертуара.

Основу современного фольклорного ансамбля «Терские казаки» составляют в основном местные жители, уроженцы станицы Старопавловской с 30-х по 40-й г. XX в.

Певческая манера и в целом творческая деятельность «Терских казаков» с 90-х гг. XX в. привлекли внимание многих фольклористов, в том числе участников молодёжных фольклорных коллективов. Благодаря фольклористам из Санкт-Петербурга, прежде всего Ю. Е. Чиркову, руководителю мужского фольклорного ансамбля казачьей песни «Братина», а также его коллегам Роману Доруеву и Леониду Белову, другим профессиональным музыкантам, ансамбль «Терские казаки» получил возможность выступить за пределами Ставропольского края: в Санкт-Петербурге, в Москве (2000 г.), на фестивале в Великом Новгороде (2003 г.).

В Старопавловской часто работали фольклорные экспедиции из Ставропольского государственного университета (2009 г., рук. О. Башлай), Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (2012 г., рук. профессор

¹⁵ Деятельность фольклорно-этнографического коллектива «Терские казаки» станицы Старопавловской описывается на основе статьи: Жиганова С. А., Нечитайло А. С., Кулик В. Н. Сохранение казачьих народно-песенных традиций в творческой деятельности аутентичных и молодёжных фольклорных коллективов (на примере ансамблей «Терские казаки» и «Родня») // Культурная жизнь юга России. — 2020. — № 4. — С. 24–34.

В. М. Щуров), участники фольклорного клуба «Братчина» при Храме Покрова Божией Матери на Десне из Московской области (рук. И. Набатова, 2013 г.). В 2015 г. приезжала экспедиция из Фонда русской цивилизации «Святослав» (г. Москва) под руководством Алёны Александровны Точиной. Одним из исследователей творческой деятельности фольклорно-этнографического ансамбля «Терские казаки» являлась известный ставропольский фольклорист Лилия Александровна Якоби.

Традиционный репертуар фольклорного коллектива «Терские казаки» отличается своеобразием состава и певческой манеры. Он обширен, включает в себя более трёхсот песен. На современном этапе не все эти песни имеют местное происхождение. Довольно значительная часть современного репертуара — популярные народные песни, в том числе позднего сложения, песни советского периода. Но наиболее ценной частью репертуара нужно признать традиционные песни разных жанров, бытовавшие в станице Старопавловской. Отметим некоторые музыкально-поэтические тексты, связанные с темой нашей работы.

Наиболее редким образцом традиционного репертуара Старопавловской является былинная песня «Ой, ты змея». Поэтический текст этой необычной песни неприуроченного характера, поющей в различных ситуациях, близок к лирическому жанру, он обращён к «погубительнице» от лица молодого парня:

*Давела ж ты меня, раздобрава моладца,
Давела ты да худо...ей-ой, да худой славы.
Давела ж ты меня, раздобрава моладца,
Да кнутика да ремё...ей-ой, да римённава [9].*

На эпическое происхождение этого музыкально-поэтического текста явно указывает напев былинного склада. Выше отмечалось, что в казачьих культурах нередко встречаются образцы жанра былинной песни — фрагментов былин, исполнявшихся казаками в песенной форме. Анализ музыкального эпоса в традициях терского казачества представлен в научных работах Б. Н. Путилова¹⁶, Е. М. Белецкой¹⁷, некоторых других исследователей.

Хорошо известный гимн терских казаков «Между серыми камнями» в Старопавловской в поэтической и музыкальной версии:

*И вспоённый ледяною чистой терскаю водой
Казак сердцем и душою любит Терек свой родной! (2)
Вот бежит, бежит наш Терек, бьёт волнами по камням
И ласкает влажный берег. Не сдадимся мы врагам! (2)
Что ж, казачки, нам преградой? Пусть что хочет враг творит.
«Служим мы не для награды», — из нас каждый говорит. (2)
Заповедывали деды сбергать России честь
И за славу и победу своей жизни не жалеть! (2)*

¹⁶ Путилов Б. Н. Русский и южнославянский героический эпос: Сравнительно-типологическое исследование. — М., 1971; Путилов Б. Н. Героический эпос и действительность. Л., — 1988.

¹⁷ Белецкая Е. М. Казачество в народном творчестве и в русской литературе XIX века : монография / Отв. ред. М. В. Строганов. — Тверь : Золотая буква, 2004. — 252 с. (15 п. л.); Белецкая Е. М. Календарная обрядность терских казаков // Этнографическое обозрение. — 1996. — № 2. — С. 50–63 (В соавторстве с Н. Н. Великой, В. Б. Виноградовым).

Сложение гимна демонстрирует определённые стилевые черты. Пунктирные ритмы, аугментация финальных звуков, завершающих музыкально-ритмические построения, широта звукового объема (более октавы) напрямую соотносятся с особенностями музыкального склада казачьих песен.

Воинская казачья песня «Оставляем мы станицу» поддерживает описанную стилистику. В поэтическом тексте отражено лирическое чувство, связанное с расставанием казаков и членов их семей, но оно выражено довольно сдержанно, строго, как это было свойственно казачьим культурам:

Там, бывало, воевали наши деды и отцы.

Громка песни распевали, ой, наши храбры казаки. (2)

Вы, казачки, бросьте плакать, ждите радостной поры.

Мы гастинцы вам, казачки, ой, привезём из-за гары! (2) [9].

Близость произведений в плане сложения проявляется в области запева. И в ритмическом, и в мелодическом отношении песня «Оставляем мы станицу» напоминает терский гимн: активный энергичный запев и хоровой подхват с увеличением временного масштаба формы из-за активного распева слогов.

Казачья песня «Полно вам, снежочки, на талой земле лежать» в жанровом отношении является походной, строевой. Она имеет широкую известность, характерна для многих казачьих войск.

Танцевальный репертуар Старопавловской включает также припевки «*На горе стоял Шамиль (Ойся ты, ойся)*», которыми сопровождается специальный танец «*Шамиля*», характерный для традиционных культур Северного Кавказа.

В области звуковысотного сложения традиционных песен станицы Старопавловской обращают на себя внимание особенности многоголосия. В основном песни имеют гетерофонный тип многоголосия с небольшим количеством терцовых созвучий. Часто осуществляется октавное дублирование мелодического контура в разных голосовых партиях. Так, напев свадебной песни «*Не был ветров*», который ведут певицы в нижней голосовой партии, дублируется верхним *тонким голосом*, что характерно для фактур северорусского региона. В то же время в этой песне имеется нижний *басовый подголосок*, также выступающий в мелодической роли. Таким образом, ведущую роль в данном стиле играет полифоническое, а не гармоническое многоголосие. Обращает на себя внимание также значительный акустический объём напевов из-за «ярусного» дублирования голосов.

3.2. Терская казачья традиция как основа творческой деятельности современных ансамблей Российского фольклорного союза

Современное фольклорное движение, ставящее своей целью возвращение традиционной музыкальной культуры в жизнь российского общества на настоящем этапе, начало осуществлять свою деятельность с 70-х гг. XX в. На сегодняшний день работу современных фольклорных ансамблей осуществляет Российский фольклорный союз — общественная организация, объединившая несколько сот ансамблей из разных регионов России. Руководителем РФС сегодня является профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского,

фольклорист Н. Н. Гилярова. Цель каждого из ансамблей, входящих в Союз, — максимально точное, полноценное освоение определённого регионального стиля, с носителями которого у участников ансамбля есть возможность общаться, перенимать певческую манеру.

У истоков современного освоения традиционного пения в России стояли профессиональные музыканты-фольклористы, одним из которых является Андрей Сергеевич Кабанов: сегодня он руководит созданной им фольклорной студией «Измайловская слобода» (г. Москва). Андрей Сергеевич впервые поехал в 70-е гг. в фольклорную экспедицию в донские станицы со студентами учиться петь протяжные песни. Таким образом, впечатления именно от казачьего пения дали толчок к возрождению традиционной музыкальной культуры в конце XX в. Впоследствии участники первых экспедиций на Дон основали знаменитый фольклорный ансамбль «Казачий круг» (г. Москва), который сегодня является одним из образцов подлинного качественного освоения казачьей традиционной музыкальной культуры.

В не меньшей степени интересовали участников и терские исторические песни. Глубоко занялись этой традицией **участники мужского фольклорного ансамбля казачьей песни «Братина» (г. Санкт-Петербург)**. Ансамбль был образован в октябре 1995 г. с целью целенаправленного сохранения и этнографически достоверного воспроизведения песенной традиции терских и гребенских казаков. Ансамбль «Братина» создал и долгое время руководил им Юрий Ефимович Чирков. Он объединил в коллективе и профессионалов, и любителей народного творчества, педагогов, профессиональных музыкантов, профессоров питерских вузов, докторов и кандидатов наук, студентов, увлечённых культурой казачества. По мнению руководителя и многих профессиональных музыкантов, «Братина», являясь любительским ансамблем, профессиональна по сути. В её работе применяется системный подход в освоении мужских тембральных основ этнографического вокала. Своей основной темой участники этого коллектива избрали фольклор терских и гребенских казаков. Коллектив осуществляет фольклорные экспедиции по хуторам и станицам терских и гребенских казаков, стремясь к исторической и этнографической достоверности в исполнении терской казачьей песни. Ведётся изучение и освоение характерных хореографических и диалектных особенностей терского фольклора¹⁸.

Привлекает внимание рассказ Юрия Ефимовича Чиркова об истории создания коллектива и заинтересованности к изучению терской казачьей певческой традиции: *«В 1992 году на фольклорном семинаре в Волгограде судьба свела меня с Андреем Сергеевичем Кабановым. Он, по своему обыкновению, проводил мастер-класс прямо со сцены зрительного зала. Попросил помочь спеть “Разродимую сторонку”. Мне эта песня очень нравилась. Когда запели вместе, Андрей Сергеевич как-то по-особому на меня посмотрел. Познакомились. Стали общаться. Однажды он обратился ко мне: “Слушай, у меня есть записи. Их толком никто не поёт. Я дал “Казачьему кругу”, но у них в основном донская традиция, а это Терек. Может быть, вы попробуете?”*

Про Терек я тогда и не слышал. Знал, что есть терские казаки, и всё. Разумеется, я с удовольствием согласился: “Попробуем!” Мне передали шесть аудио-

¹⁸ Сайт Центра русского фольклора. — URL : <http://www.folkcentr.ru/ansambli-folklorno-etnograficheskogo-napravleniya-peterburg/> (дата обращения: 1.10.2023).

кассет, на которых пели в основном легендарные 70-летние старики Т. Р. Миронов и К. Л. Морозов. Эти кассеты стали для нас судьбоносными и явились отправной точкой для создания ансамбля «Братина» [31].

С 2017 г. и по сей день ансамблем руководит Ю. Н. Тарарико, под его руководством ансамбль продолжает придерживаться тех же идей и принципов, которые были заложены при его создании.

Культурно-просветительской деятельностью, а также возрождением и сохранением терской казачьей культуры в наше время занимаются средние профессиональные общеобразовательные учебные заведения и учреждения высшего профессионального образования, в каждом из которых имеются художественные коллективы.

Традиционные терские казачьи песни, в первую очередь с историческими сюжетами, стали главной темой творческой деятельности одного коллектива Российского фольклорного союза — «Петров Вал». Его руководителями являются фольклорист и педагог Игорь Евгеньевич Петров и Ольга Александровна Ключникова, ответственный секретарь Российского фольклорного союза.

Ансамбль был создан в Москве в 2006 г. В основе его творческой деятельности — исполнение «золотого фонда» казачьих былинных, балладных лирических и походных песен, духовных стихов в аутентичной манере. В состав клуба входят люди разных профессий, далеко не все участники музыканты. Песни разучивают на слух, подолгу «вживаясь» в них, предельно приближая свою деятельность к фольклорному исполнительству.

В своей деятельности «Петров Вал» опирается на архивные записи, полученные в конце 60-х — начале 70-х гг. от легендарных гребенских казаков Трифона Романовича Миронова и Константина Липатовича Морозова из станицы Червлённой Шелковского района Чеченской Республики, с которыми работал известный фольклорист, исследователь и собиратель казачьего Андрей Сергеевич Кабанов.

Для аутентичного исполнения терских песен Т. Р. Мироновым и К. Л. Морозовым характерна строгая сказовая манера и в то же время большая виртуозность, отличное чувство ансамбля, которое выработалось в течение нескольких десятилетий совместного творчества. Участники ансамбля «Петров Вал» отнеслись к задаче создания собственной интерпретации песен вдумчиво и глубоко. Они распели материал во всех присущих Терек ансамблевым группам — мужским, женским и смешанным составами. Варьировалось и число исполнителей.

Для осмысления и создания своего варианта исполнения московскими музыкантами были выбраны терские песни разного характера. Так, песня, которая обычно первой звучит на концертах «Уж ты батюшка наш, быстрой Терек», имеет исторический сюжет, а по напеву близка былинному эпосу:

*Уж ты, батюшка, да уж ты, батюшка,
Да, ай, уж ты, наш да ба... ой, батюшка,
Ты наш быстро... ой, да быстрой Терек.*

*Наш быстрой Терек.
Да ещё что прорыл, прокопал
Да, ой, батюшка быстро... ой, Терек
Горы висо... ой, высокая.*

*Горы высокия,
Да как на устье
Да у Терека Горы... Горыныча
Да во синё... ой, во синё моря...¹⁹*

В сюжете этой былинной песни три молодца, идущие «из Туречины», останавливаются, не дошедши до «белого камушка», и «думу думают» о красной девице, коса у которой «во пятьсот рублей», «что прибор-то во тысячу», а самой ей «сметы нет». Многие песни с историческими сюжетами сохранились фрагментарно, но ансамбль бережно распел эти старинные «кусочки» некогда длинных напевов, ведь это огромная ценность.

В ряде песен лирического жанра описываются мирная жизнь, быт и взаимоотношения казаков, как в песне «Ишо не сестра та ли брата»:

*Э-ой, да ишо ты зриво, братец,
Ой, да мой ролимый.*

*Э-ой, да ишо ты дозволь-ка, братец,
Ой, да мне тебя спросити.
Ой, да ишо каковая служба,
Ой, да какая служба лучше?*

*Э-ой, да ишо зимовая служба,
Ой, да коню корму нету*

*Э-ой, да ишо как коню корму нету,
Ой, да молодцу только кручина...²⁰*

В репертуаре ансамбля «Петров Вал» присутствуют и плясовые песни терских казаков, которые отличает безраспевное мелодико-ритмическое сложение. Сюжеты этих песен приоткрывают другие стороны казачьего характера — удаль, внутреннюю энергию, весёлость, рисуют сценки казачьей жизни. В этом смысле они тоже являются источниками исторической информации:

*Ой, а кто домой, кто домой?
А я домой не хочу.
А я домой не хочу,
С кем гуляю — не скажу.
С кем гуляю — не скажу,
Кого люблю — потаю.
Любила я своего дружка —
Лучше его в свете нет.
Один Ванюшка любил,
Сам недолго со мной жил.
Сам недолго со мной жил,
Сам не линию ступил²¹.*

¹⁹ «Наш быстрый Терек». Песни гребенских казаков. К 10-летию Московского клуба традиционной казачьей песни: Буклет аудиодиска. — М., 2016.

²⁰ Там же.

²¹ Там же.

По свидетельству самих участников «Петрова Вала», при разучивании сложнейших терских исторических и бытовых песен особой задачей является освоение их ритмической стороны. Современные исполнители стараются «вырастить, как из зерна, росток традиции, доселе свёрнутой, основываясь на принципах варьирования, особенностях гармонии и ритма, заложенных в песнях Миронова-Морозова» [21]. Они ищут ответ на вопрос, можно ли научить современного человека с иным чувством ритма, темпа традиционному мировосприятию времени и пространства путём совместного исполнения старинных казачьих песен.

Творчество фольклорного клуба «Петров Вал» получило высокие оценки на фестивалях народного искусства. Ансамбль является лауреатом Международного фестиваля народной песни «Русло» (г. Волжский, 2014 г.), Межрегионального фестиваля традиционной эпической песни «Горы вы, Кавказские» (г. Кисловодск, 2014 г.), Всероссийского фольклорно-литературного фестиваля «Девичье поле» (г. Москва, 2015 г.) и ряда других.

Участники фольклорного ансамбля «Петров Вал» продолжают совершать экспедиции в казачьи станицы, сотрудничают с ведущими фольклористами страны, интерпретируя ранее сделанные записи терского фольклора. Они вместе отмечают праздники традиционного календаря, разучивают старинные танцы, осваивают самостоятельное изготовление народных костюмов. Цель занятий в клубе-студии «Петров Вал» — единение духовных культур разных народов многонациональной России, воспитание молодёжи в духе традиционных ценностей.

18 марта 2022 г. в Москве участниками клуба-студии «Петров Вал» был организован вечер памяти народных исполнителей — гребенских казаков Трифона Романовича Миронова и Константина Липатовича Морозова. В программу вечера были включены казачьи эпические протяжные песни, записанные от них А. С. Кабановым в 1969–1971 гг. Участники коллектива исполняли их с публикой «на кругу», стараясь укрепить интерес гостей к практическим формам освоения фольклора, как можно глубже погрузиться в традицию.

3.3. Освоение традиционной культуры терских казаков в учреждениях культуры и дополнительного образования

Одним из важнейших учреждений, занимающихся изучением и сохранением терского фольклора, является **Ставропольский краевой Дом народного творчества**, организованный в 1941 г. на основании решения исполкома Орджоникидзевского (до 1941 г. Ставропольский край назывался Орджоникидзевским) краевого Совета депутатов трудящихся № 29 § 35 от 13 июня 1941 г. с подчинением его отделу по делам искусств исполкома Ставропольского краевого Совета депутатов трудящихся, и назывался он «Краевой Дом народного творчества».

На сегодняшний день Ставропольский краевой Дом народного творчества занимается активной творческой деятельностью. Здесь в 1997 г. создан народный ансамбль традиционного распева и наигрыша «Вся Русь» (*Приложение 2, № 4*). В состав ансамбля входят люди разных специальностей: работники культуры,

служащие, рабочие, студенты. В репертуаре ансамбля звучат разножанровые песни терских казаков. При исполнении используют такие инструменты, как кувиклы, сопелки, калюка, скрипка, гармонь, гусли, бубен, кавказский барабан (доул). Коллектив принимает активное участие в различных конкурсах, является обладателем Гран-при I Межрегионального фестиваля-конкурса традиционной казачьей культуры «Казачья сторона» (Курский район, Ставропольский край). Художественный руководитель коллектива Владимир Анатольевич Кузнецов в 2014 г. награждён медалью «За доблестный труд» III степени, стал обладателем Премии Правительства Российской Федерации «Душа России» за вклад в развитие народного творчества.

На базе Дома народного творчества также проводятся различные конкурсы, фестивали и мастер-классы терской казачьей песенной культуры, например Учебно-творческая лаборатория Всероссийского фестиваля народных хоров и ансамблей «Поёт село родное». В 2022 г. в рамках данного мастер-класса образовательную программу «От фольклорного первоисточника к концертному номеру» вёл заслуженный деятель искусств России, художественный руководитель Государственного кубанского казачьего ансамбля «Криница» Владимир Александрович Капаев. Мастер-классы по жанрам народного творчества проводятся специалистами Ставропольского краевого Дома народного творчества в разных районах края.

Заметным событием в жизни края является региональный традиционный фестиваль «Казачья сторона». В фестивале принимают участие коллективы, исполняющие традиционные казачьи песни, произведения современных казачьих композиторов, а также выступают и авторы-исполнители с сольным выступлением. Всероссийская творческая лаборатория «Основы методики работы с казачьим фольклорным коллективом» (для руководителей казачьих фольклорных коллективов) также включает мастер-классы и в онлайн-формате в области казачьей культуры. В 2020 г. в качестве спикеров участие принимают выдающиеся деятели узконаправленной специальности: Александр Юрьевич Куньшин — инструктор-методист по рукопашному бою высшей категории; Ольга Григорьевна Никитенко — заведующая кафедрой традиционной культуры Волгоградского государственного института искусств и культуры, руководитель ансамбля старинной казачьей песни «Станица»; Сергей Германович Горбунов — атаман, есаул хutora Майдан Бердской линии Ново-Николаевского отдела Сибирского казачьего войска, руководитель фольклорного ансамбля традиционной казачьей культуры «Майдан»; Наталья Александровна Гангур — проректор по науке и дополнительному образованию, доктор исторических наук, профессор Краснодарского государственного института культуры; Александр Михайлович Литовченко — доцент кафедры режиссуры театральных представлений и праздников Кубанского государственного университета физической культуры, спорта и туризма, заслуженный деятель искусств Кабардино-Балкарии; Вячеслав Иванович Толстяков — хореограф, балетмейстер.

Деятельность Ставропольского краевого Дома народного творчества является только одним из примеров современного интереса к традиционному фольклорному наследию. Этот интерес существует и продолжает укрепляться в Москве, Санкт-Петербурге, Краснодарском крае, многих других регионах России.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Терское казачество оставило нам богатое культурное наследие. В течение столетий терские казаки любовно хранили и развивали песенные традиции своих предков. В песне закрепился определённый жизненный опыт казачества, отстоялась народная мудрость. Однако время неумолимо идёт вперёд и сейчас всё реже можно услышать настоящую казачью песню в её первоизданном виде. Конечно, и сегодня во многих хуторах и станицах живёт традиционная песенная культура, но с годами от нас уходят её подлинные носители, которые уносят с собой свои уникальные знания.

В процессе исследования избранной темы был проанализирован наиболее значительный и ценный пласт терской традиционной культуры — эпические жанры музыкального фольклора. Наиболее подробно разбирались песни с историческими сюжетами. Этот пласт традиционной культуры имеет особую ценность. Он сохраняет для нас описание конкретных исторических событий, словесные портреты крупных исторических деятелей, которым казаки дают свою оценку.

Содержание терских песен с историческими сюжетами в совокупности охватило несколько веков — с XVI по XIX. Как результат анализа поэтической основы исторических песен, мы можем отметить динамику жанра — постепенный рост и детализацию области содержания. При этом очень важным наблюдением явилось подтверждение мысли, некогда высказанной Б. Н. Путиловым, об отражении в терских исторических песнях постепенно формирующихся патриотических идей о значении государства, воинского служения ему, желания защитить Отечество, а если нужно — и отдать за него свою жизнь. Это чувство ответственности перед своим народом за судьбу своей Отчизны необходимо нам в сегодняшней России. Чтобы окончательно не потерять накопленный столетиями уникальный песенный фольклор, его воспитательный потенциал, нам, молодому поколению, необходимо беречь, изучать и исследовать музыкальный фольклор терских казаков.

Ещё одним результатом проделанной работы можно считать выявление современных фольклорных коллективов, которые занимаются возрождением традиции терского казачьего пения, а также делом её популяризации. Это коллективы разного состава, среди них есть и аутентичные традиционные ансамбли, и самодеятельные коллективы Домов культуры. Очевидно, что наиболее значительную роль в данном направлении сыграли фольклорные ансамбли Российского фольклорного союза, такие как «Братина», «Петров Вал». Движение ширится, продолжает свою деятельность, и это оставляет надежду на то, что всем нам удастся сохранить историческое и художественное наследие терского, а также донского, кубанского, других казачеств России. Без сомнения, они обладают мощнейшим воспитательным потенциалом, и он обязательно должен быть использован для формирования национального сознания, патриотизма, освоения традиционных ценностей, выработки исторического мышления современных жителей России.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агаджанов Ю. Г. Песни Терека. Песни гребенских и сунженских казаков. — Грозный : Чечено-Ингушское книжное издательство, 1974. — 235 с.
2. Белецкая Е. М. Казачество в народном творчестве и в русской литературе XIX в. : монография. — Тверь : Золотая буква, 2004. — С. 66, 207.
3. Белецкая Е. М., Великая Н. Н. Исторические песни линейных казаков Терека и Кубани (дореволюционный период) : учебное пособие. — Армавир : РИО АГПУ, 2016. — 192 с.
4. Великая Н. Н. Казаки Восточного Предкавказья в XVIII–XIX вв. — Ростов-на-Дону, 2001. — 280 с.
5. Виноградов В. Б., Магомадова Т. С. О месте первоначального расселения гребенских казаков // Советская этнография. — 1972. — № 3. — С. 31–42.
6. Виноградов В. Б., Нарожный Е. И. О ранних этапах формирования терско-терского казачества // Первая общероссийская научно-практическая конференция «Казачество как фактор исторического развития России». — СПб. : Познание, 1999. — 258 с.
7. Газета «Терские ведомости» / Ред. Адиль-Гирей Кешев. — Владикавказ, 1868. — № 51 (16 дек.). — С. 208.
8. Газета «Терские ведомости» / Ред. С. П. Гортинский. — Владикавказ, 1868. — № 52 (23 дек.). — С. 212.
9. Жиганова С. А. Сохранение казачьих народно-песенных традиций в творческой деятельности аутентичных и молодёжных фольклорных коллективов (на примере ансамблей «Терские казаки» и «Родня») // Культурная жизнь Юга России. — 2020. — № 4 (79). — С. 24–34 (в соавт. с В. С. Нечитайло, В. Н. Кулик).
10. Заседателева Л. Б. Терские казаки (середина XVI — начало XX в.). Историко-этнографические очерки. — М. : Издательство Московского университета, 1974. — 423 с.
11. История Кабардино-Балкарии в трудах Г. А. Кокиева : сборник статей и документов / Вступит. ст. Г. Х. Мамбетов // Военно-колониционная политика царизма на Северном Кавказе ; Институт гуманитарных исследований правительства КБР и КБНЦ РАН. — Нальчик, 2005. — С. 24–42.
12. Карпинский М. Несколько протяжных и скоморошных песен, записанных в станице Червлённой // Сборник материалов для описания местностей и племён Кавказа: Издание Управления Кавказского учебного округа. Выпуск двадцать четвёртый. — Тифлис, 1898. — Отдел 1. — С. 119–126.
13. Карпинский М. Русский былевой эпос на Тереке // Сборник материалов для описания местностей и племён Кавказа: Издание Управления Кавказского учебного округа. Выпуск двадцать второй. — Тифлис, 1897. — Отдел 3. — С. 33–42.
14. Карпинский М. Старинные песни гребенских казаков // Сборник материалов для описания местностей и племён Кавказа: Издание Управления Кавказского учебного округа. Выпуск двадцать четвёртый. — Тифлис, 1898. — Отдел 1. — С. 85–118.
15. Кирюхин В. С. Русская песня в Дагестане (в записях 1964–69 гг.) / Отв. ред. Б. Н. Путилов ; Дагестанский филиал АН СССР, Институт истории языка, литературы и искусства имени Г. Цадасы. — Махачкала, 1975. — 263 с.
16. Кирюхин В. С. Современные русские частушки Северного Кавказа / Науч. ред. Н. А. Горбанев. — Саратов, 2007. — С. 101.
17. Костомаров Н. И. Исторические монографии и исследования. Смутное время Московского государства в начале XVII столетия. Т. 4. — СПб., 1868. — 344 с.
18. Крестьянские войны в России XVII–XVIII вв. : сборник статей / И. И. Смирнов, А. Г. Маньков, Е. П. Подъяпольская, В. В. Мавродин ; АН АССР, Ленинградское отделение института истории. — М. ; Л. : Наука [Ленинградское отделение], 1966. — 328 с.

19. *Кумыков Т. Х.* Присоединение Кабарды к России и его прогрессивные последствия. — Нальчик : Кабардино-Балкарское книжное издательство, 1957. — 134 с.
20. *Кушева Е. Н.* К истории холопства в конце XVI — начале XVII веков. «Исторические записки». Т. 15. — М., 1945. — С. 91.
21. Наш быстрый Терек. Песни гребенских казаков. К 10-летию Московского клуба традиционной казачьей песни: Буклет аудиодиска. — М., 2016.
22. *Омельченко И. Л.* Терское казачество / Вступит. ст. А. И. Козлова ; Северо-Осетинский институт гуманитарных исследований при Совете Министров СОССР. — Владикавказ : Ир, 1991. — 299 с.
23. Портал Культура РФ. Выдающиеся народные исполнители казачьих протяжных песен Т. Р. Миронов и К. Л. Морозов из станицы Червлённая Чеченской Республики. — URL : <https://www.culture.ru/objects/430/vydayushiesya-narodnye-ispolniteli-kazachikh-protyazhnykh-pesen-t-r-mironov-i-k-l-morozov-iz-stanicy-chervlyonnaya-chechenskoj-respubliki?ysclid=lhvu0ssqzo341862537> (дата обращения: 24.05.2023).
24. Портал Культуры РФ. Певческое искусство терских казаков станицы Наурской Чеченской Республики. — URL : <https://www.culture.ru/objects/2837/pevcheskoe-iskusstvo-terskikh-kazakov-stanicy-naurskoj-chechenskoj-respubliki?ysclid=lhvtyuo26g709356894> (дата обращения: 24.05.2023).
25. *Путилов Б. Н.* Исторические песни XVI–XIX вв. на Тереке (Обзор) // Известия Грозненского института и музея краеведения. — Грозный, 1950. — Вып. 2–3. — С. 47–75.
26. *Путилов Б. Н.* Песни гребенских казаков / Под ред. Н. И. Пруцкова. — Грозный : Грозненское областное издательство, 1946. — 315 с.
27. *Путилов Б. Н.* Исторические песни на Тереке / Под ред. Б. Н. Двинянинова. — Грозный : Грозненское областное издательство, 1948. — 144 с.
28. *Ржевуский А. А., Максимов Е. Д.* Терское казачье войско — М. : Вече, 2014. — 420 с. — (История казачества).
29. *Ржевуский Л. А.* Терцы : сборник исторических, бытовых, географическо-статистических сведений о Терском казачьем войске. — Владикавказ, 1888. — 287 с.
30. Сайт Терского войскового казачьего общества. — Текст : электронный [сайт]. — URL: <https://terkv.ru/struktura-i-upravlenie/?ysclid=lhvv4rdm4k635539941> (дата обращения: 24.05.2023).
31. Сайт Центра русского фольклора. — Текст : электронный [сайт]. — URL : <http://www.folkcentr.ru/ansambli-folklorno-etnograficheskogo-napravleniya-peterburg/> (дата обращения: 24.05.2023).
32. Сборник материалов для описания местностей и племён Кавказа : журнал / Управление Кавказского учебного округа. Выпуск VII, Отдел I. — Тифлис : Упр. Кавказского учебного округа, 1889. — 109 с.
33. Сборник материалов для описания местностей и племён Кавказа : журнал / Управление Кавказского учебного округа. Выпуск XV. — Тифлис : Упр. Кавказского учебного округа, 1893. — 616 с.
34. Сборник материалов для описания местностей и племён Кавказа : журнал / Управление Кавказского учебного округа. Выпуск XV. — Тифлис : Упр. Кавказского учебного округа, 1893. — 616 с.
35. *Сидоров В. С.* «Крестная ноша». Трагедия казачества. — Ростов-на-Дону : Гефест, 1994. — Т. 2. — Ч. 1. — 512 с.
36. *Сулаев В. В.* «Славный, вспышный, быстрый Терек»: Песни гребенских и текских казаков / Запись песен, составление, нотирование, примечания В. В. Сулаева. — Ставрополь, 2019. — 127 с.
37. Фольклорное движение в современном мире : сборник статей. — М. : Государственный республиканский центр русского фольклора, 2016. — 232 с.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

Фрагменты публикаций поэтических текстов терских казачьих песен
(XIX–XX вв.)

На святой-то Руси въ кременной Москвѣ
Было на площади:
Собирались тамъ стрѣльцы-бойцы
Во единый кругъ.
Какъ увидѣлъ ихъ съ высока Терема
Атаманушка,—
Огъ подходитъ къ нимъ—
Низко кланяется,:
«Да и здравствуйте ребятушки,
Вы стрѣльцы-бойцы!
Да и что это у стрѣльцовъ-Бойцовъ
За кругъ собрать?»

На святой-то Руси въ кременной Москвѣ
Было на площади:
Собирались тамъ стрѣльцы-бойцы
Во единый кругъ.
Какъ увидѣлъ ихъ съ высока Терема
Атаманушка,—
Огъ подходитъ къ нимъ—
Низко кланяется,:
«Да и здравствуйте ребятушки,
Вы стрѣльцы-бойцы!
Да и что это у стрѣльцовъ-Бойцовъ
За кругъ собрать?»

Рис. 1. Из газеты «Терские ведомости», 1868 г., № 51.
Текст песни «Пётр хочет казнить стрельцов»

Не из тучушки они ветерочки ду-у-у-у-ют,
 Ай не дубравушка во поле-е-е шу-у-у-умит,
 Ай не дубравушка во поле-е-е шумит.

То не се-ерья гу-усюшки кага-а-а, вот кага-а-а-чут,
 Ой по над бережком гуси сидючи-и-и-и-и,
 Ой по над бережком гуси сидючи.
 Не сизы-и-ие орлы в по-оле вью-у-у-у-утся,
 Ой по над не-ебесью орлы ле-етучи-и-и-и-и,
 По над не-ебесью орлы ле-етучи.
 Ай они пи-и-ить, они есть хотя-а-а-а-ат,
 Ай они пи-и-ить, они е-е-есть хотят.
 Расплакались гребенски-ия наши ка-азаки-и-и-и-и,
 Ой перед белым царём сто-о-о-ючи-и-и-и-и,
 Ой перед белым царём сто-о-о-ючи.
 Перед бе-елым царём сто-о-о-ючи-и-и-и-и-и,
 Ой перед Ива-аном Васи-ильеви-и-и-и-и-чем.
 — Уж ты ба-атюшка, ты наш царь, ай наде-е-е-е-е, ай вот
 надежда,

Ай православный ты наш го-о-осударь.
 Ай православный ты наш государь.
 Не позво-оль казнить, ве-е-е-е-е-шать,
 Ай позвол-ь речи ты нам го-о-о-ворить.
 Как быва-алыча ты наш царь, вот наде-е-е-е-е, ой надежда.
 Много даривал, много жалыва-а-а-а, ой много жалывал.
 А тепе-ерича ты наш царь наде-е-е-е-е, вот надежда,
 Никого из нас не пожалова-а-а-а-а-ал,
 Ай никого из нас не пожаловал.
 Только жа-алывал ты наш царь эй наде-е-е-е-е, вот надежда.
 Только жаловал князей да боя-а-а-а-а-ар,
 Ой только жаловал князей да бояр.
 — Подарю-у-у вас, мой-их каза-а-а-а, ой вот казаченьков,
 Быстрым Терекон со притоками-и-и-и-и-и,
 Ай быстрым Терекон со притоками.
 Ай до синя моря до Каспийского.

Рис. 4. Из книги Б. Н. Путилова «Песни гребенских казаков». Записано в станице Старый Щедрин, исполнил Н. М. Литвин

Фотоматериалы



Рис. 5. Гребенские казаки из ст. Червлённой Шелковского района Чеченской Республики.
Фото 1864 г.



Рис. 6. Мужской фольклорный ансамбль казачьей песни «Братина» (г. Санкт-Петербург)



Рис. 7. Клуб традиционной казачьей песни «Петров Вал» (г. Москва)



Рис. 8. Народный ансамбль традиционного распева и наигрыша «Вся Русь» (г. Ставрополь)

Вторая премия

ИСКУССТВО КНИГИ И КНИЖНЫЕ ВЫСТАВКИ В РОССИИ В КОНЦЕ XIX — НАЧАЛЕ XX ВЕКА

ХАРИТОНОВА София Константиновна
Российская государственная библиотека

ВВЕДЕНИЕ

Искусство как высшая форма творческой деятельности человека сопровождает народы от древности до сегодняшнего дня. Долгие тысячелетия искусство являлось частью общего восприятия мира и природы. Эстетика, имплицитно существовавшая в различных философских науках на протяжении многих веков начиная с античности, выделилась как отдельная часть философского знания лишь в XVIII в.¹ Вместе с появлением у книги материальной формы, в которой заключено целостное содержание, появляется и тенденция её украшения. Неслучайно книга в интерьере храма приобретает сакральный смысл, для выражения которого служит её художественное оформление.

Книга — не только одно из величайших изобретений человеческой цивилизации, но и её фундамент. И эта значительность книги как вместилища духа, носителя культуры, затмевает ценность книги — предмета искусства. Усложняет понимание книги и то, что в каждую историческую эпоху складывалось своё понимание того, что есть искусство.

Точно определить положение книги в системе классификации произведений искусств очень сложно. Являясь результатом синтеза литературы, графики и декоративно-прикладного искусства, книга выходит за рамки каждого из этих видов искусства. Обобщающих работ, посвящённых искусству книги, немного². Искусствоведы, как правило, ограничиваются зачастую одним из элементов книжного оформления³.

Новый облик русской книги складывается на рубеже XIX–XX вв., когда в среде художников возникает задача создания целостного произведения искус-

¹ Дудаков-Кашуро К. В. Эстетика // Большая Российская энциклопедия : в 35 т. / Председатель науч.-ред. совета Ю .С. Осипов ; отв. ред. С. Л. Кравец. — М., 2017. — Т. 35: Шервуд — ЯЯ. — С. 457–459.

² Сидоров А. А. Искусство книги. — М., 1922; Ляхов В. Н. Очерки теории искусства книги. — М., 1971; Герчук Ю. Я. История графики и искусства книги. — М. : Аспект-пресс, 2000.

³ См., например: Домогацкая В. Ю. Английская книжная графика модерна. — СПб. : Санкт-Петербург. оркестр, 2002; Брылов Г. А. Обложка книги : опыт исторического исследования. — Л. : Изд. акад. художеств, 1929; Инициалы XI–XVI веков: искусство кн. Древ. Руси / сост., авт. вступ. ст. и коммент. И. В. Левочкин ; худож. Н. Е. Бучаров. — М. : Книга, 1983; Верещагин В. А. Русские иллюстрированные издания XVIII и XIX столетий, 1720–1870 : библиограф. опыт. — М. : Центрополиграф, 2005.

ства в форме книги. Результаты их усилий становятся фундаментом изучения книги с точки зрения теории искусства.

В отечественном искусствоведении замечен пробел в изучении искусства книги указанного периода. Между тем этот «переходный» период, когда закладывается база будущей теории искусства книги Нового времени, особенно сложен и интересен для исследования.

Первым, кто обратил внимание на роль художника в процессе создания книги, был А. Н. Бенуа. Его статья «Задачи графики»⁴ стала не просто подведением художественных итогов первого десятилетия XX в., в ней впервые графика выделена как отдельный вид искусства и обозначено особое положение именно книжной графики. Смысл этой статьи кратко выражен словами самого автора: «от искусства в книге — к искусству книги».

В 1922 г. А. А. Сидоров вводит в научный оборот термин *искусство книги*⁵. В книге с одноимённым названием автор предвосхищает возможное удивление у читателя и обращает внимание на то, что такой термин может встретить сопротивление. Действительно, бурная дискуссия, возникшая в профессиональной среде создателей книг в последующие десять лет, подтверждает, что опасения автора не были беспочвенны⁶. В 1923 г. вышла работа Э. Ф. Голлербаха «История гравюры и литографии в России»⁷, в которой станковая и книжная графика рассматривались отдельно.

В последующие годы предпринималось немало попыток создать общую теорию искусства книги. Особенно следует отметить в этой связи работы В. А. Фаворского, В. Н. Ляхова и Ю. Я. Герчука. Вклад В. А. Фаворского сложно переоценить, ведь он был одновременно и одарённым художником, посвятившим оформлению книги большую часть своей творческой энергии, но также и теоретиком, работы которого заложили основу современного русского книжного оформления.

Обобщающие исследования по искусству эпохи модерна представлены работами Д. В. Сарабьянова и И. А. Азизян и сборником «Европейский символизм» под редакцией И. Е. Светлова⁸.

В настоящей работе делается попытка рассмотреть развитие искусства книги на рубеже XIX–XX вв. в трёх аспектах.

В первой главе осмысливается понятие «книжное искусство», прослеживается развитие искусства печатной книги, выделены характерные особенности книжного синтеза и выявлены причины возникновения интереса у художников к книге как форме художественного высказывания.

Во второй главе рассматривается влияние коллекционирования и экспонирования книг на теорию книжного искусства.

⁴ Бенуа А. Н. Задачи графики. «Искусство и печатное дело». — Киев, 1910. — № 2-3. — С. 40.

⁵ Сидоров А. А. Искусство книги. — М., 1922.

⁶ О дискуссии см.: Фомин Д. В. Проблемы искусства книги в русской художественной критике 1920–1930-х гг. // Румянцевские чтения = The Rumyantsev readings : материалы междунар. конф. (5–7 апр. 2005 г.) / Сост. Л. Н. Тихонова. — М. : Пашков дом, 2005.

⁷ Голлербах Э. Ф. История гравюры и литографии в России. — М.-Петроград : Государственное издательство, 1923.

⁸ Азизян И. А. Диалог искусств Серебряного века. — М. : Прогресс-Традиция, 2001; Сарабьянов Д. В. Модерн. История стиля. — М. : Галарт, 2001; Европейский символизм : сборник научных трудов / Отв. ред. И. Е. Светлов. — Государственный институт искусствознания, Научная группа «Европейский символизм и модерн». — СПб. : Алетей, 2016.

В третьей главе показано место книжного искусства в художественной жизни, роль объединения «Мир искусства» в создании нового облика русской книги.

Объектом исследования являются печатные издания — образцы книжного искусства России рубежа XIX–XX вв.

Предметом исследования являются особенности оформления и специфика синтеза искусств, выраженная в книге.

Задачи исследования:

- проанализировать элементы оформления книги;
- определить связь элементов книжного оформления между собой и с целостным книжным организмом;
- выявить закономерности синтеза искусств в книге;
- дать оценку наиболее характерным произведениям;
- определить место книжного искусства в художественной жизни того времени;
- проследить тенденции развития языка книжной графики на рубеже XIX–XX вв.

Методы исследования. В работе использованы сравнительно-исторический, типологический, художественно-стилистический методы.

Сравнительно-исторический метод. Базой исследования является фонд НИО редких книг (Музея книги) Российской государственной библиотеки. Все книги, анализ которых проведён в заключительной части работы, описаны *de visu*.

Типологический метод применён в процессе поиска места книги в системе классификации произведений искусства.

Художественно-стилистический метод применялся при анализе книги как произведения искусства и при оценке влияния отдельных составляющих книжного оформления на целостное художественное впечатление.

Научная новизна. Книжное искусство рассмотрено как часть художественной жизни рубежа XIX–XX вв. Впервые дана оценка положения искусства книги в контексте времени.

Книжное искусство эпохи модерна рассмотрено не только на примере работ отдельных художников, но в связи с теоретическими представлениями того времени и их проявлением на выставках книжного искусства и графики. Работа восполняет хронологический пробел в исследовании русской книжной культуры

Практическая значимость работы. Наблюдения, положения и выводы, сделанные в данной работе, могут послужить материалом для более глубокого изучения русской книжной культуры эпохи модерна, стать частью теоретической и педагогической работы.

Глава 1

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ИСКУССТВА КНИГИ

1.1. Историческая ретроспектива понятия «искусство книги».

Определение места искусства книги в системе классификации видов искусства

В настоящее время книга ещё не вошла в систему классификации произведений искусств. Несмотря на многочисленные работы об искусстве книги, считается, что главное в книге — текст, а форма, в которой он существует, второстепенна.

Изучаются иллюстрации, особенно если они выполнены выдающимся художником, и в таком случае речь заходит об искусстве графики. Однако книга — это произведение синтеза искусств.

Даже определение самого понятия «книга» вызывает затруднения. С момента своего появления книга жила и развивалась, оставаясь утилитарным предметом — носителем информации, становясь при этом и предметом искусства.

«Книга» находится в той категории понятий, которую в естественнонаучной среде назвали бы аксиоматической — это то, чему не даётся четкого определения, и всё же все понимают, о чём идёт речь. Пожалуй, не найдётся человека, который на вопрос «что такое книга?» не назвал бы хотя бы одно из приемлемых значений этого слова; это настолько очевидно, что даже автор монографии по книговедению не определял предмет своего исследования⁹. Этот пример приведён не ради критики авторитетного научного труда, а потому что он наглядно отражает указанную проблему.

Не все письменные памятники называют книгами. Ю. Я. Герчук в труде «История графики и искусства книги»¹⁰ указывает, что причиной появления книги стала функционально-практическая проблема — необходимость компактно сохранить большой объём информации. При таком подходе из рассмотрения исключаются многочисленные письма и записки, в силу того, что они не обладают достаточным объёмом; выпадают из рассмотрения и такие архаичные формы хранения информации, как глиняные таблички, так как в них не решена поставленная проблема компактности. Вместе с тем автор отмечает, что незачем вдаваться в крайности и предпринимать попытки провести чёткую границу между книгой и другими способами фиксации письменной и печатной информации¹¹.

Другой более широкий подход к определению этого понятия даёт В. Н. Ляхов. Он определяет книгу как «форму организации письменного сообщения». Хотя это определение присутствует во всех его работах, оно представляется чрезмерно общим¹². В соответствии с этим определением, многие предметы, которые всё-таки не могут называться книгами, подпадают под это широкое определение, например журналы, газеты, студенческие тетради и дневники и даже рекламные брошюры и плакаты.

Г. В. Ф. Гегель был пионером в осмыслении соотношения между формой и содержанием в литературе, тем, кто глубоко понял этот вопрос с точки зрения философии XVIII в.: «Мы находим также, однако, далее, что форма бывает равнодушной к содержанию и к его внешнему существованию, и это бывает именно потому, что явление вообще ещё обременено внешностью. Возьмем, например, книгу¹³: для её содержания, конечно, безразлично, написана она или напечатана, переплетена она в картон или в кожу. Но это отнюдь не значит, что (если отвлечься от такой внешней и безразличной формы) само содержание книги бесформенно. Существует, разумеется, достаточно много книг, которые справедливо можно назвать бесформенными также и со стороны их содержания. Но здесь имеется в виду,

⁹ См., например: Кацпржак Е. И. История письменности и книги. — М.: Искусство, 1955.

¹⁰ Герчук Ю. Я. История графики и искусства книги. — М.: Аспект-пресс, 2000.

¹¹ Там же. — С. 15-16.

¹² См.: Ляхов В. Н. Искусство книги: сборник статей / Сост. Г. Ю. Стернин. — М.: Советский художник, 1978; Ляхов В. Н. Очерки теории искусства книги. — М., 1971.

¹³ Выделено мной.

однако, не отсутствие всякой формы, а лишь отсутствие надлежащей формы. Но эта надлежащая форма так мало безразлична для содержания, что она, скорее, составляет само это содержание. Произведение искусства, которому недостаёт надлежащей формы, не есть именно поэтому подлинное, т. е. истинное, произведение искусства, и для художника как такового служит плохим оправданием, если говорят, что по своему содержанию его произведения хороши (или даже превосходят), но им недостаёт надлежащей формы. Только те произведения искусства, в которых содержание и форма тождественны, представляют собой истинные произведения искусства»¹⁴. Автор настоящей работы разделяет эту точку зрения с некоторой оговоркой: несмотря на то, что для современного искусства эта позиция представляется ограниченной, для рубежа XIX–XX вв. она, безусловно, верна.

Что касается формы, в настоящем исследовании рассматриваются печатные книги в форме кодекса.

С самых ранних пор наряду с книгой рядовой и повседневной существовала и книга роскошная. Желание владельца подчеркнуть статус и показать благосостояние определяло её впечатляющий внешний вид. В церковной среде книга понималась как сакральный культовый предмет, как часть Божественного Откровения, и украшалась из тех же соображений, по которым украшались церкви, — для того чтобы выразить стремление Земного к Небесному. Роскошные книги, таким образом, являются в современном понимании предметами искусства на том же основании, на каком является искусством храмовая архитектура.

У книги с архитектурной немало общего, но хотелось бы указать на то, что и книга, и здание — плод труда многих людей.

С изобретением в середине XV в. книгопечатания книжное искусство трансформируется. Если раньше над книгой трудились монахи одного скриптория, то в эпоху появления первых типографий в Европе труд создателей книги дифференцируется: наверняка наборщик, миниатюрист и переплётчик, к которым обратится владелец экземпляра за оформлением, не связаны между собой и трудятся в разных мастерских.

Ситуация вновь меняется в тот момент, когда для украшения наборной печатной книги используется ксилография — гравюра на дереве. Ксилография позволяет печатать текст и иллюстрацию в один прогон, а значит ставит печатника перед необходимостью продумывать их взаимное положение на странице.

Автор одной из первых работ, исследующих историю книгопечатания в Европе, Жан де ла Калле (Jean de la Caille) в своей работе «История книгопечатания и книготорговли от ее зарождения до 1689 г.»¹⁵ перечисляет подряд все известные ему издания в хронологическом порядке, разделяя их по типографиям, в которых они вышли. Чаще всего это сухое библиографическое описание, однако изредка встречаются ремарки, что «книга особенно хороша», «с прекрасными миниатюрами», «книга замечательная», «книга редкая и ценная». Само же книгопечатание Калле называет «прекрасным искусством».

При том среди всего многообразия значений, ассоциаций и образов, которые возникают при упоминании книги, вряд ли на первом месте будет матери-

¹⁴ Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук. — М., 1974. — Т. 1. Наука логики. — С. 299.

¹⁵ Jean de la Caille. Histoire de l'imprimerie et de la librairie ou l'on voit son origine & son progrès, jusqu'en 1689. — Paris, 1689.

альная книга как предмет искусства. Если вы попросите человека назвать книги, которые он считает шедеврами, с наибольшей вероятностью он начнёт думать именно о литературных произведениях, а не о каких-то конкретных образцах книжного искусства.

Такое «полулегальное» положение печатной книги в системе видов искусства отчасти объясняется отсутствием у неё как материального предмета того, что В. Беньямин в эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости»¹⁶ называет *аурой* произведения искусства. Эта аура может быть лишь у оригинала, а оригинал, по определению, может быть только один. Но даже в случае с рукописной книгой это практически невозможно, ведь и до изобретения книгопечатания множество людей трудились над переписыванием книг, и хотя они в силу человеческого фактора не могли быть абсолютно идентичны, всё же задумывались они именно как копии некоего образца. С изобретением книгопечатания ситуация усугубляется тем, что технология сразу предполагает появление большого количества одинаковых копий.

Вместе с печатной книгой подобной дискриминации по признаку тиражности долгое время подвергалась и гравюра, но этом случае есть простое и очевидное решение, предложенное Э. Ф. Голлербахом: считать все отпечатки с одной формы оригиналами. Он пишет: «Коренное различие между произведением живописи и листом гравюры то, что первое прикреплено к месту; картина привлекает зрителей к себе, когда как гравюра является художественным произведением, единое содержание и достоинство которого *множественно* воплощены. <...> Найденная художником мысль и способы её выражения проявляются многократно, не убывая в силе убедительности. Копия картины, повторения, сделанные самим художником, всегда слабее оригинала, являющегося непосредственным отражением творческой воли художника. Гравюры — не копии, они все оригиналы. Не умаляется ведь значение мысли, запечатлённой на страницах книги»¹⁷.

Но почему бы не признать тогда, что книга лишь один из видов графики? Это однозначно определило бы её место, сделало частью изобразительного искусства. Но если мы примем такое решение, то придётся всё, что находится вне книжного блока, признать не имеющим отношения к книге, да и сам книжный блок «расшить» на отдельные страницы, лишить книгу объёма и веса. Такой подход хоть и не был сформулирован, но уже практиковался — в XIX в. предметом коллекционирования становились какие-то отдельные части книжного оформления, и собиратели приобретали целые тома лишь затем, чтобы вырезать из них инициалы или виньетки и вставить в альбомы. Сейчас такая практика показалась бы варварством, так что следует признать, что называть книгу лишь графическим произведением не получится.

Итак, пора вернуться к вопросу, поставленному в начале настоящей главы: к какому виду искусства следует отнести книгу? Будучи результатом синтеза литературы, изобразительного и декоративно-прикладного искусства, она обладает также, как было показано, и признаками, свойственными архитектуре,

¹⁶ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Краткая история фотографии [Электронный ресурс]. — URL: <https://bookmate.ru/reader/KysOXuET?resource=book> (дата обращения: 06.06.2023).

¹⁷ Голлербах Э. Ф. История гравюры и литографии в России. — М.-Петроград : Государственное издательство, 1923. — С. 13.

что не позволяет ей вписаться в существующую систему классификации. Так же как была обособлена в своё время мультипликация, появившаяся из сочетания кинематографа и изобразительного искусства, следует поставить вопрос о том, чтобы обособить и книжное искусство, так как книжные издания до сих пор зачастую рассматриваются по частям, однако очевидно, что эти части, нередко ценные сами по себе, образуют целое, не равное их простой сумме.

1.2. Книга как пример воплощения идеи синтеза искусств

Неудивительно, что представление о книге как о синтетическом произведении сформировалось именно в эпоху модерна. Стиль модерн, имевший в разных странах своё название и специфику, воплотился практически во всех видах искусства. Причиной тому стремление художников этого направления создать целостную среду, в которой все элементы были бы связаны единым художественным решением. Основанием для такого «большого» синтеза искусств в представлении символистов выступала архитектура, так как именно в ней предстояло существовать другим участникам процесса — живописи, скульптуре, декоративно-прикладному искусству и предметам быта¹⁸. В контексте решения задач этого «большого» синтеза книга стала восприниматься как предмет и обрела черты произведения декоративно-прикладного искусства. В сферу внимания художника вошли все элементы книги: текст, титульный лист, заставки, концовки, инициалы, иллюстрации и переплёт. В оформлении книги стали стремиться выразить её содержание и соотносить с внешними условиями чтения¹⁹. Конечной целью синтеза было достижение гармонии трёх главных составляющих: текста, художественного оформления и полиграфического исполнения.

Первым, кто сформулировал цель книжного синтеза, стал английский художник Уильям Моррис. Подход к целостному оформлению книги он изложил в лекции «Идеальная книга»²⁰. Идеальной книгой он называет синтетическое произведение искусства, выполненное согласно свободной воле её творца.

В России идеи У. Морриса нашли своих последователей в кругу художников объединения «Мир искусства». В важнейшей статье «Задачи графики» А. Бенуа пишет: «Те вольности, что допустимы в картинах и рисунках, сделанных художником на свой страх, “отдельно”, что даже желательны в самодовлеющем творчестве — такие вольности недопустимы в иллюстрации и во всём убранстве книги, ибо здесь художник становится в зависимость от другого творчества, и если не обязан всецело подчиняться ему, то во всяком случае не должен забывать о необходимости гармонического сочетания своей работы с тою, в которую он призван войти... Пригоден будет лишь тот мастер, который сумеет себя “наладить”, который найдёт в себе достаточно культурно-художественных элементов, которые

¹⁸ Завьялова А. Н. Специфические особенности книжного синтеза искусств стиля модерн // Книга: Сибирь – Евразия. Труды I Междунар. науч. конгресса. — Новосибирск, 2017. — Т. 1. — С. 203.

¹⁹ Нечаева Н. А. Стиль модерн в русском книжном искусстве и современность // Библиотечное дело — 2004: всеобщая доступность информации : материалы девятой междунар. науч.-практ. конф. — М., 2004. — С. 214.

²⁰ The Ideal Book, Essays and Lectures on the Arts of the Book by William Morris / Ed. William S. Peterson. — Berkley, 1982. — P. 321.

помогли бы ему, сохраняя свои идеи, заставить их звучать в гармонии с идеями той целостности, в которой он призван играть роль»²¹.

Здесь стоит задаться вопросом — кто, собственно, является творцом книги? В её создании участвует множество людей, и в разное время эти люди имели большую или меньшую связь друг с другом. Так, до середины XIX в. большинство изданий переплетались индивидуально, и переплётчик выполнял заказ хозяина конкретного экземпляра, стремясь угодить его вкусу и нимало не заботясь о связи переплета с содержанием книги. Переплёт мог восприниматься владельцем книжного собрания как часть интерьера, и нередки случаи, когда книги в таких библиотеках намеренно «переодевались» в одинаковые переплёты: ярким примером такого подхода является библиотека аббатства Адмонт в Австрии. По приказу настоятеля аббатства, после завершения очередного ремонта в 1774 г. все книги в библиотеке были переплетены в белую свиную кожу с золотым тиснением в тон полкам²². Но влияние интерьеров владельческих библиотек на внешнее оформление книг стоит оставить за рамками данной работы.

Эта особенность — участие многих людей в творческом и технологическом процессах — роднит книгу с архитектурой. Продолжая эту аналогию, можно сказать, что содержательная составляющая выполняет здесь роль заказчика, и все остальные компоненты книги должны подчиняться её воле. Так, художественное оформление — это главный фасад «здания», а типографические элементы — его интерьер, и они должны обеспечивать комфортное проживание своего «хозяина».

Параллели между книгой и архитектурой можно найти у В. А. Фаворского²³. Он отмечает, что, несмотря на то, что существование как архитектуры, так и книги обусловлено функциональной необходимостью, однако же это не мешает им становиться произведениями искусства. «И в книге, и в архитектуре функция не мешает, а помогает, даёт стимул для пространственного и пластического оформления»²⁴. Но не только это, по мнению Фаворского, роднит книгу с архитектурой, а ещё и то, что и архитектура, и книга воспринимаются во времени. Организация текста в книге становится проводником читателя в пространство литературного произведения, задаёт ритм движения ходу повествования.

Таким образом, согласно взглядам В. А. Фаворского, книгу и архитектуру роднит глубинный принцип их восприятия человеком. И то и другое должно быть одновременно прекрасно и утилитарно: и книгу, и здание невозможно одновременно оценить и снаружи, и изнутри. Вместе с тем их форма напрямую связана с человеческим телом — действительно удачные произведения этих искусств настолько соразмерны человеку, что он даже не обращает на их размер внимания, не чувствуя себя ни сдавленным, ни подавленным их формой.

Вместе с тем размером книга намного ближе к скульптуре, и обманчивое впечатление, будто её можно взять в руки целиком, вызывает ощущение их родства. Но отношения, связывающие книгу со скульптурой, так же близки

²¹ Бенуа А. Н. Задачи графики // Искусство и печатное дело». — Киев, 1910. — № 2-3. — С. 40.

²² Кэмпбелл Дж., Прайс У. Книги: Всемирная история библиотек. — М.: Манн, Иванов и Фербер, 2022. — С. 200.

²³ Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие. — М.: Советский художник, 1988. — С. 319.

²⁴ Там же.

к отношениям архитектуры со скульптурой. Скульптура всегда внешнее, то, что заставляет нас проникнуться материальностью и в то же время ощутить трёхмерность. Чаще всего скульптурные принципы (например, рельеф) встречаются на «фасаде» книги — в переплёте.

Выше уже говорилось о том, что форма книги должна соотноситься с внешними условиями чтения. Безусловно, небольшие издания, вроде Эльзевиров XVII в. в 12-ю долю листа (рис. 1), крайне удобны при чтении, но не подходят для художественных альбомов с репродукциями. Таким образом, книга находит своё место в декоративно-прикладном искусстве, где функциональность предмета ставится наравне с его эстетической составляющей.



Рис. 1. Издание в 12-ю долю листа в сравнении с современным смартфоном

Учитывая вышеуказанные факторы, архитектоника книги оказывается на первом месте, что означает соответствие её различных элементов общей композиции и целостному эффекту. Иными словами, в контексте книжного издания речь идёт о его форме, характере печати и гармонии декоративных элементов белого пространства разворота страниц. Получается, что текст и иллюстрации (как и все вообще печатные элементы в книге) тесно взаимосвязаны, и внимание следует обращать на достижение их стилистической гармонии. У Б. Р. Виппера во «Введении в историческое изучение искусства» находим такое рассуждение: «...стремление к созвучию с белой бумагой, язык чёрно-белых контрастов, декоративные функции, известная свобода в отношении пространственного и временного единства. Эти свойства помогают книжной графике сблизиться с литературой, с поэзией»²⁵.

Точно так же как нельзя судить об архитектуре собора лишь по резьбе порталов и волютам капителей колонн, нельзя и о книге судить лишь по содер-

²⁵ Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. — М. : Шевчук, 2008. — С. 87-88.

жащимся в ней иллюстрациям или графическим элементам вообще. Конструкция книги оказывает прямое воздействие на читателя: её формат, использованные материалы и их сочетания, цвет и фактура бумаги и изображённого на ней, даже способ крепления книжного блока к переплёту.

Читатель входит в книгу точно так же, как посетитель входит в здание, и его путешествие в воображаемом мире книге длится и дробится во времени, как длится в своём ритме движение человека в архитектурном пространстве. У художника книги есть свои способы замедлить или ускорить продвижение читателя в пространстве текста. Членения, заданные самим литературным произведением, можно подчеркнуть графическими или собственно книжными методами. К графическим можно отнести заставки, концовки, инициалы, листовые и внутритекстовые иллюстрации; к книжным — приёмы вёрстки, когда, например, каждая новая глава или часть текста начинаются с новой страницы или даже разворота, или же когда перед новым большим разделом даётся авантитул.

Теперь, когда основные параллели с архитектурой выделены, попробуем оценить собственно книжный гезамткунстверк (синтез), присущий книге и только книге.

Особенным будет синтез литературы и графики, не встречающийся больше нигде и выраженный в *тексте*. Текст и его структурная единица — шрифт, или, в случае рукописной книги, почерк, — есть основной носитель и передатчик смысла, является, в строгом смысле, графикой. Его задача, как и произведения графики, скрыть от зрителя отдельные линии и оставить лишь образ, но при этом не визуальный, как в случае иллюстрации, но образ идеи.

Однако всё, о чём говорилось выше, касалось в основном графической стороны оформления книги. Между тем большую роль в восприятии книги как материального объекта играет осязательный фактор, ведь мы взаимодействуем с ней не только зрительно, как с картиной, но ещё и тактильно, как с предметом. Так, для книги становится немаловажным фактор выбора материала, использованного при его изготовлении. Бумага, материал, из которого изготовлены переплёт или обложка, туго или легко раскрывается книжный блок — всё это, пусть неосознанно, но влияет на наше отношение к книге, которую мы держим в руках. При этом выбор дорогих материалов не делает автоматически книгу предметом искусства, а выбранные в стеснённых обстоятельствах доступные материалы могут несколько не умалить её достоинств.

Определённые типы изданий требуют соответствующего материала. Художественные альбомы, посвящённые живописи, как правило, печатаются на плотной мелованной бумаге, которая позволяет сделать качественные репродукции, а книги для детей делаются с особенным упором на прочность материала, чтобы продлить срок их службы. От того, какой материал выбран для переплёта, зависит то, встретит ли нас книга «тепло» или «холодно», а от способа крепления книжного блока к корешку — будет ли книга читаемой.

Посмотрим ещё раз на само понятие *книга*. В разном историческом контексте оно принимает разные значения и постоянно нуждается в уточнении. В самом широком смысле — это продукт человеческой мысли и все его преломления через призмы времени и пространства в различных воплощениях (изданиях, театральных, кинематографических или музыкальных переложениях). При этом сам процесс чтения одновременно находится в пространстве и длится во времени, но, будучи прочитанной, книга находит в сознании читающего ассоциации, связи

с прошлым и становится фундаментом будущих мыслей и идей, — именно эти ассоциации и мысли, порождённые чтением, являются главной ценностью этого процесса, и материальное воплощение носителя текста может оказать немалое влияние на восприятие содержания книги.

Таким образом, книга как материальный объект может помочь книге — произведению литературы стать из *закрытого произведения* — *открытым* в том значении, которое этому придает У. Эко²⁶. Сам по себе этот переход открывает в книге потенциал трансцендентности, для творца — близость к неисчерпаемому источнику вдохновения, а для читателя — возможность стать соавтором произведения книжного синтеза.

1.3. Появление интереса к книге как форме воплощения художественного замысла у художников второй половины XIX в.

Стиль модерн уникален тем, что возник не вследствие поступательного развития искусства предшествующей эпохи, но как сознательное проявление воли художников, объединившихся против царствующей на протяжении тридцати лет до него эклектики. Этот новый стиль призывал к «тотальному преображению красотой жизни окружения во всех её компонентах, иницируя процесс взаимного влияния всех видов искусств»²⁷. Стиль теперь понимался не только как норма или правило, но и как выражение интеллектуальной концепции, идеи, общего принципа, вызывающего к жизни структуру. Стиль в этот период становился результатом художественного мышления, а не простым украшением объекта различными декоративными элементами. Перед ним ставилась задача органичного соответствия практическому назначению, функции, социальной ситуации; он строится на основании определённых правил создания гармоничного целого.

Взгляды историков искусства на отношения стиля модерн и технического прогресса конца XIX — начала XX в. противоречивы. У Д. В. Сарабьянова, например, находим: «Не раз высказывалось мнение, что модерн противодействовал внедрению промышленного начала в художественное творчество»²⁸. Далее он приводит слова А. В. Иконникова из предисловия к книге «Мастера архитектуры»: «Теоретические концепции стиля модерн <...> свидетельствуют о страхе перед ростом индустриализации и его социальными последствиями»²⁹. Однако современник той эпохи, архитектор, художник, теоретик искусства и критик Анри ван де Вельде писал: «Если промышленности снова удастся сплавить стремящиеся разойтись искусства, то мы будем радоваться и благодарить её за это... Промышленность приобщила металлические конструкции и даже индустриальное строительство к искусству. Она возвела инженера в ранг художника и обогатила искусство, включив в его сферу то, что подразумевается теперь под широким понятием “прикладные искусства”. Стремление к более полному объединению

²⁶ Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределённость в современной поэтике / Пер. с ит. А. Шурбелева. — М. : АСТ : CORPUS, 2018. — С. 103.

²⁷ Азизян И. А. Диалог искусств Серебряного века. — М. : Прогресс-Традиция, 2001. — С. 98.

²⁸ Сарабьянов Д. В. Модерн. История стиля. — М. : Галарт, 2001. — С. 42.

²⁹ Там же. — С. 42-43.

и чёткому выражению распространяется ещё дальше: скоро, вероятно, заговорят об искусстве промышленности и конструирования»³⁰.

Практически все авторы, исследующие историю искусства книги, отмечают, что термины «книжное искусство» и «книжное конструирование» появляются одновременно — в 20-е гг. XX в. Это видится не простым совпадением, но следствием кризиса, назревшего к этому времени в понимании самого термина «искусство». Это время — 20-е гг. XX в. — время последнего «крупного» стиля, время слома и перехода из эпохи модерна в эпоху постмодерна, обнажает необходимость нового определения очевидных, казалось бы, понятий. «Сушилка для бутылок» и «Фонтан» Марселя Дюшана меняют не только отношение к фигуре и роли художника, но и к произведению искусства. Баланс формы и содержания, постулированный Гегелем³¹, нарушается, а обретение новой точки равновесия, кажется, более уже невозможно. Об этом свидетельствует жаркая дискуссия, разгоревшаяся в начале всё тех же 20-х гг. и не нашедшая консенсуса до сих пор, — дискуссия о месте и уместности иллюстрации и украшений в книге. Век спустя очевидно, что сторонники противоположных убеждений в этом споре бились за одно и то же — за гармоничный синтез литературной, графической и технической составляющих книги.

Но зарождение обозначенного кризиса 20-х гг. началось за семьдесят лет до этого.

Уильям Моррис, известный художник эпохи модерна и основатель движения искусств и ремёсел, проделал впечатляющую работу по изучению и реконструкции практически исчезнувших на момент середины XIX в. ремёсел. В частности, в его фирме бок о бок вместе с ним самим работали мастера «из народа», и У. Моррис имел непосредственную возможность перенимать их знания и навыки. Благодаря такой организации работы У. Моррису удалось соединить фантазии художников с практическим опытом мастеров, воплощавших их задумки, и таким образом положить начало такой неотъемлемой части нашей современной жизни, как дизайн. Имея этот опыт, он настаивал на том, что возрождение декоративно-прикладных искусств станет возможным только при тщательном изучении и абсорбции традиционных ремёсел средневековья.

«Век пара и стали», однако, диктовал художнику свои условия. Для действительно точной реконструкции необходимо было глубоко изучать все доступные свидетельства, дошедшие до того времени, и серьёзным подспорьем в этом для У. Морриса стало коллекционирование образцов, которые он привозил из своих экспедиций. Его пример повлиял на работу музеев, которые также стали обращать внимание на такие предметы в процессе формирования своих коллекций.

Таким образом, У. Моррис предстаёт для современного взгляда как необычайно разносторонний человек, достигший вершин как в практике, так и в теории, которые в его работе постоянно шли рука об руку. Благодаря такому подходу ему удалось овладеть огромным количеством ремёсел, список которых поражает воображение. В том, что касалось обработки стекла, резьбы по дереву, вышивки и изготовления керамики, текстиля и ковров, он был абсолютным авторитетом.

³⁰ Цит. по: *Сарабьянов Д. В.* История русского искусства конца XIX — начала XX века. — М.: АСТ-пресс, 2001. — С. 16.

³¹ *Гегель Г. В. Ф.* Энциклопедия философских наук... — С. 299.

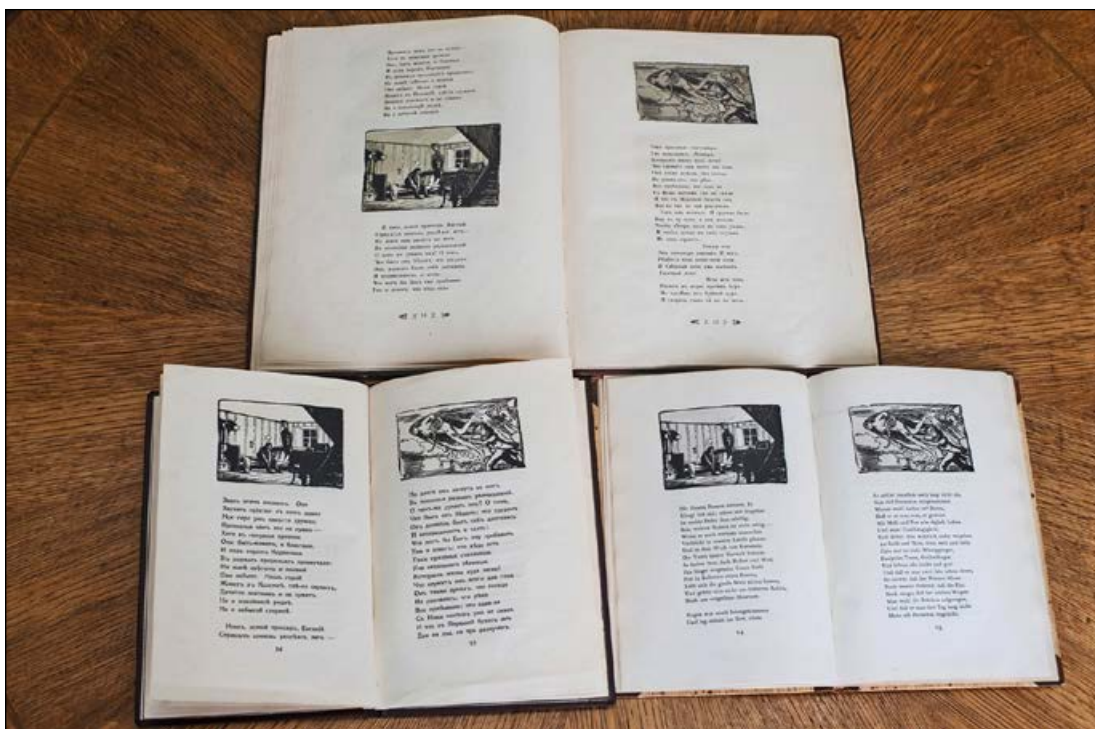


Рис. 2. Сверху: А.С. Пушкин. Медный всадник. Иллюстрации А. Бенуа, гравюра на дереве в красках А. П. Остроумовой [из изд. «Мир искусства». 1904. № 1. С. 3–40]. Блок: печать на бумаге верже, ксилография в три краски. Переплёт: индивидуальный, полукожаный (кожа, картон, золотое тиснение), 34,5×24×1 см. РГБ. Снизу слева: Его же. Медный всадник. Петербургская повесть.

Иллюстрации Александра Бенуа. Мюнхен: издательство «Орхис», 1922.

Блок: печать на древесной бумаге, ксилография в одну краску. Переплёт: библиотечный, коленкоровый (коленкор, картон), с сохранением оригинальной обложки. 25,5×17×0,8 см. РГБ.

Снизу справа: Alexander Puschkin. Der Reiter aus Erz. Deutsch von Johannes von Guenther.

Die Illustrationen sind von Alexander Benois. München: Orchis-Verlag, 1922. Блок: печать на бумаге верже, ксилография в две краски. Переплёт: издательский, полукожаный (кожа, бумага, картон, слепое и золотое тиснение, односторонний золотой обрез сверху). 24,5×16,5×0,8 см. РГБ

У. Моррис занимался и иллюстрированием книг, и переплётom, и вёрсткой, и в целом контролировал каждый этап изготовления книги.

Развитие взглядов У. Морриса на задачи книжного оформления в России можно наглядно показать на примере работы А. Н. Бенуа над «Медным всадником» А. С. Пушкина (рис. 2). Особенная роль именно этого издания состоит в том, что художник при работе над книгой продумывал не только художественное решение иллюстраций, но также и их положение относительно текста поэмы. Графика в исполнении Бенуа не просто изображает то, что сообщает нам текст, но вступает с ним в равноправные отношения. Поэтическое и живописное равновесие композиции выступает для А. Н. Бенуа на первый план. Он понимает, что дословное следование тексту может разрушить композицию, ослабить поэтические переживания, вызванные богатством пушкинского поэтического и звукового ряда, зрительной чёткостью его текста.

Главная цель иллюстрации, по А. Н. Бенуа, — «обострять убедительность тех образов, которые были порождены чтением, ... оставаться в тесной гармонии с основным содержанием книги...»³². Художник утверждает, что иллюстрации

³² Александр Бенуа размышляет... — М.: Советский художник, 1968. — С. 322.

должны быть «украшением ... в смысле подлинного оживления текста, в смысле его уяснения...»³³. Таким образом, ему удается утратить органичное сосуществование двух составляющих книжной иллюстрации — орнаментальной и образной — в пространстве книги. Те же умозаключения находим и в работе Б. Р. Виппера: «...книжная иллюстрация должна быть одновременно и образом, и орнаментальным знаком»³⁴. Текст и рисунок, таким образом, объединяются на плоскости книжного листа тканью истории: они представляют как бы два плана повествования, которые одновременно существуют в хрупком единстве, ключом к пониманию которого является общность их задач — освоение пространства белого листа. Залогом же их сосуществования становится единство их функций — образности и орнаментальности.

К книжному оформлению в своём творчестве обращался не только А. Н. Бенуа, но и другие художники объединения «Мир искусства», развивая и адаптируя под свои задачи идеи книжного синтеза, заложенные У. Моррисом. «Так называемая “художественная промышленность”, — писал А. Н. Бенуа в книге “История русской живописи XIX века”³⁵, — и так называемое “чистое искусство” — сёстры-близнецы одной матери — красоты». Художники-мирискусники подтверждали эту мысль делом, стремясь своими работами стереть границу между образительным и декоративно-прикладным искусством. В конечном итоге именно «Миру искусства» принадлежит заслуга формирования нового художественного лица русской книги рубежа XIX–XX вв.³⁶

Глава 2 КНИЖНЫЕ КОЛЛЕКЦИИ И ВЫСТАВКИ КНИЖНОГО ДЕЛА

2.1. Коллекционирование печатных книг и его влияние на искусство книги во второй половине XIX в.

*Вот вам дурак библиофил:
Он много ценных книг скопил,
Хотя читать их не любил*³⁷.

Книжные собрания известны с древнейших времен: библиотека Ашшурбанипала, Александрийская библиотека и многочисленные монастырские библиотеки. Библиотеки существовали с того самого момента, как человеку пришлось в голову фиксировать информацию на материальном носителе. Однако до конца XVI в. книги собираются преимущественно как источник информации. Интерес к книге как предмету возникает, по всей видимости, тогда же, когда в Европе

³³ Александр Бенуа размышляет... — М. : Советский художник, 1968. — С. 322–323.

³⁴ Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. — М. : Шевчук, 2008. — С. 84.

³⁵ Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. — СПб. : Типография СПб. акц. общ. печатного дела в России Е. Евдокимов, 1902. — С. 253.

³⁶ Герчук Ю. Я. Искусство печатной книги в России XVI–XXI веков. — СПб. : Коло, 2014. — С. 267.

³⁷ Цит. по: Себастиан Брант. Корабль дураков; Эразм Роттердамский. Похвала глупости. Навозник гонится за орлом. Разговоры запросто; Письма тёмных людей; Ульрих фон Гуттен. Диалоги / Пер. с нем. и лат. — М. : Художественная литература, 1971. — С. 25.

появляются собрания необычных и диковинных вещей — кабинеты редкостей или кунсткамеры. Одно из первых изданий, содержащих описание такого кабинета³⁸, содержит также и его изображение, на котором присутствует библиотека (рис. 3). Книги в ней лежат на полках горизонтально, стопками по три-пять штук, обрезом наружу. Так в книжный блок попадает меньше пыли, но поиск нужного экземпляра такое расположение затрудняет. Исходя из этого, можно сделать осторожный вывод о том, что для хозяина собрания эти экземпляры были важны не только ради информации.



Рис. 3. Гравюра из издания: Ferrante, Imperato. *Dell'istoria naturale di Ferrante Imperato*. In Napoli, Nella Stamparia à Porta Reale, per Costantino Vitale, MDIC [1599] [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.biodiversitylibrary.org/page/47563650>.

Иллюстрация расположена на отдельной вклейке за титульным листом

Появляются и книги, основная задача которых — производить впечатление, восхищать своим внешним видом. Речь идёт о *подносных* экземплярах. Как правило, это была часть тиража, которая печаталась на бумаге особенно высокого качества, кроме того, такие экземпляры могли содержать иллюстрации, которых не было в основной части тиража. К примеру, тираж знаменитой Библии Гутенберга составлял 180 экземпляров³⁹, меньшая и самая дорогая часть была напечатана на пергаменте, а большая — на бумаге.

³⁸ Ferrante Imperato. *Dell'istoria naturale di Ferrante Imperato*. In Napoli, Nella Stamparia à Porta Reale, per Costantino Vitale, MDIC [1599]. — Иллюстрация расположена на отдельной вклейке за титульным листом.

³⁹ Барбье Ф. Европа Гутенберга. Книга и изобретение западного модерна (XIII–XVI вв.). — М. : Издательство Института Гайдара, 2018. — С. 219.

В начале XIX в. коллекционирование книг начинает распространяться более широко, появляются кружки и общества любителей книги.

В России подносные экземпляры печатных изданий появились в XVII в. Так, в экспозиции Музея книги РГБ представлено Евангелие, напечатанное О. М. Радищевским в Москве в 1606 г. на «александрийской» бумаге, в переплёте из бархата, однако его графическое оформление с художественной точки зрения мало отличается от других Евангелий этого периода.

Важнейшей вехой в становлении русской книжной культуры стало появление Румянцевского кружка. Деятельность этого общества сыграла важную роль в изучении истории русской книги. Это отмечают, например, организаторы исторической части экспозиции русского павильона на выставке в Лейпциге в 1914 г.: «Первая же четверть XIX века ознаменовалась и появлением “Мецената” русской исторической науки в лице гр. Н. П. Румянцева, <...>, время которого современники его в России и за границей называли “Румянцевской эпохой”. <...> Помимо высокой научной ценности изданий гр. Н. П. Румянцева, многие из них отличались большой роскошью»⁴⁰. Однако, как уже было сказано, этот кружок занимался в первую очередь археографией. Книжная коллекция Румянцевых впоследствии стала основой фонда Российской государственной библиотеки.

В начале XX в. в Санкт-Петербурге появляется Кружок любителей русских изящных изданий (КЛРИИ). Один из его основателей и председателей был В. А. Верещагин, библиофил и исследователь истории книги. Хотя официальной датой создания общества является 15 октября 1903 г., когда был утверждён устав, его деятельность началась почти за год до этого, когда в переписке А. Бенуа и В. Верещагина стал обсуждаться вопрос о разработке серии иллюстраций к «Медному всаднику» А. С. Пушкина.

В первые годы существования общество сосредоточилось на библиофильстве и изучении книги. Наряду с формированием собственных библиотек, участники этой организации создали отдельную книжную коллекцию, которую возглавил В. Я. Адарюков, и сделали пожертвования в пользу этой библиотеки.

С 1910 г. КЛРИИ занимается выставочной деятельностью. Она представляет интерес, поскольку на выставках, организованных кружком, демонстрировались экспонаты из личных библиотек его членов. В период между 1910 и 1916 гг. обществом было проведено шесть независимых выставок:

- 1) «Степан Филиппович Галактионов и его произведения» (31 марта — 30 апреля 1910 г.);
- 2) «Русская женщина в гравюрах и литографиях» (28 февраля — 31 марта 1911 г.);
- 3) «Русская жизнь в эпоху Отечественной войны» (4 апреля — 2 мая 1912 г.);
- 4) «Три века русской придворной жизни» (22 марта — 19 апреля 1913 г.);
- 5) «Русская и иностранная книга» (25 февраля — 28 марта 1914 г.);
- 6) «Английские и французские гравюры XVIII века» (9 января — 8 февраля 1916 г.).

⁴⁰ Международная выставка печатного дела и графики. Русский отдел (1914; Лейпциг). Каталог Русского отдела / Сост. под ред. И. И. Лемана; Библиогр. описание старых кн. сделано А. С. Орловым, остал. кн. Ист. отд. А. О. Круглым; Междунар. выст. печ. дела и графики в Лейпциге. — СПб.: тип. «Сириус», 1914. — С. 59.

Деятельность Кружка любителей русских изящных изданий была представлена на Международной выставке печатного дела и графики в Лейпциге в 1914 г. В разделе «Современная иллюстрированная книга» экспозиции Русского павильона находилось 18 лучших собственных изданий КЛРИИ; кроме того, членами кружка была представлена оригинальная книжная графика из личных коллекций.

2.2. Роль ярмарок и выставок в популяризации искусства книги

Первые книжные ярмарки возникают в Европе в конце XIII в., а к концу XV, когда книгопечатание уже является неотъемлемой частью культуры, становятся заметным и важным культурным феноменом. Книжные ярмарки того времени — место, на котором заключаются сделки и выставляются лучшие образцы печатной продукции.

История книжных ярмарок и выставок подробно описана и зарубежными, и отечественными исследователями. Многочисленные работы посвящены описанию двух главных европейских ярмарок — Франкфуртской и Лейпцигской. Из отечественных работ значительный интерес представляет исследование Е. С. Смирновой, в которой изучена пятивековая история книжных ярмарок и выставок в России и Германии⁴¹.

Для понимания влияния книжных ярмарок, а затем — выставок книжного дела и произведений печати, важным является анализ исторического контекста, книжной торговли и политико-экономической обстановки в то или иное время. В этом данному исследованию на помощь пришло учебное пособие А. Говорова⁴², в котором достаточно подробно описывается работа книжных лавок накануне возникновения книжных ярмарок во второй половине XV в.

На рубеже XVI–XVII вв. происходит разделение труда издателей, печатников и продавцов. «В большинстве случаев книготорговец сам издавал книги, а издатель заводил книжные лавки для сбыта своих изданий. Это обусловило характер книжных лавок того времени, которые были одновременно и складами отпечатанных тиражей, и базами для книгонош, и литературными клубами, и конторами издательств»⁴³, — указывает А. Говоров, отмечая, кроме того, что эти лавки находились обычно рядом с высшими учебными заведениями и, конечно же, на рыночных площадях.

В это же время — во второй половине XV в. — в крупных городах Европы начинают организовываться большие оптовые книжные ярмарки. Согласно исследованию Е. Смирновой, начиная с 1473 г. и до середины XX в. книжные ярмарки входили в состав универсальных оптовых ярмарок.

Во время проведения в 1473 г. Императорской ярмарки во Франкфурте-на-Майне в её составе впервые открылась книжная ярмарка. Таким образом, книжную продукцию обособили от всей прочей. Такое обособление было закономерное: за 20 лет до этого в Европе начинается эпоха печатной книги и даже

⁴¹ Смирнова Е. С. Книжные ярмарки : история и современное состояние (на примере Германии и России) : 05.25.03 «Библиотечковедение, библиографоведение и книговедение» : дис. ... канд. филол. наук / Санкт-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств. — СПб., 2001.

⁴² Говоров А. Из истории книгоиздательства и книжной торговли за рубежом в XVI–XIX вв. : учеб. пособие. — М. : Московский гос. ун-т печати имени Ивана Федорова, 1970.

⁴³ Там же. — С. 12.

успевают произойти первое перенасыщение рынка. Однако не исключено, что именно организация отдельной книжной ярмарки во Франкфурте-на-Майне сделала этот город типографским центром Южной Германии.

Согласно данным исследователей А. Коган и Т. Сократовой⁴⁴, в конце XV в. крупнейшие тиражи изданий достигали лишь двух тысяч экземпляров. Конкуренция вынуждала книгоиздателей искать новые способы распространения книг. Ученик немецкого первопечатника Иоганна Гутенберга Петер Шёффер наладил рассылку книг по почте, в чём ему содействовали агенты в Германии и Франции. В 1465 г. Питер Шёффер впервые привёз свою продукцию — книги — на ярмарку во Франкфурте. Спустя столетие, в 1564 г., благодаря аугсбургскому книготорговцу Георгу Виллеру увидел свет первый в мире каталог Франкфуртской ярмарки.

Участниками Франкфуртской книжной ярмарки были книготорговцы со всей Европы. Событие это было настолько крупным и значительным, что в городе даже появился Книжный переулок, в котором были гостиницы, конторы и склады. Обмен товара между торговцами происходил «из расчёта лист на лист или даже вес на вес»⁴⁵. Как правило, залежавшиеся на складах издания шли со скидкой: «Такой обмен происходил потому, что товарно-денежные отношения между разными странами Европы были ещё слабыми, ненадёжными, а сопоставимых единых цен на книги не существовало»⁴⁶. Ярмарки были возможностью получить информацию о товарах других издательств, новых изданиях и ценах. Слава Франкфуртской ярмарки во второй половине XV в. была повсеместной — это была самая крупная книжная ярмарка Европы. К концу того же века книги на ней занимали большую часть площади⁴⁷. Французский издатель Анри Этьенн в своей брошюре «Франкфуртская ярмарка или франкфуртские достопримечательности» упоминает, что на ярмарку приезжали учёные, библиофилы и даже представители королевских семей⁴⁸.

Однако когда речь заходит о ярмарочной и издательской деятельности XVI–XVII вв., нельзя не коснуться темы политических ограничений: поддерживая книжное дело, власти использовали «привилегии», разрешавшие деятельность определённых книготорговцев и издателей. В 1569 г. король Германии Максимилиан II основал «Книжную комиссию», которая стала причиной закрытия Франкфуртской ярмарки. С того момента все участники ярмарки должны были предоставлять экземпляр каждого представленного издания в Императорскую цензуру. Торговцы не согласились следовать этому предписанию. Кроме того, на жизнедеятельность ярмарки повлияли политическая обстановка в Европе и требования к книготорговцам: начиная со второй половины XVI в. на ярмарке постепенно сокращается присутствие иностранных посетителей, она представляет уже только издания Южной Германии. Начиная с 1764 г. книг на ярмарке больше нет, и такая ситуация сохраняется вплоть до второй половины XX в.

⁴⁴ Коган А. Ф., Сократова Т. С. Книжный бизнес в России : состояние и перспективы : монография. — М. : Московский гос. ун-т печати имени Ивана Федорова, 2010.

⁴⁵ Говоров А. Из истории книгоиздательства и книжной торговли... — С. 14.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Овсянников Н. Ф. Книжные выставки-ярмарки в системе книгораспространения : 05.25.03 «Библиотечковедение, библиографоведение и книговедение» : дис. ... канд. филол. наук / Московский гос. ун-т печати имени Ивана Федорова. — М., 2002. — С. 74–75.

⁴⁸ Говоров А. Из истории книгоиздательства и книжной торговли... — С. 15.

Как правило, появление саморегулируемых союзов профессионального общества влекло за собой требования от властей распустить такие объединения, за которыми следовало создание государственных органов контроля, которые сужали возможности распространения книг⁴⁹. Центрами книжной торговли в Европе, таким образом, успели побывать Италия, Франция, Англия, Голландия и Германия⁵⁰.

С началом упадка Франкфуртской ярмарки всё большую популярность и значение приобретает Лейпцигская ярмарка, проводившаяся до этого параллельно Франкфуртской с 1545 г. Изначально в Лейпциге была больше представлена немецкая литература, а во Франкфурте — иностранная, поэтому конкуренции между ними не было.

В конце XVII — начале XVIII в. в Европе начинается постепенный, но неуклонный рост количества издаваемой литературы⁵¹. В это же время появляются новые типы изданий — альманахи, энциклопедии, газеты и многие другие. В начале XIX в. в связи с распространением технического прогресса количество издаваемых книг убивает их качество. Пропасть между роскошными изданиями для обеспеченного населения и дешёвыми становится практически непреодолимой. Разница между ними становится ещё более заметна из-за использования, к примеру, «слоновой» бумаги и золотого тиснения⁵².

В XIX в. на Лейпцигской ярмарке возникает проблема нехватки торговых площадей. Решением этой проблемы стала организация торговли по образцам. Такой способ организации продаж стал первым шагом к переходу от ярмарок к выставкам.

С XVII в. книги в России распространялись на разнообразных ярмарках по всей территории страны. Обычными местами, где можно было приобрести печатные издания, становились пушные и рыбные ряды, т. е. книги находились рядом с деликатесами и предметами роскоши. Отдельные книжные ряды присутствовали лишь в Москве и Новгороде, однако и здесь книги часто располагались рядом с церковной утварью.

В середине XIX в. выставки приобрели важное значение для укрепления международных культурных связей. Активно в этом процессе участвовала Российская империя. В 1851 г. Россия выступила со своей экспозицией на Первой Всемирной выставке в Лондоне и потом, вплоть до 1914 г., была участницей крупнейших международных выставок за границей⁵³.

Самостоятельного книжного отдела в Российском павильоне на Лондонской выставке 1851 г. не было. Книгопечатание было представлено, скорее, с технической стороны: в IV отделении экспозиции, озаглавленном в каталоге⁵⁴ «Изваяния,

⁴⁹ Говоров А. Из истории книгоиздательства и книжной торговли. — С. 18.

⁵⁰ Коган А. Ф., Сократова Т. С. Книжный бизнес в России : состояние и перспективы.

⁵¹ Говоров А. Из истории книгоиздательства и книжной торговли. — С. 18.

⁵² Там же. — С. 29-34.

⁵³ Александрова Н., Филоненко И. Выставочный менеджмент: стратегии управления и маркетинговые коммуникации [Электронный ресурс]. — URL: <https://coollib.com/b/145567-igor-k-filonenko-vyistavochnyiy-menedzhment-strategii-upravleniya-i-marketingovyye-kommunikatsii/read> (дата обращения: 07.06.2023).

⁵⁴ Всемирная выставка (1851; Лондон). Каталог Российским произведениям, отправленным на Лондонскую выставку 1851 года. — СПб. : Тип. Департамента внеш. торговли, 1851. — С. 84.

модели и произведения пластического искусства», в категории «Материалы и способы производства, применимые к изящным искусствам вообще, как то: художественное печатание, печатание красками и проч.» были представлены работы художника Фридриха Дрегера — хромолитографированные рисунки и четыре выпуска издания «Древностей Российского государства». В той же категории были помещены образцы шрифтов «двенадцати наречий, употребляемых в России» из словолитни Ж. Ревильона.

Выставки печатных изданий, состоявшиеся в конце XIX — начале XX в., стали ревизией всей книгопечатной отрасли. На примере Всероссийской выставки печатного дела в Соляном Городке⁵⁵ (недалеко от Санкт-Петербурга) попробуем понять их устройство.

Как правило, на таких выставках экспонировались все виды печатной продукции (книги, периодические издания, листовые материалы), а кроме того, на них были отделы, на которых можно было познакомиться как с историей книгопечатания и печатным оборудованием, так и с состоянием дел в современном издательском деле. В Каталоге находим упоминание Художественного отдела, в котором были представлены эскизы и эстампы, т. е. оригинальная книжная графика.

На той же выставке «вне групп» было представлено составленное К. Д. Далматовым «Собрание старинных русских и славянских букв, взятых из церковных и частных рукописей». Далее указывается: «Вырезаны из бумаги в течение нескольких лет К. Д. Далматовым»⁵⁶.

Перечислим и остальные разделы выставки:

- I. История книгопечатания;
- II. Издательское дело;
- III. Гравёрное дело;
- IV. Словолитное дело;
- V. Писчебумажное производство;
- VI. Машины, краски, принадлежности тиснения, двигатели и пр.;
- VII. Типография;
- VIII. Литография и металлография;
- IX. Гелиография;
- X. Переплётное дело;
- XI. Специальные школы и техническая литература.

Если обратиться к содержанию таких разделов, как «Гравёрное дело» и «Литография и металлография», становится очевидно, что на выставке они рассматриваются в первую очередь с технической стороны, и все образцы отпечатков в соответствующих техниках служат лишь иллюстрацией к этой технической стороне дела. Конечно, здесь не идёт речи о репрезентации собственно книжной иллюстрации.

⁵⁵ Каталог Первой Всероссийской выставки печатного дела при Императорском Русском техническом обществе, состоящей под высоким покровительством Его Императорского Высочества великого князя Константина Константиновича. 19 февраля — 15 июня 1895. С. Петербург — Соляной Городок [Электронный ресурс]. — СПб. : Типо-Литография Шредера, 1895. — URL: <https://bibliotekus.artlebedev.ru/books/katalog-pervoy-vserossiyskoy-vystavki-pechatnogo-dela/4/> (дата обращения: 17.05.2023).

⁵⁶ Там же. — С. 64.

Точно так же отдельно от всего остального представлен на этой выставке и переплёт. Каталог соответствующего раздела выставки перечисляет большое количество приспособлений для переплётного дела, переплётные различной конструкции, материалы для переплётных работ.

Интересно, что на рассматриваемой Всероссийской выставке были представлены образцы не только из России. Так, в разделе «Переплёт» была представлена, хотя и вне конкурса, бумагорезательная машина Роннигера из Лейпцига⁵⁷, а в разделе «Типография» представлены образцы из типографий в Берлине и Вене⁵⁸. Это указывает не только на очевидную связь книжного дела в России и Германии этого периода, но и на явную необходимость организации площадки, на которой мог бы произойти продуктивный обмен опытом. В 1914 г. такой площадкой стал Лейпциг.

2.3. Международная выставка печатного дела и графики в Лейпциге в 1914 г. как кульминация самопрезентации книжного искусства

Необходимость ознакомления широкой публики с достижениями книжной культуры разных стран и презентации книжного искусства стала осознаваться к началу двадцатого столетия. Эту функцию выполняли международные книжные выставки, первой из которых стала Международная выставка книгопечатания и графики 1914 г. в Лейпциге⁵⁹. Важнейшими источниками об этих событиях являются каталоги, выпущенные странами-участницами выставки⁶⁰.

Международная выставка печатного дела и графики (Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik; сокращённо — BUGRA) была организована Союзом немецких книгоиздателей в связи с празднованием 150-летия Лейпцигской Королевской Академии графических искусств и печатного дела. Согласно предложенной программе, выставка должна была состоять из 16 тематических комплексов:

- 1) свободная графика;
- 2) прикладная графика;
- 3) преподавание печатного дела;
- 4) бумажное производство;
- 5) бумажная выделка и письменные принадлежности;
- 6) производство красок;
- 7) фотография;
- 8) репродукционная техника;
- 9) гравирование шрифтов, словолитное дело и причастные к ним промыслы, стереотипия и гальванопластика;
- 10) способы печатания;

⁵⁷ Там же. — С. 60.

⁵⁸ Там же. — С. 50.

⁵⁹ Александрова Н., Сорокина Е., Филоменко И. Выставочный менеджмент. — М., 2014. — С. 18.

⁶⁰ Международная выставка печатного дела и графики. Русский отдел (1914; Лейпциг). Каталог Русского отдела / Сост. под ред. И. И. Лемана; Библиогр. описание старых кн. сделано А. С. Орловым, остал. кн. ист. отд. А. О. Круглым. — Междунар. выст. печ. дела и графики в Лейпциге. 1914. — СПб. : тип. «Сириус», 1914.

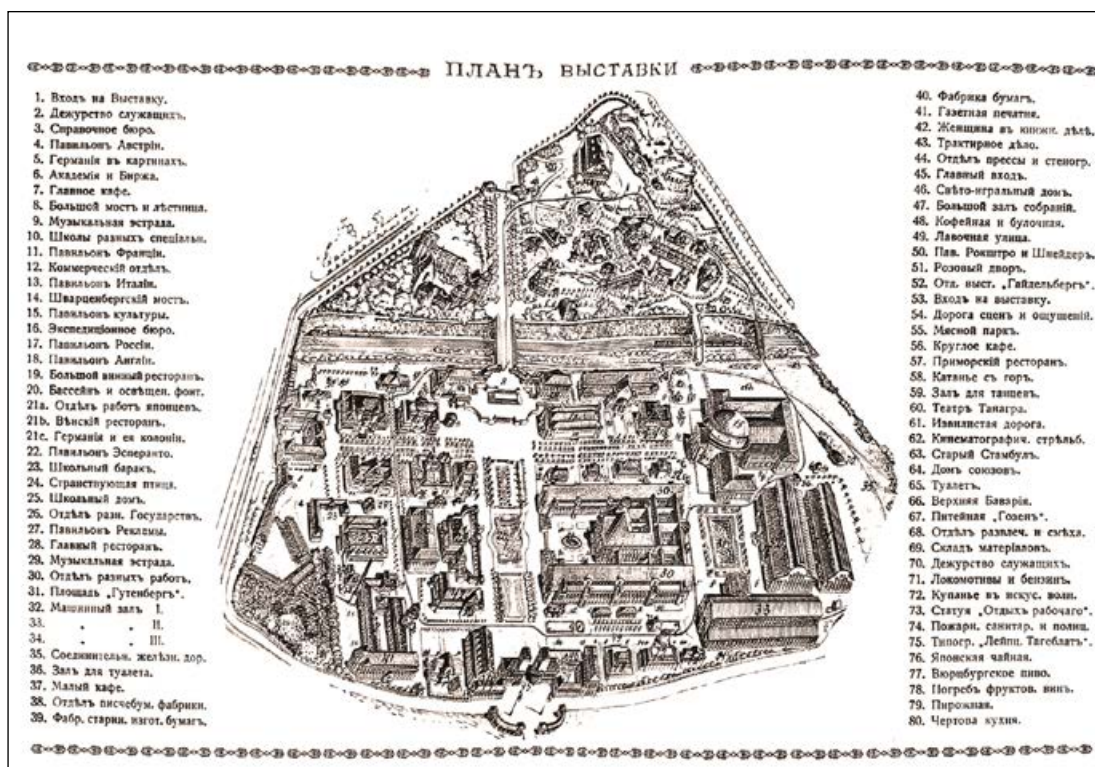


Рис. 4. План Международной выставки книжного дела и графики в Лейпциге.

Из издания: Гренц Г. Л. Международная выставка графических искусств в Лейпциге в 1914 году.

Путевые заметки и впечатления. Петроград: Государственная типография, 1915

- 11) переплётное дело;
- 12) издательская, ассортиментная и комиссионная книжная торговля;
- 13) печать, уведомительное и публикационное дело, реклама;
- 14) библиотечное дело, библиография, библиофилия и коллекционное дело;
- 15) машины, аппараты, материалы и орудия печатного дела;
- 16) благотворительные учреждения.

По замыслу организаторов, выставка создавалась с целью «мирного соревнования», и для поддержания этой идеи был создан всеобщий павильон (рис. 4)⁶¹, в котором присутствовали произведения печати и графики из разных стран. Кураторы российского павильона, однако, находят в таком решении недостаток, ведь для того чтобы составить целостное представление о какой-то стране, недостаточно осмотреть только её павильон, так как некоторые значимые экспонаты оказываются во всеобщем павильоне. При этом И. Д. Галактионов пишет в докладе, что «на Лейпцигской выставке, несмотря на её грандиозность в смысле пространства и затрат, не удалось создать такого учреждения или павильона, где бы широкие массы публики могли получить не отрывочные, разбросанные в восьмидесяти павильонах, понятия о книгопечатании... <...> Здесь не удалось сделать этого необходимого павильона, и непосвящённые, насмотревшись всего и не усвоивши ничего, возвращаются восвояси»⁶².

⁶¹ См. № 30 на схеме, «Отдел разных работ».

⁶² Галактионов И. Д. Международная выставка графики и печатного дела в Лейпциге. Доклад И. Д. Галактионова, прочитанный на общем собрании членов 4 октября 1914 г. — Петроград: типография редакции период. Изд. Мин. фин., 1914. — С. 20–21.

Хотя BUGRA официально считалась международной выставкой, а в печати нередко называлась даже всемирной, её правильнее будет считать европейской, поскольку единственной неевропейской страной была Япония (рис. 4, № 21а плана).

Вопрос об участии России на выставке в Лейпциге долгое время находился в подвешенном состоянии. Совет министров принял решение и даже подписал приказ о выделении средств в размере 125 000 руб. 3 октября 1913 г. Но это решение не было действительным до тех пор, пока его не утвердил император, а это произошло только 22 февраля 1914 г., за два месяца до официального открытия выставки. В конце февраля 1914 г. генеральным комиссаром Русского отдела был назначен сенатор Алексей Валерианович Бельгард, начальник Главного управления по делам печати. Он организовал работу по строительству Русского павильона выставки и отбору экспонатов для него.

Из-за бюрократических проволочек Русский павильон открыл двери для публики лишь 14 мая 1914 г. К тому моменту основная часть выставки работала уже полтора месяца. Но благодаря удачному расположению — Русский павильон находился недалеко от одного из входов на выставку, он привлекал большое количество посетителей. Кроме того, павильон, построенный в русском стиле по проекту академика В. А. Покровского, отличался непривычной европейскому глазу архитектурой. Посетители сравнивали его с Грановитой палатой, а некоторые отмечали его вычурную театральность (рис. 5).

Историческая экспозиция Русского павильона представляла посетителям наглядную историю развития книгопечатного дела в России до 1860 г. Это была первая выставка в Европе, на которой можно было ознакомиться с представительной и тщательно подобранной коллекцией памятников книжного искусства. Здесь можно было увидеть не только важнейшие произведения ранней кирил-



Рис. 5. Вид Русского павильона на выставке Вугра в Лейпциге.

Из издания: *Международная выставка печатного дела и графики. Русский отдел (1914, Лейпциг). Каталог Русского отдела... Санкт-Петербург: тип. «Сириус», 1914*

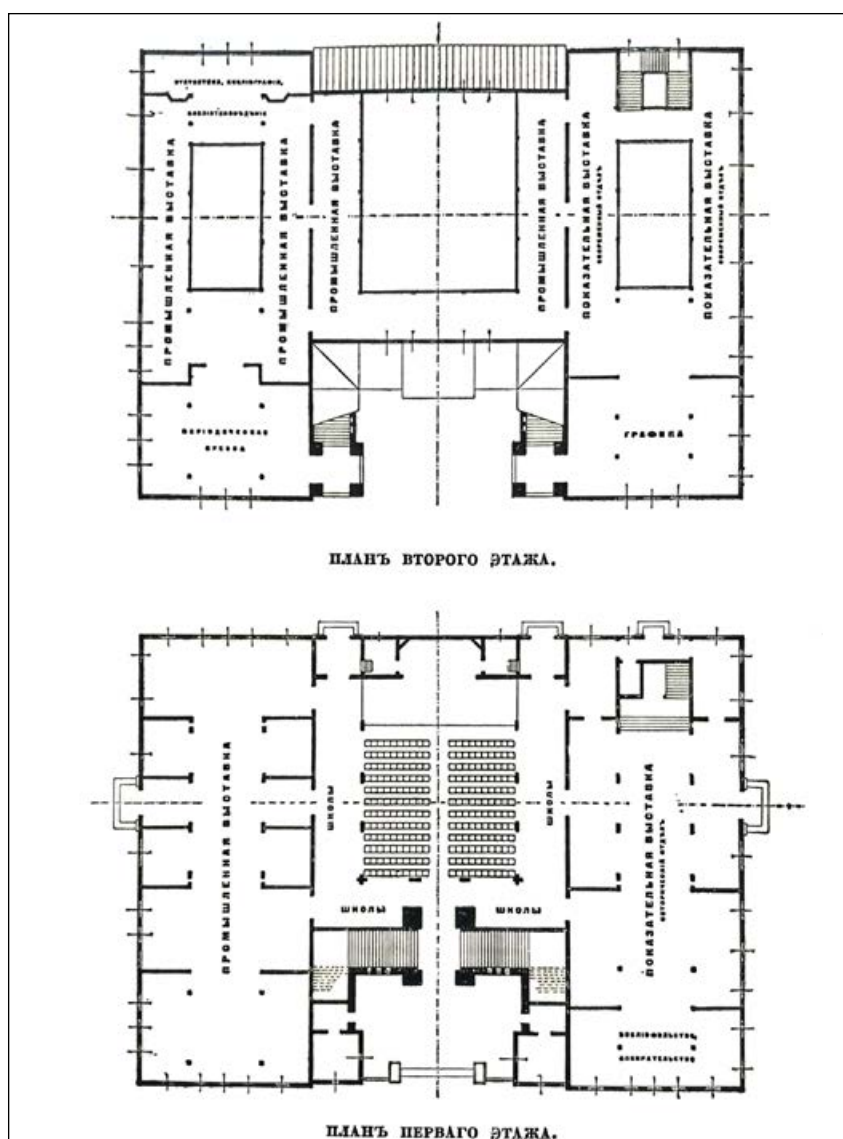


Рис. 6. План Русского павильона на выставке Вигра в Лейпциге.
Из издания: *Международная выставка печатного дела и графики...*

лической печати, сошедшие с печатного стана Ивана Фёдорова — знаменитые Московский Апостол 1564 г. и Острожскую Библию 1580–1581 гг., но и факсимильные воспроизведения древнейших рукописных книг на славянском языке, Изборника Святослава 1037 г. и Архангельского Евангелия 1092 г.⁶³ С ними соседствовали первые книги, напечатанные после реформы Петра I гражданским шрифтом, и изысканно оформленные, безупречные с типографской стороны издания XVIII в. Незабываемым экспонатом этого раздела стала самая маленькая русская книга XIX века — «Басни» И. А. Крылова (1855 г.).

В каталоге павильона отражено деление экспозиции Исторического отдела на две части (рис. 6). Первая часть посвящена развитию кириллического книго-

⁶³ Издание факсимильной копии Архангельского Евангелия стало важнейшим проектом Румянцевского музея. Оно было приурочено к празднованию 50-летия со дня открытия музея в Москве и, по данным отчёта о деятельности музея за 1912 г., на это издание была потрачена едва ли не большая часть денег, выделенных на организацию празднеств.

печатания. Вступительную статью «Начало книгопечатания на Руси и Московская синодальная типография», предвещающую этот раздел выставки, написал А. А. Покровский (впоследствии — основатель и первый директор Центральной универсальной научной библиотеки имени Н. А. Некрасова в Москве). Автор вписал историю русского книгопечатания в общую историю печатного дела, упоминая первых славянских печатников: Швайпольта Фиоля, семью Божида-ра, Гаспара и Виченцо Вуковичей, Франциска Скорину. Русское книгопечатание, по мнению А. А. Покровского, занимает важнейшее место: «Дело славянского книгопечатания стало лишь тогда на прочную почву, когда по воле русского царя Иоанна Васильевича Грозного была устроена в Москве первая книгопечатня»⁶⁴. Называя предпосылки для развития печатного дела в Московском царстве, автор упоминает в их числе необходимость христианского просвещения новообретённых земель. Далее подробно излагает историю книгопечатания на Руси, много внимания посвящая развитию типографий в Москве и Санкт-Петербурге. Однако, характеризуя отдельные издания, он отмечает их содержание, не касаясь особенностей оформления.

Оценка художественной ценности книг содержится в «Очерке развития гражданской книги и книгоиздательства», предвещающем каталог той части Исторического отдела экспозиции Русского павильона, в которой были представлены произведения гражданской печати. Автор очерка А. О. Круглый, в то время сотрудник Библиотеки Академии наук, пишет: «Выставленное собрание книг обнимает период времени с первых годов XVII века по начало второй половины XIX столетия. Это тот период времени в истории развития русской гражданской печатной книги, когда последняя успела пережить время своего зарождения, развития, расцвета в 1840-х годах и упадка в 1860-х и последующих годах. Художественная сторона книги в течение всей почти второй половины XIX столетия перестаёт играть существенную роль в издании её, и только в начале нынешнего столетия интерес к изящно изданной книге снова пробуждается в обществе»⁶⁵. Излагая историю «гражданских» типографий, автор останавливается на деятельности типографии Н. Е. Струйского и отмечает, что «она принадлежала известному оригиналу-чудаку, богатому помещику Пензенской губ., Н. Е. Струйскому, восторженному поклоннику императрицы Екатерины II. Если по содержанию сочинения Струйского за нескладностью их мысли могли рассмешить мёртвого, то в художественно-типографском отношении они представляли шедевр, с которым могли сравниться немногие русские издания. Внешность их безукоризненна: прекрасный шрифт, дорогая александрийская бумага (а многие, особенно подносные экземпляры, печатались прямо на атласе), гравированные на меди рамки, виньетки, концовки, заставки, работы лучших гравёров и рисовальщиков того времени — Набгольца, Шенберга, Скородумова — всё это придавало изданиям его типографии такой изящный вид, что императрица Екатерина II, по справедливости, могла хвастаться ими перед иностранцами. Самая типография, оборудованная и устроенная им лично, служила не для коммерческих целей, а единственно к удовлетворению страстной

⁶⁴ Международная выставка печатного дела и графики. Русский отдел (1914; Лейпциг). Каталог Русского отдела... — С. 23–24.

⁶⁵ Там же. — С. 52.

любви к искусству»⁶⁶. В целом А. О. Круглый характеризует печатные издания гражданского шрифта XVIII в. так: «Обращаясь к внешней стороне книги XVIII в., следует, несомненно, признать, что и эта её сторона не была упущена тогдашними издателями, когда они старались придать книге более изящный вид, украшая её фронтисписами, отдельными рисунками между страницами и различными виньетками на титульном листе и разнообразными заставками и концовками в самом тексте. Все эти рисунки и украшения в книге гравировались на меди, а некоторые даже “иллюминировались” красками от руки. <...> Даже казённые издания, даже военные уставы того времени украшаются виньетками и рисунками. Множество книг времён Петра Великого было украшено великолепными гравированными фронтисписами и виньетками. <...> В общем это была эпоха наибольшего расцвета гравюры на меди, когда за резец брались и сами художники»⁶⁷.

Переходя к изложению истории книгопечатания в России в XIX в., А. О. Круглый подчёркивает большую роль в развитии типографского искусства частных типографий, деятельность которых была вновь разрешена указом Александра I в 1802 г., а также отмечает значение литографии как фактора, упрощающего иллюстрирование книги.

Автор заканчивает свой очерк так: «Предложенный очерк развития нашего типографского и книгоиздательского дела, конечно, далеко не исчерпывает предложенного вопроса. Намечены только главные этапы этого развития и отмечены выдающиеся явления в этой области. Главное внимание было обращено на внешнюю, художественную сторону книги, — её содержание большею частью не принималось во внимание. Поэтому при подборе книг для настоящей выставки принимались во внимание на первом плане шрифт книги, бумага, формат, равно как и те внешние и внутренние украшения, к которым прежде проявлялось столько внимания и вкуса»⁶⁸.

В интерьер Исторического отдела Русского павильона входили декоративные панно, которые изображали начало книгопечатания в Москве, Украине и Петербурге, а кроме того, в виде развески на стенах были представлены в хронологическом порядке для осмотра более 100 произведений художников: миниатюры, гравюры и литографии, которые соседствовали с копиями оригинальных инициалов из русских рукописей XI–XIV вв. В отделе библиографии и собирательства на первом этаже было около 50 российских изданий, включая книги и альбомы Д. А. Ровинского о русском лубке и гравюре, которые были особенно привлекательны для посетителей. Кроме того, там был макет печатного станка середины XVII в. и копия скульптуры Ивана Фёдорова, созданная С. М. Волнухиным.

На втором этаже павильона размещался Современный отдел (рис. 6). В его экспозиции были представлены произведения известных художников книги: оригиналы книжной, театральной, рекламной графики и художественной фотографии. Печатная продукция была представлена журналами по искусству и иллюстрированными изданиями. Кураторы Современного отдела писали: «Устрои-

⁶⁶ Международная выставка печатного дела и графики. Русский отдел (1914; Лейпциг). Каталог Русского отдела... — С. 55.

⁶⁷ Там же. — С. 56–57.

⁶⁸ Там же. — С. 65.

тель современного показательного отдела преследовал две цели. Первая из них заключалась в желании показать, что, кроме массовых дешёвых книг, предназначенных для народа и преследующих исключительно просветительские цели, в России выпускается в свет значительный ряд изданий, рассчитанных на более культурного читателя, с потребностью изящества.

Под влиянием этого спроса на изящную книгу русское художественное творчество получило в современном книгоиздательстве довольно широкое применение, и книги, выпускаемые ныне наиболее просвещёнными из наших издателей и типографов, отличаются особым вкусом, изысканностью и своеобразностью.

Исключительный интерес к искусству, проявляемый в наши дни культурной частью населения, доказывается и большим, сравнительно, количеством изданий, посвящённых старому и новому искусству, как то: монографий по искусству вообще и отдельных художников в особенности, иллюстрированных описаний художественных собраний, посвящённых искусству повременных изданий и т. п.

Во-вторых, устроитель преследовал цель доказать, что со стороны технического исполнения, русская изящная книга за последнее время несомненно прогрессирует. Все без исключения способы художественного воспроизведения имеют у нас своих хороших, отчасти и отличных исполнителей, не уступающих по качеству своих работ заграничному производству. В этом убедится всякий, кто внимательно осмотрит собранные в этом отделе издания, среди которых, конечно, получили место исключительно книги изданные и напечатанные целиком в России»⁶⁹.

Отбором экспонатов заведовал один из организаторов Русского павильона, коллекционер и известный библиофил И. И. Леман. Куратором выставки оригинальной книжной графики стал С. К. Маковский — поэт, художественный критик, искусствовед, основатель и редактор журнала «Аполлон». Экспонаты достаточно полно отражали начавшийся расцвет искусства книги в России. «Диву даёшься, видя массу книг, собранных в одно место, из которых одна спорит с другой своим внутренним или наружным убранством. Глаз не может налюбоваться теми прелестными и оригинальными иллюстрациями, заставками и концовками, которые в последние годы украшают нашу книгу»⁷⁰, — делился своими впечатлениями о выставке И. Д. Галактионов. В экспозиции можно было увидеть книги, вышедшие в типографиях Экспедиции заготовления государственных бумаг, Товарищества Р. Голике и А. Вильборг, Товарищества скоропечатни А. А. Левенсон, в типографиях В. С. Кульженко и А. И. Мамонтова, издательствах «Общины св. Евгении», «Шиповника», «Скорпиона», «Кружка любителей русских изящных изданий» и др. Всего в экспозиции было представлено более 200 книг и альбомов 54 фирм, выпущенных в 1882–1914 гг.

Перечислим некоторые издания этого отдела. Здесь можно было увидеть «Азбуку в картинах» А. Н. Бенуа (1904) (рис. 7), «1812-й год в баснях Крылова» с иллюстрациями Г. И. Нарбута (1912), «Казначейшу» М. Ю. Лермонтова с иллюстрациями М. В. Добужинского (1913) (рис. 8), «Горе от ума» А. С. Грибоедова с иллюстрациями Д. Н. Кардовского (1913) (рис. 9) и др. Здесь же находились

⁶⁹ Международная выставка печатного дела и графики. Русский отдел (1914; Лейпциг). Каталог Русского отдела... — С. 167–168.

⁷⁰ Галактионов И. Д. Международная выставка графики и печатного дела в Лейпциге... — С. 28.



Рис. 7. А. Бенуа. Азбука в картинах. СПб.: Эксп. Заг. Гос. Бумаг, 1904.

Блок: печать на плотной древесной бумаге, цветная хромолитография.

Переплёт: издательский, картон, бумага, цветная печать, коленкоровый корешок.

33×26×0,7 см. РГБ: а) оформление верхней крышки переплета; б) титульный лист;

в) разворот с буквами Е, Ж; г) разворот с буквами Т, У



Рис. 8. Лермонтов М. Ю. Казначейша. Рисунок М. Добужинского. СПб.:

Кружок любителей русских изящных изданий, 1914. Блок: печать на бумаге ручного отлива

с водяным знаком Van Gel Der Zonen, фронтиспис — литография, иллюстрации —

ксилография в две краски. Обложка: издательская, бумага, печать. 32×25,5×1 см.

РГБ: а) два экземпляра в издательской обложке; б, в) экземпляры с раскраской фронтисписа

акварелью и без; г) разворот с. 8–9

роскошные подносные издания, посвящённые императорскому дому: Коронационные сборники, 4-томная «Великокняжеская, царская и императорская охота» Н. И. Кутепова (1902–1912), «Царское Село в царствование императрицы Елизаветы Петровны» А. Н. Бенуа (1910) (рис. 10) и др.

На выставке широко экспонировались детские книги «Подарочной серии» издательства И. Н. Кнебеля, среди которых — все двенадцать книг, оформленных Г. И. Нарбутом, три издания с иллюстрациями Д. И. Митрохина («Басни» И. И. Хемницера, «Жизнь Альмансора» и «Корабль-призрак» В. Гауфа), три книжки авторства Е. Д. Поленовой, две из них — с иллюстрациями Н. П. Ульянова, а кроме того, ряд детских книжек, оформленных и иллюстрированных А. С. Глаголевой, Р. Р. О'Коннель, М. В. Лебедевой и М. Я. Чемберс — всего 27 изданий. Из книг по изобразительному искусству в экспозицию были включены первый выпуск «Истории русского искусства» и три монографии из серии «Русские художники» — о М. Врубеле, И. Левитане и В. Серове.

Наконец, немаловажной частью экспозиции был раздел «Современная графика», представлявший процесс работы художника над книгой. Здесь экспонировалась оригинальная книжная графика и репродукции.

По отзывам современников, Русский отдел Лейпцигской выставки произвёл на посетителей благоприятное впечатление. Русская книга, как старая, так и новая, поражала видевших её своей неожиданной красотой. И. Д. Галактионов отмечает: «Тот, кто был в Лейпциге, несомненно, должен признать, что наш Русский павильон сделал своё дело гораздо лучше, чем мы могли ожидать или чем ему предсказывали; он сразу положил конец кривотолкам, что свили гнездо за границей, о нашей ужасной отсталости и о полном отсутствии в России культуры книги»⁷¹. Чуть менее высокопарное и более критическое мнение предоставляет о выставке Г. Л. Гренц: «Строго говоря, большая часть русского отдела, за небольшими исключениями, была заполнена экспонатами, много раз виденными на выставках в Петрограде. Чего либо выдающегося нельзя было встретить в русском отделе, где рядом с художественными и изящными работами нередко можно было найти заурядные оттиски»⁷².

Организаторы экспозиции Русского павильона сумели в короткое время подготовить к печати каталог выставки. Он был напечатан в типографии Экспедиции заготовления государственных бумаг и тщательно оформлен Г. И. Нарбутом. Кроме описания всех экспонатов, каталог содержал также и краткие очерки о целях и содержании всех разделов экспозиции. Кроме того, был издан альбом *Der modern Buchschmuck in Russland* («Современное оформление книги в России») на немецком языке. Составителем, редактором и автором вступительной статьи к альбому был С. К. Маковский, автором очерка — известный искусствовед и художник Н. Э. Радлов. Издание изысканно оформлено Г. И. Нарбутом и С. В. Чехониным и увидело свет в типографии Товарищества Р. Голике и А. Вильборг. Альбом стал популярен в библиофильских кругах и через два года был переиздан на русском языке с некоторыми минимальными дополнениями и исправлениями.

⁷¹ Галактионов И. Д. Международная выставка графики и печатного дела в Лейпциге... — С. 21.

⁷² Гренц Г. Л. Международная выставка графических искусств в Лейпциге в 1914 году. Путевые заметки и впечатления. — Петроград : Государственная типография, 1915. — С. 61.



Рис. 9. Грибоедов А. С. *Горе от ума*. Рисунок Д. Н. Кардовского. СПб.: Т-во Голике и Вильборг, 1913. Блок: печать на плотной древесной бумаге, иллюстрации наклеены на отдельные листы более плотной бумаги и вплетены на фальцы, выполнены в технике цветной и чёрно-белой литографии. Переплёт: владельческий (?), цельнокожаный (кожа, картон, золотое тиснение), золотой обрез с трёх сторон. Футляр: издательский? (картон, бумага, аппликация). 34×28×5 см. РГБ. На внутренней стороне верхней крышки переплётá экслибрис графа С. Д. Шереметьева: а) книга в футляре; б) разворот с титульным листом и фронтисписом; в) все иллюстрации в книге отделены от основного набора тонкими листами рисовой бумаги с изящным рисунком



Рис. 10. Бенуа А. *Царское село в царствование императрицы Елизаветы Петровны*. СПб.: Т-во Голике и Вильборг, 1910. Блок: печать на плотной рельефной бумаге, иллюстрации на отдельных листах и в тексте, цветная и чёрно-белая литография и фототипия. Переплёт: издательский, цельнокожаный (кожа, картон, золотое тиснение), торшированный обрез с трёх сторон, шёлковое ляссе, дублюра из муарового шелка. 34×27×6 см. РГБ: а) переплёт издания; б) дублюра; в) разворот со с. 1: начало I главы, заставка (худ. Е. Лансере), фотография, образец оформления названия глав

Глава 3

РУССКОЕ КНИЖНОЕ ИСКУССТВО ЭПОХИ МОДЕРНА

3.1. Книжное искусство в художественной жизни рубежа веков

Начало XX в. — время, когда искусство обращается в поисках вдохновения к темам прошлого. На это обращают внимание организаторы Русского отдела на выставке в Лейпциге: «Художественное возрождение книги, столь характерное для европейской культуры наших дней, — после упадка книжного искусства в прошлом столетии, — ознаменовалось и в России творчеством даровитых художников, полюбивших книгу как искусство. И в России это “возрождение”, подлинно новаторское по духу, связано в то же время с тем увлечением стариной, которое не менее, чем новаторство, определяет нашу эпоху. “Старина” вдохновила современные искания стиля, научила нас разумению прикладных, “украшающих” задач искусства... Под влиянием исторических воспоминаний оживила культурная традиция, и вместе с освобождением живописи от пошлости иллюстраторства освободилась собственно иллюстрация от ложной живописности. Так создалась книжная графика, соединившая в себе всю остроту современного дерзания с поэзией ретроспективизма»⁷³.

Первые два издания, о которых пойдёт речь, являются ярким примером переосмысления ампирической эстетики в книге.

Издание романа «Евгений Онегин» А. С. Пушкина, оформленное Е. П. Самокиш-Судковской, вышло в издательстве Р. Голике и А. Вильборг в Петербурге в 1911 г. (рис. 11). Оформление книги хотя и не пытается слепо следовать ампирическому образцу, последовательно поддерживает у читателя ассоциацию с той эпохой. От ткани, которой обтянут переплёт, до расположения заставок и концовок — всё погружает человека, взявшего книгу в руки, в эпоху действия романа. При этом не возникает ощущения нарочитой эклектики — книга гармонична и соответствует времени, в которое создана. Из типичных признаков влияния модерна, кроме плавных цветочных линий, отметим сознательный выход за поставленные рамки — крупным иллюстрациям будто мало места, они преодолевают проведённую художницей границу и устремляются навстречу читателю (рис. 12).

Второй не менее яркий пример использования ампирической эстетики виден в оформленной А. Н. Бенуа «Пиковой даме» 1911 г. (рис. 13). А. Н. Бенуа был большим поклонником «галантного» XVIII в., и его отношение к этой эпохе явно чувствуется в выполненных им иллюстрациях. Он тщательно воссоздаёт в них все детали старого мира, не допуская никакой вольности, однако же в композиционном плане книга намного более современная, чем «Евгений Онегин» Е. П. Самокиш-Судковской. Особенного внимания заслуживают заставки и концовки, выполненные А. Н. Бенуа, — они тяготеют к самостоятельной иллюстрации, в них появляется сюжет. Иллюстрации, данные на наклейках, наоборот, не всегда сюжетные.

В качестве примера историзма в книге приведём три издания Пушкинской сказки «Золотой петушок», в которых прослеживаются общие тенденции и в то же время выявляются авторские особенности художников.

⁷³ Международная выставка печатного дела и графики. Русский отдел (1914; Лейпциг). Каталог Русского отдела... — С. 185.



Рис. 11. Пушкин А. С. Евгений Онегин. Рисунок Е. Самокиш-Судковской. СПб.: Т-во Голике и Вильборг, 1908. Блок: печать на плотной рельефной бумаге, цветная хромолитография. Переплёт: издательский (шёлк, картон, золотое и красочное тиснение), золотой обрез с трёх сторон, шёлковое ляссе с кистью. 25×25×1,5 см. РГБ



Рис. 12. «Евгений Онегин» в оформлении Е. Самокиш-Судковской. Разворот с. 92–23



Рис. 13. Пушкин А. С. Пиковая дама. Рисунок А. Бенуа. СПб.: Т-во Голике и Вильборг, 1911. Блок: печать на бумаге верже, иллюстрации внутри текста и на отдельных листах в виде аппликаций. Переплёт: издательский (бумага, картон, золотое тиснение), торшированный с трёх сторон обрез, шёлковое ляссе. 30,5×25×3 см. РГБ: а) начало текста повести и заставка; б) иллюстрация перед с. 43; в) иллюстрация перед с. 11



Рис. 14. Пушкин А. С. Золотой петушок. Небылица в лицах в постановке оперы С. И. Зимина. Эскизы декораций и костюмов И. Билибина. Виньетки И. Федотова. [СПб.]: [1909]. Блок: печать на глянцевой и плотной рифлёной бумаге, иллюстрации в технике цветной и чёрно-белой литографии в тексте и на вклейках. Переплёт: библиотечный, сохранена оригинальная издательская обложка (бумага, печать, золотое и слепое тиснение). Размеры без переплёта: 21×18×0,8 см. РГБ



Рис. 15. «Золотой петушок» по постановке оперы С. Зимина:
а), в) эскизы Билибина в виньетках Федотова; б) иллюстрация перед началом текста сказки

Посмотрим на издание 1909 г., выпуск которого был приурочен к постановке С. И. Зиминим оперы, декорации для которой оформил И. Я. Билибин (рис. 14). В книге дана информация о режиссёре и постановке, перечислены актёры и помещены их портреты, дано расписание спектаклей. Чтобы отделить чёрно-белые иллюстрации, подготовленные И. С. Федотовым, от цветных эскизов И. Я. Билибина, последние помещены в книге на наклейках. Интересно, что иллюстрации Федотова выполняют роль виньеток и в них сразу заложено место под наклейки. Несмотря на разнородный материал, книга выглядит гармонично, текст синхронизирован с иллюстрациями (рис. 15).

Очень интересно напрямую сравнить два издания сказки «Золотой петушок», выполненные художниками Б. В. Зворыкиным и И. Я. Билибиным (рис. 16). Любопытно сравнивать эти два издания, потому что в них достаточно как совпадений, так и различий.

В издании в оформлении Б. В. Зворыкина обложка играет роль титульного листа — текст начинается сразу за ней. В Билибинском издании есть отдельно оформленный титульный лист. Обращает на себя внимание различный подход к расположению иллюстраций на разворотах с текстом. Б. В. Зворыкин делает их частью «рамки» текста, И. Я. Билибин же пускает их сверху как фриз, причём движение в иллюстрации идёт против направления чтения, что усиливает ощущение скорости — рать, уходящая на бой по приказу царя Додона, мчится навстречу взгляду читателя.

Когда смотришь на три этих издания одновременно, заметно влияние на И. Я. Билибина работ по оформлению театральных декораций. Какие-то детали он переносит в книгу практически дословно, достаточно посмотреть эскизы ко-



Рис. 16. Пушкин А. С. Сказка о Золотом Петушке. Слева: рисунок И. Билибина. СПб.:

Эксп. Заг. Гос. Бумаг, 1907. Блок и обложка из плотной бумаги одного сорта.

Иллюстрации в технике цветной литографии. 25,5×32,5×0,3 см. РГБ.

Справа: Рисунок Б. Зворыкина. М.: Скоропечатня Левенсон, 1903. Блок и обложка из плотной бумаги одного сорта. Иллюстрации в технике цветной литографии. 32,5×26×0,3 см. РГБ

стюмов к постановке и листовые иллюстрации в издании, вышедшем в следующем году. К построению композиции И. Я. Билибин подходит как к построению сцены: арки, замыкающие пространство; добавление глубины задним планом; работа с композицией с учетом мизансцены (рис. 17, 18).

Скажем теперь несколько слов о специфике ориентализма в России. Для европейского контекста это вполне определённое понятие, под которым понимается очерченный круг заимствований, но в нашем случае невозможно просто калькировать его без уточнений. Так, очевидно, работы, вдохновлённые славянскими народными произведениями, не будут подпадать под категорию ориентализма, хотя являются таковыми в случае западного искусства. В настоящей работе рассмотрены влияния среднеазиатского и дальневосточного искусства.

Все издания, так или иначе соприкасающиеся с таким направлением, можно разделить на следующие группы: издания восточных фольклорных произведений, издания об искусстве дальневосточных стран и заимствования приёмов восточной гравюры. Сразу оговорим, что издания об искусстве хотя и имеют дело с восточным материалом, но по характеру исполнения являются совершенно типичными для России своего времени.

Остановимся подробнее на изданиях восточных сказок, представленных в Русском павильоне Лейпцигской выставки.

Необычайная живость линии, присущая работам Николая Павловича Ульянова, особенно ярко проявилась в оформленных им «Сказке о разноцветных рыбах» и «Аладдине и волшебной лампе» (рис. 19). Видимо, жажда нового и ещё не



Рис. 17. «Золотой петушок» в оформлении И. Билибина: а) титульный лист; б) внутритекстовые иллюстрации; в) листовые иллюстрации; г) разворот с концом текста



Рис. 18. «Золотой петушок» в оформлении Б. Зворыкина: а) первая страница текста; б, в) развороты с текстом и листовой иллюстрацией; г) иллюстрация сделана частью рамки текста; д) конец поэмы

постигнутого толкнула художника на выглядящий из сегодняшнего дня несколько странно эксперимент: сказка об Аладдине оформлена им будто под влиянием стиля шинуазри. Однако безупречный вкус художника делает эту особенность несомненным достоинством издания, о котором критики впоследствии отзывались крайне тепло.

«Сказка о разноцветных рыбах» оформлена всё в той же характерной манере художника. В этом издании Н. П. Ульянов перерабатывает и адаптирует стиль персидской миниатюры, делает это очень бережно и утончённо.



Рис. 19. Книги в оформлении Н. Ульянова. Слева: Аладдин и волшебная лампа. М.: изд. Кнебель, [19..]. Блок и обложка из плотной бумаги одного сорта.

Иллюстрации в технике цветной литографии. 30,5×23×0,3 см. РФБ.

Справа: Сказка о разноцветных рыбах. М.: изд. Кнебель, [19..]. Блок и обложка из плотной бумаги одного сорта. Иллюстрации в технике цветной литографии. 29×22,5×0,3 см. РФБ

Иллюстрации Ульянова необычайно точны и близки к тексту, эти работы являются удачными примерами детской иллюстрированной книги, в которой иллюстрация не просто дублирует литературное повествование, но также оставляет пространство для работы воображения.

К оформлению восточных сказок обращалась в своем творчестве и Анна Семёновна Глаголева, жена Н. П. Ульянова. Две её работы, представленные на выставке в Лейпциге, «Синбад-мореход» и «Говорящая птица», сложно рассматривать вне контекста творчества её мужа. Хотя это очень тщательно и аккуратно выполненные иллюстрации, в сравнении с работами Н. П. Ульянова они выглядят вторично (рис. 20).

Издания Н. П. Ульянова и А. С. Глаголевой, о которых шла речь выше, вышли в «подарочной серии» в издательстве И. Н. Кнебеля. Эта серия стала плодом труда молодых московских и петербургских художников 1910-х гг., и во многом благодаря ей детская книга в России обрела свою харизму и оригинальность.

Интересно, что сам интерес к книге как форме воплощения художественного замысла искусствовед Н. Э. Радлов связывает с общим увлечением дальневосточным искусством, который через деятельность круга художников У. Морриса проник в другие страны: «...японцы открыли Европе книжное искусство, их заветы восприняли англичане и, на примере Бердслея, показали нам европейское искусство книги. Центральная идея творчества Бердслея — выделение книжной графики из искусства рисунка, была нами осознана только недавно. Почувствовать, узнать в Бердслее то, что должно было сделаться естественным звеном, связующим нас с японским искусством, выпало на долю группы графиков “Мира искусства” Сомова, Бенуа, Билибина, Добужинского, Лансере и др., за которыми



Рис. 20. Книги в оформлении А. Глаголевой. Слева: Говорящая птица. Арабская сказка. М.: изд. Кнебель, [19..]. Блок и обложка из плотной бумаги одного сорта. Иллюстрации в технике цветной литографии. 29×22×0,3 см. РГБ.
Справа: Синдбадь Мореход. М.: изд. Кнебель, [19..]. Блок и обложка из плотной бумаги одного сорта. Библиотечный переплёт, оригинальная обложка сохранена. Иллюстрации в технике цветной литографии. 30,5×23×0,3 см. РГБ

навсегда останется большая заслуга перед русским искусством: открыть искусство для книги, открыть книгу для искусства. К ним примкнул целый ряд молодых художников, фактически их идейных учеников. Ещё недавно иллюстрациями у нас были произведения не книжного искусства, внесённые в книгу. Петербург создал книжную графику, художники научились забывать о натуре, изображая впечатления от неё, видя в ней только узор линий и пятен, они научили нас угадывать в этом узоре природу»⁷⁴.

В первое десятилетие XX в. стало очевидно, что под натиском массовых изданий может оказаться погребено всё книжное искусство. В то же время закономерный процесс увеличения объёмов книжной продукции высветил эту проблему и подтолкнул художников к тому, чтобы обратить внимание на книгу, сделать её формой воплощения художественного замысла.

3.2. Роль объединения «Мир искусства» в формировании нового облика русской книги

Говоря о формировании искусства книги в России, невозможно обойти стороной деятельность объединения «Мир искусства». Практически все художники этого объединения так или иначе пробовали себя в книжном оформлении, ведь разнообразие приёмов художественного оформления книг и журналов не могло

⁷⁴ Радлов Н. Э. Современная русская графика и рисунок // Аполлон. — 1913. — № 6. — С. 7.

не обратить на себя их внимание. Этому способствовало издание журнала «Мир искусства», оформление которого создавалось самими мирискусниками. И хотя на первых порах издания журнала графика была ещё независима по отношению к тексту, уже тогда возникла забота о смысловой связи изображения и литературного содержания⁷⁵.

Одним из первых К. А. Сомов начал изучать и внедрять новые формы и принципы оформления журналов и книг. В поле его внимания оказались все элементы печатного издания — от обложки до шрифта, и работе над ними художник отдавал много времени. Уже в первых работах (титульные листы и обложки журнала «Мир искусства» (1900) и альманаха «Северные цветы» (1901), иллюстрации к поэме А. С. Пушкина «Граф Нулин» и повестям Н. В. Гоголя «Нос» и «Невский проспект» (1901)) проявились свойственные Сомову тонкость и изящество⁷⁶. Находя вдохновение в эпохе и образах «золотого века русского дворянства» — времени правления Екатерины II, он создаёт гармоничные работы, подчинённые линейному ритму, покрывает лист тончайшим узором из сплетений листьев и цветов. Композиционные решения часто находят своё начало в живописи художника — можно вспомнить такие работы, как «В боскете» (1898–1899) (рис. 21) или «Вечер» (1902) (рис. 22). Сам художник позже признавался, что поиск композиции для него — самая сложная часть работы, и он нередко использует уже готовые решения⁷⁷.

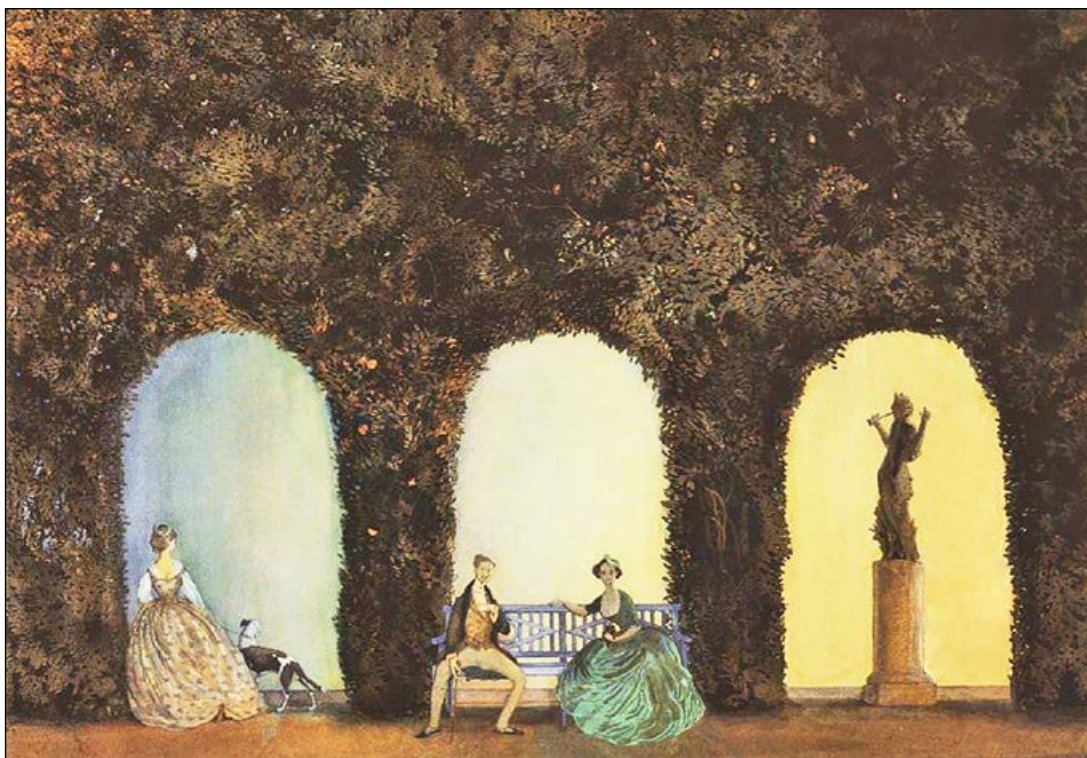


Рис. 21. Сомов К. А. В боскете. Акварель, золото, картон, лак. 1899. 55×73 см. ГРМ

⁷⁵ Киселёв М. Графика журнала «Аполлон» // Европейский символизм / Отв. ред. И. Е. Светлов. — СПб. : Алетейя, 2006. — С. 284.

⁷⁶ Журавлёва Е. В. Константин Андреевич Сомов. — М. : Искусство, 1980. — С. 130.

⁷⁷ Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. — М., 1979. — С. 150.



Рис. 22. Сомов К. А. Вечер. Холст, масло. 142,3×205,3 см. ГТГ

Кроме работы с отечественными издательствами, К. А. Сомов активно сотрудничает и с зарубежными. В 1906 г. он получает заказ на оформление «Книги Маркизы» Ф. Блея (оригинальное название: Franz Blei. Das Lesebuch der Marquise), сборник литературных произведений XVIII в. эротического характера (рис. 23). Для него К. А. Сомов разрабатывает все элементы графического оформления: виньетки, заставки, концовки и иллюстрации. Однако из 31 листовой иллюстрации немецкая цензура допустила к изданию только восемь, посчитав остальные неприличными⁷⁸. В издание 1908 г. вошли иллюстрации в технике офорта «Похвала любви» (фронтиспис), «Прогулка», «Туалет», «Бал-маскарад», «Поцелуй», «Настойчивый влюблённый», «Альков», «Фейерверк». Это издание получило неофициальное название «Малая Маркиза» и за период с 1908 по 1923 г. переиздавалось шесть раз.

В фонде НИО редких книг (Музее книги) РГБ находится три экземпляра первого издания «Маркизы» Франца Блея. Два из них — библиофильские, из особой части тиража на японской бумаге, № 3 и № 23; всего таких, согласно выходным данным, было 50. Две иллюстрации раскрашены: «Прогулка» и «Поцелуй». Основной тираж в количестве 800 экземпляров вышел на голландской бумаге, в экземпляре из НИО редких книг иллюстрации чёрно-белые, но «Похвала любви», «Прогулка», «Туалет», «Маскарад», «Поцелуй» и «Настойчивый влюблённый» отпечатаны на японской бумаге (рис. 24).

Через несколько лет после выхода «Малой Маркизы» К. А. Сомов задумался о переиздании книги с полным циклом иллюстраций⁷⁹. В 1918 г. в издательстве

⁷⁸ Журавлёва Е. В. Указ соч. — С. 138.

⁷⁹ Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. — М., 1979. — С. 151.

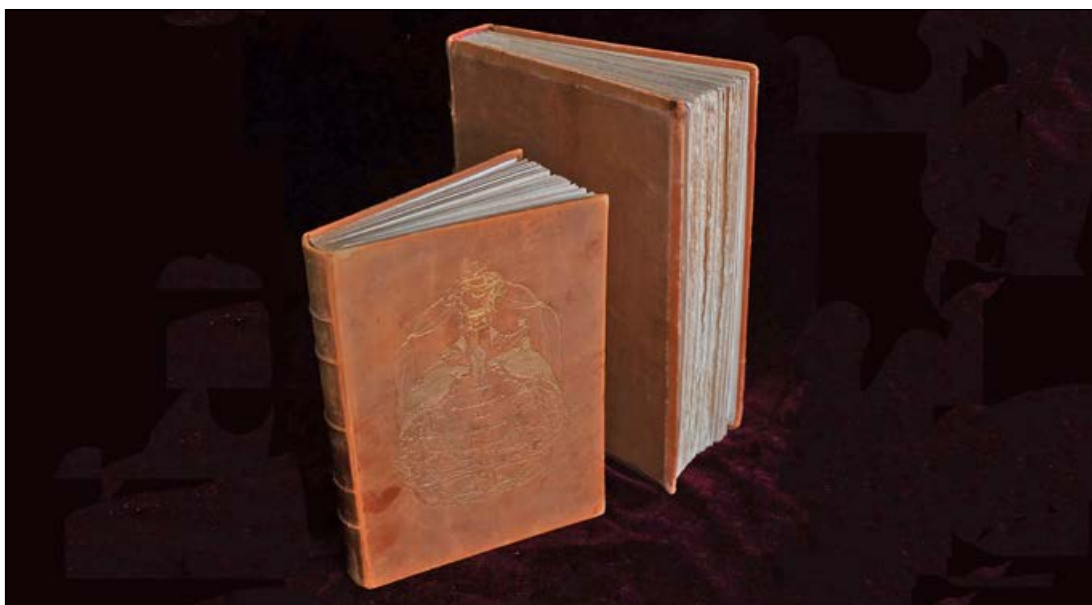


Рис. 23. На первом плане: Franz Blei. *Das Lesebuch der Marquise*. München, 1908. Оформление издания — К. А. Сомов. Блок: печать на японской бумаге, иллюстрации внутри и вне текста, декоративные рамки, виньетки, цветная и чёрно-белая литография. Переплёт: издательский, цельнокожаный (кожа, картон, золотое тиснение), дублюра из муарового шёлка, золотой обрез с трёх сторон. 22×16,5×2,5 см. РГБ. Экземпляр из особой части тиража, № 3



Рис. 24. «Малая Маркиза» в оформлении К. Сомова: а) дублюра; б) фронтиспис «Похвала любви»; в) «Прогулка»; г) «Поцелуй»; д) «Альков»; е) разворот с частью текста и концовкой

«Голике и Вильборг» выходит новое издание на французском языке, тексты для которого подбирал и редактировал перевод с русского сам художник. Эта так называемая «Средняя Маркиза», как и «Малая», обильно украшена, содержит уже 22 листовые иллюстрации. Виньетки, инициалы, концовки и заставки перестают при этом быть простыми украшениями, но и сами приближаются к иллюстрации. Кроме того, в этом издании раскрашено не только несколько иллюстраций, но и некоторые заставки и концовки. Известно, что часть основного тиража издания в 800 экземпляров К. А. Сомов раскрашивал для коллекционеров вручную⁸⁰. Чуть

⁸⁰ Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. — М., 1979. — С. 181.

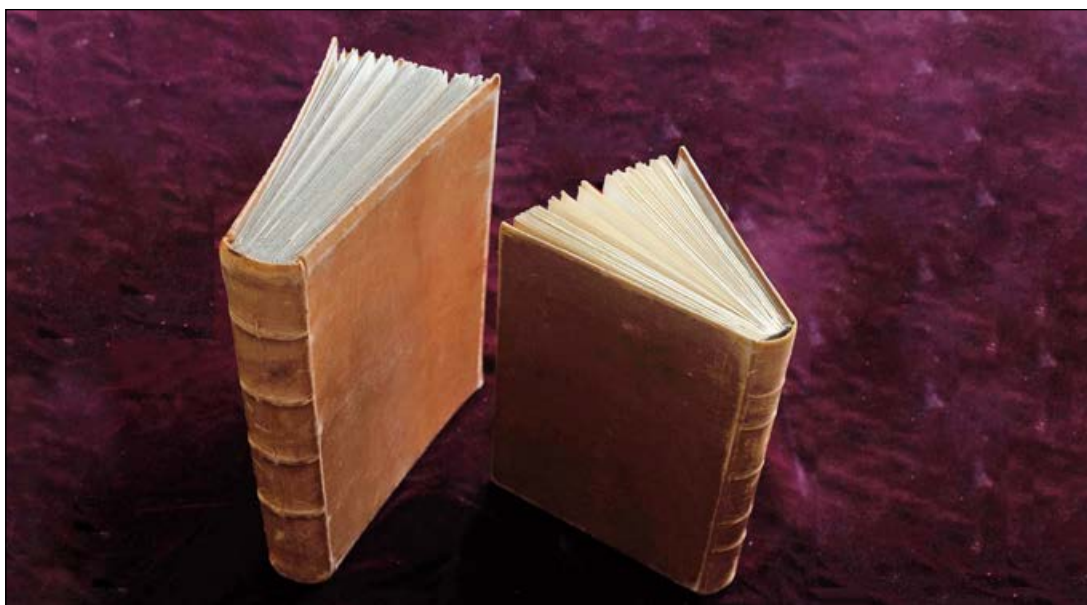


Рис. 25. Слева: К. Somoff. *Le Livre de la Marquise*. St.-Petersburg: s-te R. Golike et A. Wilborg, 1918. Блок: печать на голландской бумаге, цветная и чёрно-белая литография. Переплёт: владельческий, цельнокожанный (кожа, картон), торшонированный с трёх сторон обрез. 27×20×4,5 см. РГБ

позже, но в том же 1918 г., вышел ещё один дополнительный тираж, экземпляры которого получили название «Большая Маркиза» и содержали 32 листовые иллюстрации. Некоторые из них повторяли иллюстрации из «Средней Маркизы», но были исполнены более откровенно. Экземпляры дополнительного тиража сразу же стали библиографической редкостью и желанным «трофеем» библиофильской «охоты».

В собрании НИО редких книг РГБ два экземпляра «Средней Маркизы» с фотомеханической раскраской. Это экземпляры на голландской бумаге, выпущенные изначально в мягкой обложке (в фонд они поступили во владельческом переплёте, обложка сохранена) (рис. 25).

На первый взгляд может показаться, что иллюстрации «Маркизы» существуют как бы отдельно от книги, но это суждение не вполне справедливо (рис. 26). Перед К. А. Сомовым стояла сложная задача: ему нужно было проиллюстрировать не какое-то одно произведение, а сборник разнородных текстов. Если посмотреть на иллюстрации к «Малой Маркизе», можно заметить, что оформление будто рассказывает дополнительную 17-ю историю — историю самой Маркизы. В «Средней» и «Большой» «маркизах» эта линия уже не так явно читается, но всё же иллюстрации насквозь проникнуты духом эпохи XVIII в., хотя К. А. Сомов к моменту выхода книги уже устал от этого периода: «От маркиз и парков меня тошнит, <...> надоели мне мои праздники, итальянские комедии и фейерверки»⁸¹, — пишет он в письме сестре в 1914 г.

«Графику можно рассматривать двояко: или как иллюстрацию, или как украшение. И то и другое должно неизменно служить делу книги», — пишет А. Н. Бенуа⁸². Можно с уверенностью сказать, что К. А. Сомов стал первым ху-

⁸¹ Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. — М., 1979. — С. 135–136.

⁸² Бенуа А. Задачи графики // Искусство и печатное дело. — Киев, 1910. — № 2–3. — С. 41.



Рис. 26. «Средняя Маркиза» в оформлении К. Сомова: а) титульный лист и фронтиспис «Похвала любви»; б) «Туалет»; в) разворот с силуэтной иллюстрацией в рамке; г–е) примеры оформления разворотов иллюстрациями с раскраской; ж) иллюстрация из первого издания «Поцелуй» использована как заставка; з–и) заставка и концовка одной главы с раскраской

дождевиком, который смог подчинить графику делу служения книге. Его «Книга Маркизы» является вершиной русского книжного искусства начала XX в. и входит в число лучших книг своего времени. Неоценим вклад художника в последующее развитие книжного искусства. Не зря крупный искусствовед середины XX в. А. А. Сидоров сказал: «Обойтись без имени Сомова в истории русской графики начала XX века нельзя»⁸³.

Александр Николаевич Бенуа, живший и творивший в эпоху модерна, так же как и К. А. Сомов, обращался за вдохновением к образам «галантного» XVIII века. Зрительная, практически осязательная плотность пушкинского стиха, его выразительная ритмичность и богатство звукового ряда привлекали художника одновременно и пространством для выражения, и неизбежно возникающей задачей достижения равновесия живописной и поэтической композиции. Графика в исполнении А. Н. Бенуа вследствие этого, не просто изображает то, что сообщает нам текст, но вступает с ним в равноправные отношения. Буквальное следование тексту могло бы внести разлад в композицию, ослабить поэтические переживания.

Для А. Н. Бенуа было характерно признание собственного значения иллюстрации, её ответственности за художественное толкование. Главная цель иллюстрации — «обострять убедительность тех образов, которые были порождены чтением, ... оставаться в тесной гармонии с основным содержанием книги...»⁸⁴. Иллюстрации должны служить «украшением ... в смысле подлинного оживления

⁸³ Сидоров А. Русская графика начала XX века. — М., 1969. — С. 91.

⁸⁴ Александр Бенуа размышляет... — М.: Советский художник, 1968. — С. 322.

текста, в смысле его уяснения...»⁸⁵. Иллюстрации и текст хотя и представляют разные типы художественных выражений, обладают общностью задач — они оба призваны заполнить пустоту белого листа, освоить его пространство. Они также сосуществуют благодаря единству своих функций, которые связаны с образностью и орнаментальностью. Образность иллюстраций их делает более привлекательными и живыми для читателя, а орнаментальность включает в себе определённую гармонию и красоту, которая делает текст иллюстрированной книги привлекательным и целостным произведением искусства.

Работу над иллюстрациями к «Медному всаднику» А. Н. Бенуа начал ещё в 1903 г. По изначальной задумке, издание должно было быть выполнено в духе подражания альманахам пушкинского времени, а иллюстрации стилизованы под полнотипажи 30-х гг. XIX в.⁸⁶ Заказ был сделан «Кружком любителей изящных изданий», инициатором работы и посредником между Александром Николаевичем Бенуа и «Кружком» был Василий Андреевич Верещагин. «Всё, что у меня получилось из-под карандаша и пера, находило его [Верещагина] полное одобрение, а то и возбуждало восторг... Получаемые из типографии оттиски, воспроизводящие мои рисунки (сделанные в стиле полнотипажей 30-х годов), я тотчас же раскрашивал в “нейтральные” тона, которые должны были затем припечатываться литографским способом»⁸⁷, — писал А. Н. Бенуа в своих «Воспоминаниях». Однако с членами «Кружка» возник конфликт из-за иллюстрации, изображающей Пушкина с лирой в руках на фоне Петропавловской крепости. А. Н. Бенуа не согласился её изменять, и в 1903 г. издание не состоялось.

Вскоре после разрыва с «Кружком любителей изящных изданий» А. Н. Бенуа, тесно друживший с Сергеем Павловичем Дягилевым, получил предложение разделить редактирование журнала «Мир искусства». С. П. Дягилев, узнав о цикле иллюстраций к «Медному всаднику», по выражению А. Н. Бенуа «вцепился» в них и решил поместить цикл в первом номере журнала. Однако небольшие иллюстрации, выполненные для книги небольшого формата, необходимо было изменить под размер журнальной страницы. Так появилась вторая редакция иллюстраций, потерявших от изменения размера, по некоторым оценкам, часть своего обаяния (рис. 27).

Изначальный замысел художнику удалось воплотить только двадцать лет спустя. В 1923 г. за издание «Медного всадника» берётся мюнхенское издательство «Орхис». Им были выпущены две версии поэмы: на русском языке и в переводе И. фон Гюнтера на немецкий (рис. 28).

Русское издание вышло в известной типографии Е. А. Гутнова, прославившейся тем, что в ней печатался журнал «Сполохи». Оно содержит 40 страниц: [1]–[6], 7–38, [39]–[40]. Невзрачная серая обложка украшена двойной прямоугольной рамкой, в верхней части которой в овале находится вид Петербурга во власти бушующей стихии, а внизу размещено изображение небольшой веточки цветущего папоротника с монограммой O. V. — Orchis Verlag. Текст сопровождают 32 иллюстрации, все они, кроме иллюстрации на с. 12, расположенной под строфой, и иллюстрации на странице [39], на которой нет набора, расположены над текстом поэмы. Также иллюстрация на титульном листе повторяет иллюстрацию со с. 22, а та, что на обложке, — со с. 23. Книга напечатана хотя и на бумаге

⁸⁵ Александр Бенуа размышляет... — М.: Советский художник, 1968. — С. 322–323.

⁸⁶ Бенуа А. Н. Мои воспоминания. — М.: Наука, 1993. — Кн. 4, 5. — С. 393.

⁸⁷ Там же.



Рис. 27. «Медный всадник» в оформлении А. Бенуа. Вариант для «Мира искусства», 1904 г.
Авантитул и фронтиспис в виде вклеенной иллюстрации

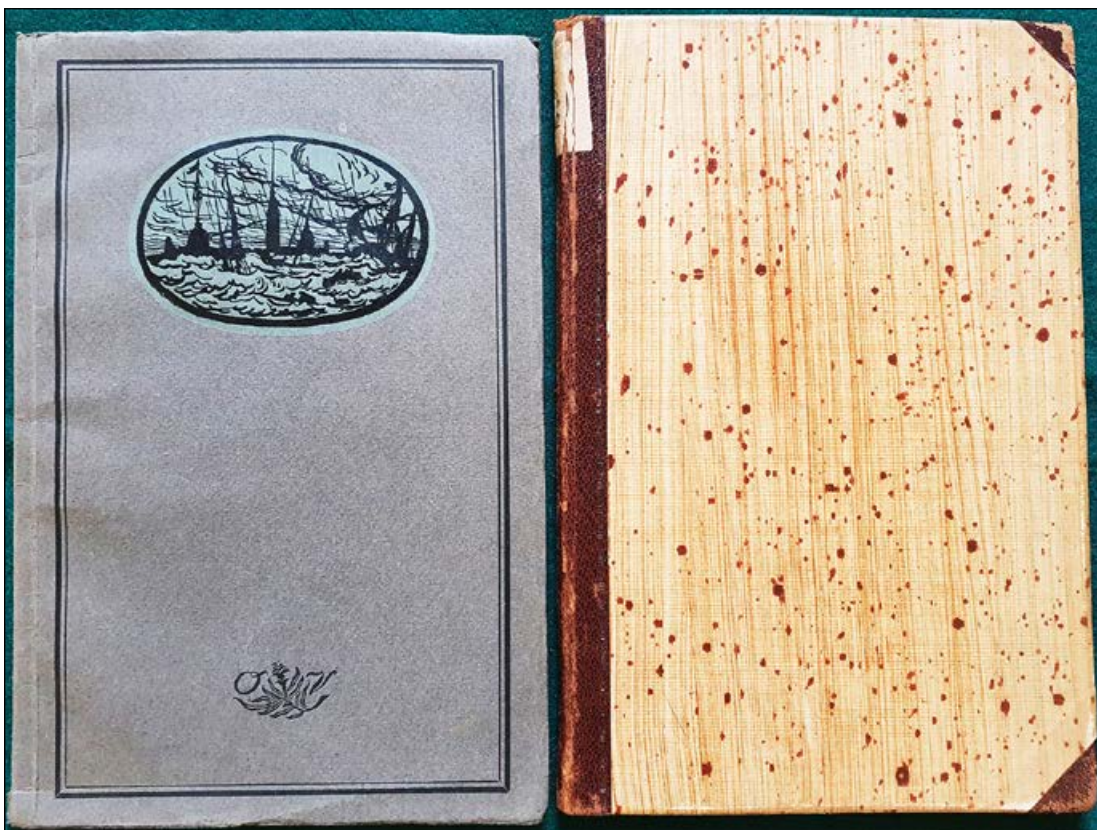


Рис. 28. «Медный всадник» в оформлении А. Бенуа. Варианты для издательства «Орхис»
в Мюнхене. Слева: издание на русском языке в издательской обложке.
Справа: издание на немецком языке в издательском полукожаном переплёте



Рис. 29. Варианты оформления разворотов. Сверху — издание на немецком, снизу — на русском языке: а) разворот с. 16–17; б) разворот с. 24–25

промышленного производства, но всё-таки плотной и качественной, а иллюстрации выполнены в технике ксилографии и не раскрашены. Тираж не указан.

Отличие немецкого издания состоит в том, что оно создавалось как библиофильское. Согласно выходным данным, на с. 40 в нём использована бумага ручной работы, все 150 экземпляров тиража пронумерованы (в фонде НИО редких книг РГБ хранится экземпляр № 72). Первые 20 экземпляров переплетены в цельный пергаменный переплёт, остальные — в полужокожный, и даже указаны переплётчик — К. Вёск и автор дизайна бумаги для переплёта — Alma Marian. На корешке выполнено тиснение золотом с названием и автором поэмы, а в местах прилегания кожаных элементов к бумаге выполнено фигурное слепое тиснение. Хотя иллюстрации в обоих изданиях использованы одни и те же и их положение относительно текста совпадает, в немецком издании поверх ксилографии сделана с помощью литографии легкая однотонная заливка, что в точности повторяет замысел А. Н. Бенуа 1903 г. (рис. 29).

В 1920-е гг. в среде художников и теоретиков оформления книги шла ожесточённая дискуссия о роли иллюстрации в книге. Для всех была очевидна необходимость зрительного ряда в детской книге, но у использования её в оформлении «взрослой» художественной литературы были свои сторонники и противники⁸⁸. Сам А. Н. Бенуа придерживался мнения, что главная цель иллюстрации — «обострить убедительность тех образов, которые были порождаемы чтением, ... оставаться в тесной гармонии с основным содержанием книги...»⁸⁹, но не высказывал

⁸⁸ Фомин Д. В. Статья В. Н. Масютина «Пути книжной иллюстрации» в контексте книговедческих дискуссий 1920-х гг. // Румянцевские чтения – 2013: материалы науч. конф. (16–17 апреля 2013) : в 2 ч. — Ч. 2. — С. 263–269.

⁸⁹ Александр Бенуа размышляет... — М. : Советский художник, 1968. — С. 322.

при этом позиции о необходимости или недопустимости иллюстрации. Судя по тому, что и до, и после эмиграции в 1926 г. он продолжал заниматься иллюстрированием и художественным оформлением книг, в этом споре он, во всяком случае, не был противником визуального воплощения литературных образов.

Отдельного внимания, безусловно, заслуживает творчество Владимира Николаевича Левитского. Именно В. Н. Левитского следует считать основателем профессии «художественный редактор» в России, его же заслугой является разработка проектного подхода к дизайну книги⁹⁰. В дореволюционный период В. Н. Левитского можно охарактеризовать как утончённого художника, изысканного графика; он оформляет журнал «Аполлон» и работает как художественный редактор и иллюстратор во многих издательствах Санкт-Петербурга.

Для издательства М. В. Добужинского «Грядущий день» В. Н. Левитский разработал «фирменный» стиль для всех вышедших там изданий. Стилевое единство достигалось не только применением логотипа, но благодаря использованию одних и тех же художественных и типографских приёмов в оформлении вышедших в издательстве книг.

В книге современника художников «Мира искусства» Н. Э. Радлова отмечается, что заслуга второго этапа развития искусства книги принадлежит графикам второго поколения мирискусников. «Молодые художники Д. И. Митрохин, ученик Билибина Г. И. Нарбут, С. В. Чехонин и В. Н. Левитский, которые, однако, определились как графики только к 1910-м годам, не только украшают набранную книгу, сочиняют заглавные буквы, но делают проекты шрифтов и редактируют всю внешность книги. Они заботятся о целостности впечатления, изучают стили, стирается отличие между виньеткой и иллюстрацией в смысле отношения художников к ним – и та и другая являются, прежде всего, книжным украшением»⁹¹. Давая оценку работе В. Н. Левитского именно как художника книги, Н. Э. Радлов пишет: «Говоря о работе Левитского, мы не можем назвать её “иллюстрированием”, неверно было бы определить её как украшение книги, ибо это выражение предлагает работу над уже созданным предметом. Левитский создаёт сам всю внешнюю отделку книги, начиная с определения размера её и кончая рисунком марки издательства. В одном лице как бы соединяется архитектор и декоратор»⁹².

Отточив своё мастерство в работе над журналом «Аполлон», В. Н. Левитский в 1912 г. начинает работать в издательстве «Грядущий день», заведовал которым М. В. Добужинский. Это издательство занимает видное место в истории становления книжного дизайна в России, так как именно в нём началась работа по внедрению общих принципов художественного оформления печатной продукции. Здесь уделялось внимание не только книге как таковой, но также и всем элементам её окружения: суперобложкам, футлярам, переплётам, корешкам, форзацам и обложкам.

Первым опытом В. Н. Левитского на месте художественного редактора издательства «Грядущий день» стало оформление перевода пятитомного биографического труда Г. Гримма «Микельанджело Буонаротти» (рис. 30). Идея

⁹⁰ Кузвесо́ва Н. Л. Владимир Николаевич Левитский. У истоков графического дизайна : монография. — Екатеринбург : Изд-во УрГАХУ, 2022. — С. 9.

⁹¹ Радлов Н. Э. Современная русская графика / Ред. С. Маковского. — Пг. : Свободное искусство, 1916. — С. 100.

⁹² Там же. — С. 124.

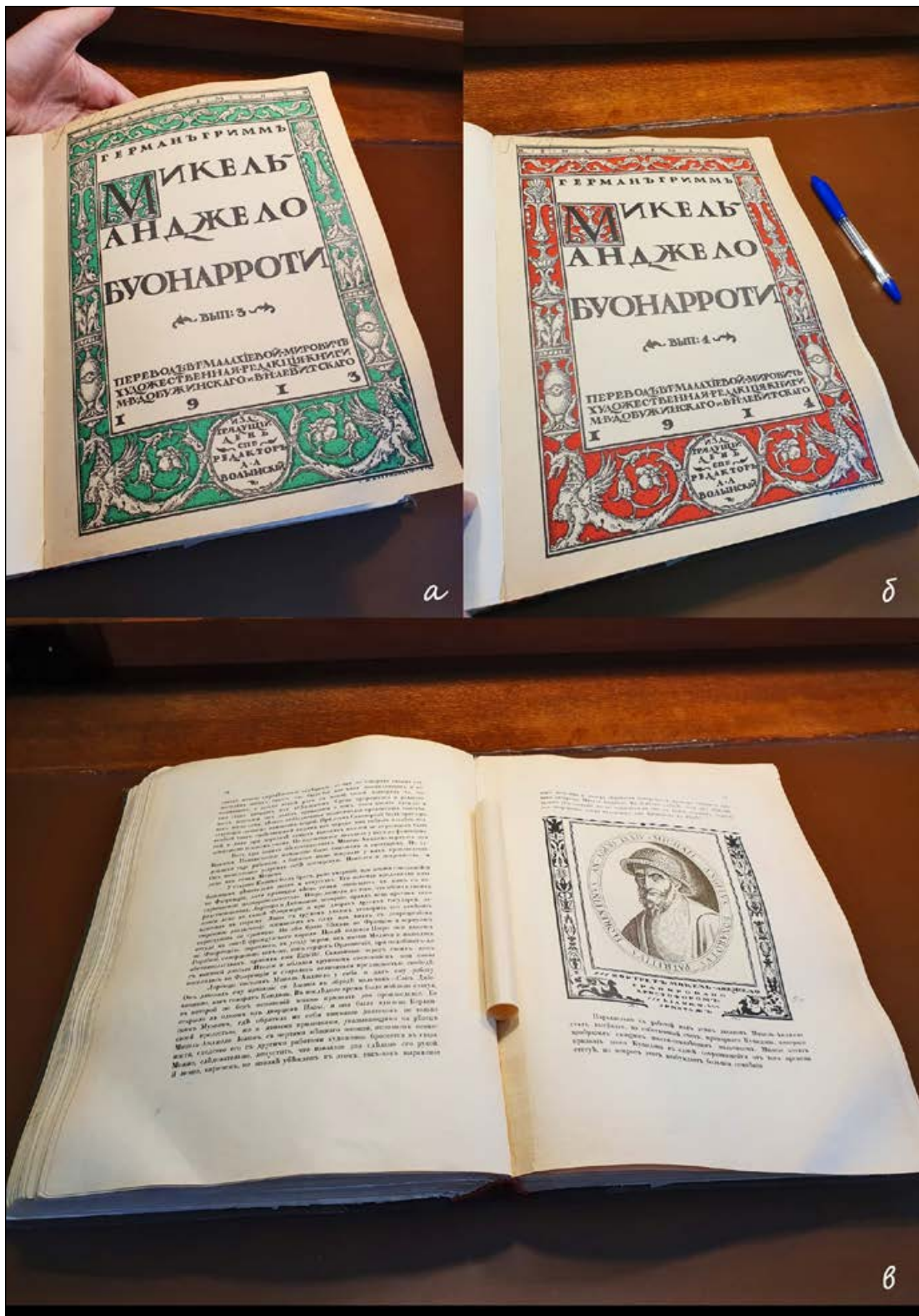


Рис. 30. Гримм Г. Микель-Анджело Буонарроти / Пер. В. Г. Малахеевой-Мирович; орнаментация кн. М. Добужинского; ред. и предисл. А. Л. Волынский. Т. 1. Санкт-Петербург: Грядущий день, 1913–1914. Пять выпусков первого тома были сплетены при поступлении в библиотеку в один конволют, однако издательские обложки при переплёте были сохранены: а, б) издательские обложки выпусков 3, 4; в) оформление разворота текста с. 174–175

целостности художественного оформления была в работе В. Н. Левитского основополагающей, так что от пристального внимания художника не ускользнул ни один из элементов книги: формат, фактура и цветовое решение материалов блока и переплёта, гармония текста и иллюстрации, удобство их восприятия, композиция полосы набора, чисто технические моменты вроде способа печати изображений. В этой работе В. Н. Левитского нельзя уже больше назвать «украшателем» книги, он её творец, продумавший и функцию, и тактильность, и тектонику этого предмета.

Опыт ретроспективности, переданный В. Н. Левитскому от старшего поколения художников «Мира искусства», вероятно, повлиял в позитивном смысле на ход работы мастера над «Микельанджело». Твёрдой рукой графика создаёт он рамку титульного листа, инициалы, заставки и концовки издания. Но во всех этих мельчайших деталях живёт дух эпохи, так удачно схваченный художником, имевшим в качестве примеров работы с тканью истории, произведения А. Н. Бенуа и К. А. Сомова.

Неудивительно, что столь тщательный подход к конструированию принёс книге заслуженный успех. Она экспонировалась в 1913 г. на выставках «Мира искусства» в Санкт-Петербурге, Москве и Киеве, а в 1914 г. выставлялась в отделе «Современная иллюстрированная книга» Русского павильона на Выставке книжного дела и графики в Лейпциге.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Представленная работа рассматривает особенности оформления образцов русского книжного искусства эпохи модерна. В первую очередь проанализированы элементы оформления книги, показана их взаимосвязь. На этой основе выявлены закономерности синтеза и показана его специфика в книге. Проведена параллель с архитектурой, показана сложность и многогранность книжного организма и подчёркнута важность целостного рассмотрения книги в процессе её анализа как произведения искусства.

В работе удалось определить место искусства книги в системе классификации видов искусства и поставлен вопрос о необходимости выделения для него своей «ниши» в этой классификации, как получили её другие синтетические виды искусства: кинематограф и архитектура.

В работе дана оценка роли коллекционеров, книжных ярмарок и выставок книжного дела в становлении и самоосознании искусства книги. Особое кульминационное место в этом процессе занимает Первая Международная выставка книжного дела и графики в Лейпциге в 1914 г., которой отдано в этой главе больше всего внимания. Эта выставка, организованная ради «мирного соревнования», стала катализатором бурного развития искусства книги, познакомила между собой издателей и художников из разных стран, стала также и дискуссионной площадкой. Но самое главное — был создан прецедент международной книжной выставки, на которой не в последнюю очередь было место для показа и обсуждения книжного искусства.

В заключительной главе искусство книги связывается с контекстом эпохи. Анализируется влияние стилей того времени — историзма и ориентализма — на работу художников над книгой. Невозможно обойти стороной теоретический

и практический вклад объединения «Мир искусства» в развитие и становление русского книжного искусства, поэтому охарактеризованы три наиболее значимые в этом контексте фигуры художников: К. А. Сомов и А. Н. Бенуа, заложившие фундамент, на котором были выстроены принципы художественного конструирования книги В. Н. Левитского. Русские художники нашли способы заключить в единую гармоничную форму текстовую, изобразительную и декоративную части книжного организма исходя из понимания их единства, равноправия и дополнения друг друга.

В современном, всё больше уходящем в виртуальную реальность мире остро стоит вопрос сохранения книжной культуры и книги как предмета материального мира. Настоящая работа является небольшим вкладом в дело изучения, сохранения и экспонирования книжных памятников рубежа XIX–XX вв.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азизян И. А. Диалог искусств Серебряного века. — М. : Прогресс-Традиция, 2001. — 398 с.
2. Александр Бенуа размышляет... — М. : Советский художник, 1968. — 748 с.
3. Александрова Н., Филоненко И. Выставочный менеджмент: стратегии управления и маркетинговые коммуникации [Электронный ресурс]. — URL: <https://coollib.com/b/145567-igor-k-filonenko-vyistavochniy-menedzhment-strategii-upravleniya-i-marketingovyie-kommunikatsii/read> (дата обращения: 07.06.2023).
4. Барбье Ф. Европа Гутенберга. Книга и изобретение западного модерна (XIII–XVI вв.). — М. : Издательство Института Гайдара, 2018. — 496 с.
5. Бенуа А. Задачи графики // Искусство и печатное дело. — Киев, 1910. — № 2–3. — С. 44–45.
6. Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. — СПб. : Типография СПб. акц. общ. печатного дела в России Е. Евдокимов, 1902. — 285 с.
7. Бенуа А. Н. Мои воспоминания : в 2 т. — М. : Наука, 1993.
8. Бенъямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Краткая история фотографии [Электронный ресурс]. — URL: <https://bookmate.ru/reader/KysOXuET?resource=book> (дата обращения: 06.06.2023).
9. Брылов Г. А. Обложка книги : опыт исторического исследования. — Л. : Изд. акад. художеств, 1929. — 119.
10. Верецагин В. А. Русские иллюстрированные издания XVIII и XIX столетий, 1720–1870 : библиограф. опыт. — М. : Центрполиграф, 2005. — 347 с.
11. Винпер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. — М. : Шевчук, 2008. — 364, [3] с.
12. Всемирная выставка (1851; Лондон). Каталог Российским произведениям, отправленным на Лондонскую выставку 1851 года. — СПб. : Тип. Департамента внеш. торговли, 1851. — 90 с.
13. Галактионов И. Д. Международная выставка графики и печатного дела в Лейпциге. Доклад И. Д. Галактионова, прочитанный на Общем Собрании Членов 4 октября 1914 г. — Петроград: Типография Редакции период. Изд. Мин. Фин., 1914. — 38 с.
14. Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук. — М., 1974. — Т. 1. Наука логики. — 452 с.
15. Герчук Ю. Я. Искусство печатной книги в России XVI–XXI веков. — СПб. : Коло, 2014. — 511 с.
16. Герчук Ю. Я. История графики и искусства книги. — М. : Аспект-пресс, 2000. — 317, [2] с.
17. Говоров А. Из истории книгоиздательства и книжной торговли за рубежом в XVI–XIX вв. : учеб. пособие. — М. : Московский гос. ун-т печати имени Ивана Федорова, 1970. — 287 с.

18. Голлербах Э. История гравюры и литографии в России. — М. ; Петроград : Государственное издательство, 1923. — 217, [2] с., [12] л. ил.
19. Грениц Г. Л. Международная выставка графических искусств в Лейпциге в 1914 году. Путевые заметки и впечатления. — Петроград : Государственная типография, 1915. — [4], 164 с.
20. Домогацкая В. Ю. Английская книжная графика модерна. — СПб. : Санкт-Петербург оркестр, 2002. — 367, [1] с.
21. Дудаков-Кашиуро К. Эстетика // Большая Российская энциклопедия : в 35 т. / Председатель науч.-ред. совета Ю. С. Осипов ; отв. ред. С. Л. Кравец. — М., 2017. — Т. 35: Шервуд — ЯЯ. — 799 с.
22. Европейский символизм : сборник научных трудов / Отв. ред. И. Е. Светлов ; Государственный институт искусствознания, Научная группа «Европейский символизм и модерн». — СПб. : Алетейя, 2016. — 496 с.
23. Журавлева Е. В. Константин Андреевич Сомов. — М. : Искусство, 1980. — 231 с.
24. Завьялова А. Н. Специфические особенности книжного синтеза искусств стиля модерн // Книга: Сибирь – Евразия. Труды I международного научного конгресса. — Новосибирск, 2017. — Т. 1. — С. 202–209.
25. Инициалы XI–XVI веков: искусство кн. Древ. Руси / Сост., авт. вступ. ст. и коммент. И. В. Левочкин ; худож. Н. Е. Бучаров. — М. : Книга, 1983. — 238 с.
26. Каталог Первой Всероссийской выставки печатного дела при Императорском Русском техническом обществе, состоящей под высоким покровительством Его Императорского Высочества великого князя Константина Константиновича. 19 февраля – 15 июня 1895. С. Петербург — Соляной Городок [Электронный ресурс]. — СПб. : Типо-Литография Шредера, 1895. — URL: <https://bibliotekus.artlebedev.ru/books/katalog-pervoy-vserossiyskoy-vystavki-pechatnogo-dela/4/> (дата обращения: 17.05.2023).
27. Кацпржак Е. И. История письменности и книги. — М. : Искусство, 1955. — 356 с.
28. Киселев М. Графика журнала «Аполлон». // Европейский символизм / Отв. ред. И. Е. Светлов. — СПб. : Алетейя, 2006. — С. 281–305.
29. Коган А. Ф., Сократова Т. С. Книжный бизнес в России : состояние и перспективы : монография. — М. : Московский гос. ун-т печати имени Ивана Федорова, 2010. — 529 с.
30. Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. — М., 1979. — 624 с.
31. Кузвесова Н. Л. Владимир Николаевич Левитский. У истоков графического дизайна : монография. — Екатеринбург : Изд-во УрГАХУ, 2022. — 147 с.
32. Кэмпбелл Дж., Прайс У. Книги: Всемирная история библиотек. — М. : Манн, Иванов и Фербер, 2022. — 328 с.
33. Ляхов В. Н. Искусство книги : сборник статей / Сост. Г. Ю. Стернин. — М. : Советский художник, 1978. — 367 с.
34. Ляхов В. Н. Очерки теории искусства книги. — М., 1971. — 254 с.
35. Международная выставка печатного дела и графики. Русский отдел (1914; Лейпциг). Каталог Русского отдела / Сост. под ред. И. И. Лемана; Библиогр. описание старых кн. сделано А. С. Орловым, остал. кн. Ист. отд. А. О. Круглым ; Междунар. выст. печ. дела и графики в Лейпциге. 1914. — СПб. : тип. «Сириус», 1914. — 265, [4] с.
36. Нечаева Н. А. Стиль модерн в русском книжном искусстве и современность // Библиотечное дело – 2004: всеобщая доступность информации : Материалы девятой междунар. науч.-практ. конф. — М., 2004. — С. 214–215.
37. Овсянников Н. Ф. Книжные выставки-ярмарки в системе книгораспространения : 05.25.03 «Библиотечное дело, библиографоведение и книговедение» : дис. ... канд. филол. наук / Московский гос. ун-т печати имени Ивана Федорова. — М., 2002. — 220 с.
38. Радлов Н. Э. Современная русская графика и рисунок // Аполлон. — 1913. — № 6. — 33 с.

39. Радлов Н. Э. Современная русская графика / Под ред. С. Маковского. — Петроград : Свободное искусство, 1916. — XX, 148 с.
40. Сарабьянов Д. В. Модерн. История стиля. — М. : Галарт, 2001. — 343 с.
41. Сарабьянов Д. В. История русского искусства конца XIX — начала XX века. — М. : АСТ-Пресс, 2001. — 301 с.
42. Себастиан Брант. Корабль дураков; Эразм Роттердамский. Похвала глупости. Навозник гонится за орлом. Разговоры запросто; Письма тёмных людей; Ульрих фон Гуттен. Диалоги / Пер. с нем. и лат. — М. : Художественная литература, 1971. — 768 с.
43. Сидоров А. А. Искусство книги. — М., 1922. — 100 с.
44. Сидоров А. Русская графика начала XX века. — М., 1969. — 249 с.
45. Смирнова Е. С. Книжные ярмарки : история и современное состояние (на примере Германии и России) : 05.25.03 «Библиотечковедение, библиографоведение и книговедение» : дис. ... канд. филол. наук / Санкт-Петербургский гос. ун-т культуры и искусств. — СПб., 2001. — 295 с.
46. Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие. — М. : Советский художник, 1988. — 586 с.
47. Фомин Д. В. Проблемы искусства книги в русской художественной критике 1920–1930-х гг. // Румянцевские чтения = The Rumyantsev readings : материалы междунар. конф. (5–7 апреля 2005 г.) / Сост. Л. Н. Тихонова. — М. : Пашков дом, 2005. — С. 264–269.
48. Фомин Д. В. Статья В. Н. Масютина «Пути книжной иллюстрации» в контексте книговедческих дискуссий 1920-х гг. // Румянцевские чтения — 2013 = The Rumyantsev readings — 2013 : материалы междунар. науч. конф. (16–17 апреля 2013 г.) : в 2 ч. — Ч. 2. — М. : Российская государственная библиотека, Пашков дом, 2013. — С. 263–269.
49. Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике / Пер. с ит. А. Шурбелева. — М. : АСТ : CORPUS, 2018. — 627 с.
50. Ferrante, Imperato. Dell'istoria naturale di Ferrante Imperato. — In Napoli, Nella Stamparia à Porta Reale, per Costantino Vitale, MDIC [1599].
51. Jean de la Caille. Histoire de l'imprimerie et de la librairie ou l'on voit son origine & son progrès, jusqu'en 1689. — Paris, 1689.
52. The Ideal Book, Essays and Lectures on the Arts of the Book by William Morris / Ed. William S. Peterson. — Berkley, 1982.

Третья премия

Г. К. ГРАДОВСКИЙ И ГАЗЕТА «РУССКОЕ ОБОЗРЕНИЕ»

АЛЕКСЕЕВА *Елизавета Алексеевна*
Государственный музей Л. Н. Толстого

ВВЕДЕНИЕ

Российская журналистика — важнейшая часть культурного и общественного наследия нашей страны. Пресса влияла на власть, изменялась и выражала определённые настроения различных частей общества. Без изучения периодической печати невозможно составить полноценную картину исторического прошлого.

Данная работа посвящена значимому журналисту и общественной фигуре своего времени Григорию Константиновичу Градовскому как редактору и издателю политической и литературной газеты «Русское обозрение».

Цель исследования: проанализировать и изучить редакторскую деятельность Г. К. Градовского — издание газеты «Русское обозрение» в 1876–1878 гг. Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи:**

- 1) кратко ознакомиться с фигурой и биографией Г. К. Градовского, используя мемуары самого журналиста, а также воспоминания современников;
- 2) понять общее положение прессы и правительственную политику в сфере печати в 1870-х гг.;
- 3) изучить и проанализировать содержание, направленность газеты «Русское обозрение»;
- 4) проследить историю создания, существования и закрытия газеты «Русское обозрение», изучить политику Министерства внутренних дел по отношению к газете.

Хронологические рамки исследования сосредоточены на 1876–1878 гг. — времени существования газеты «Русское обозрение», однако более широкие рамки охватывают период жизни Г. К. Градовского (1842–1915).

Исторический прогресс во многом проявляется в борьбе человека за свои права и свободы. Проблема свободы слова актуальна как в XIX в., так и в наше время. Так, **актуальность исследования** заключается во взаимоотношениях власти и печатного слова, в проблеме свободного выражения различных точек зрения и в положении печати в целом.

Объектом исследования выступает общественная мысль в Российской империи во второй половине XIX — начале XX в., **предметом** — публицистическая деятельность Г. К. Градовского в рамках работы в газете «Русское обозрение».

ХАРАКТЕРИСТИКА ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОЧНИКОВ

1. Анализ источников

Источниковая база, связанная с личностью публициста, довольно обширная: статьи, очерки и фельетоны, написанные Градовским, различные воспоминания современников о нём, мемуары самого журналиста, а также переписка. Эти источники позволяют восстановить наиболее полноценную картину изучаемой личности. Кроме того, я воспользовалась документами, представленными в Российском государственном историческом архиве, Российском государственном архиве литературы и искусства и Научно-исследовательском отделе рукописей Российской государственной библиотеки, а также рассмотрела некоторые законодательные акты по цензуре.

Законодательные документы

«Временные правила о цензуре и печати» 1865 г. составляли законодательную базу взаимодействия правительства с газетой «Русское обозрение». Документ был опубликован 6 апреля 1865 г., в его заглавии было написано «О даровании некоторых облегчений и удобств отечественной печати»¹. Основным автором документа был П. А. Валуев, которому, как министру внутренних дел, даровались довольно обширные полномочия по контролю и разрешению периодических изданий. Д. А. Оболенский председательствовал в комиссиях по выработке закона, поэтому тоже имел отношение к авторству документа.

Архивные материалы

Фонд 776 Российского государственного исторического архива содержит материалы Главного управления по делам печати Министерства внутренних дел. Мною было рассмотрено Дело об издании в Петербурге газеты «Русское обозрение» и Всеподданнейшие доклады по Главному управлению по делам печати за 1878 год. В Описи 1 содержатся доклады министра внутренних дел на имя императора по поводу предостережений газете «Русское обозрение». В Деле об издании в Петербурге газеты «Русское обозрение» приведены материалы о разрешении издавать газету, письма Градовского в министерство. Данные архивные документы являются важнейшим первоисточником для изучения истории газеты «Русское обозрение», издаваемой Градовским.

Довольно обширный круг источников, прежде всего личного происхождения (переписка), представлен в Российском государственном архиве литературы и искусства. Мною был изучен фонд Г. К. Градовского (Ф. 1054).

Публицистические статьи

Наиболее обширную источниковую базу составляют публицистические статьи, написанные Градовским для различных периодических изданий, таких как «Киевлянин», «Московские ведомости», «Санкт-Петербургские ведомости», «Гражданин», «Голос», «Молва», «Порядок», «Московский телеграф», «Луч»,

¹ Периодическая печать и цензура Российской империи в 1865–1905 гг. Система административных взысканий. Справочное издание. — СПб., 2011. — С. 358.

«Новости», «Биржевые ведомости», «Древняя и новая Россия» и многие другие. Рассмотрю некоторые из них.

Газета «Киевлянин», в которой с 1865 по 1869 г. работал Градовский, выходила в Киеве три раза в неделю под редакторством историка В. Шульгина. Статьи публициста в данной газете были посвящены главным образом реформам в Юго-Западном крае.

В 1872 г. Градовский работал в качестве редактора газеты «Гражданин». Мною были просмотрены номера газеты за этот год, особое внимание уделено материалам под авторством редактора. Не совсем понятно, являлся «Гражданин» газетой или журналом, в названии он фигурирует то как журнал-газета, то как газета-журнал. «Гражданин» выходил с перерывом с 1872 по 1914 г.² Тираж издания составлял 3000 экземпляров³, газета издавалась в Санкт-Петербурге.

Важным источником, отражающим поворотный пункт в биографии Градовского, являются его воскресные фельетоны в газете «Голос» за 1874–1878 гг. Кроме того, как корреспондент на русско-турецкой войне от «Голоса» он присылал материалы с места военных действий. Газета выходила ежедневно в Петербурге с 1863 по 1883 г.

Градовский с 1876 по 1878 г. издавал свою газету «Русское обозрение». Этот источник является наиболее полным отражением и воплощением его публицистической деятельности, здесь помещались статьи и фельетоны журналиста. За всё время существования газеты вышло всего 54 номера, поскольку издание приостанавливалось: первый раз — на два месяца, второй — на полгода. Печаталось «Русское обозрение» в типографии В. П. Воленса.

Мемуары и воспоминания

Довольно большую долю материалов составляют воспоминания Градовского.

В 1879 г. в журнале «Древняя и Новая Россия» вышел биографический очерк об историке и журналисте Виталии Яковлевиче Шульгине, написанный Градовским. Журнал издавался в Санкт-Петербурге с 1875 по 1881 г. историком Сергеем Николаевичем Шубинским. В очерке были использованы личные воспоминания автора, речи на похоронах Шульгина, а также некролог, изданный в Киеве.

В 1882 г. в «Русской старине» были опубликованы воспоминания публициста «К истории русской печати: материалы и заметки». В них автор вспоминал историю газеты «Русское обозрение». Мемуары были написаны спустя пять лет после закрытия газеты, поэтому исторически скорее всего достоверны, поскольку прошло не так много времени.

В честь 45-летия литературной деятельности публициста в 1908–1909 гг. выходят его воспоминания «Из минувшего: воспоминания и впечатления литератора, 1865–1897 г.» в ежемесячном историческом журнале «Русская старина». Воспоминания написаны по прошествии десятка лет, поэтому следует обратить внимание на фактологическую точность источника. Кроме того, за 1909 г. на страницах «Вестника знания» появляются воспоминания «Столпы реакции

² Кайль А. В. «Гражданин» князя В. П. Мещерского // Известия Саратовского университета. Т. 11. Серия: История. Международные отношения. Вып. 1. — Саратов, 2011. — С. 8.

³ От редакции // Гражданин: журнал политический и литературный. — СПб., 1872. — № 26. — С. 288.

(1870–1881)» и «Столичная бюрократия в 70-х годах». «Вестник знания» — ежемесячный иллюстрированный литературный и научно-популярный журнал, издававшийся в Петербурге с 1903 по 1918 г. В. В. Битнером. В данных статьях публицист критикует графа Д. А. Толстого и К. П. Победоносцева, приводит интересные истории, касающиеся бюрократии, положения министерств внутренних дел и народного просвещения в 1870-х гг. Автором были выбраны именно 1870-е гг., поскольку Градовский до 1875 г. служил в министерствах государственных имуществ и юстиции, поэтому был свидетелем функционирования бюрократических органов.

Важным источником в моей работе выступает сборник «Итоги», вышедший к 45-летию Градовского в 1908 г. в Киеве. Сборник представляет собой избранные статьи из различных изданий, с которыми сотрудничал автор с 1862 по 1907 г., а также воспоминания публициста. Воспоминания «Роковое пятилетие. 1878–1882 гг.», вошедшие в сборник, написаны осенью 1906 г. В то время Григорий Константинович уже девять лет тяжело болел, поэтому считал, что это его последнее печатное слово. Градовский писал по поводу данной книги: «Заметки мои, как мне кажется, достойны внимания читателей и могут, отчасти, пригодиться исследователям нашей литературы, общественности и политической жизни последнего полувека»⁴. «Роковое пятилетие» — интересный и ценный источник человека, видевшего исполнение Лорисом-Меликовым должности министра внутренних дел, убийство Александра II, казнь первомартовцев и смену курса с приходом к власти Александра III.

Исследователь печати Н. Г. Патрушева в сборнике «Цензура в России в конце XIX — начале XX века» поместила ряд воспоминаний публицистов, цензоров и писателей о печати и цензуре. В том числе в сборник вошло и несколько воспоминаний Градовского, среди которых «Из истории русской печати» 1909 г.

Воспоминания, посвящённые Г. К. Градовскому

Большой и информативный пласт источников — воспоминания о Г. К. Градовском, в которых можно увидеть отношение современников к изучаемой фигуре.

К 45-летию литературной деятельности публициста выходит ряд статей, посвящённых его личности. Одна из таких работ — «Г. К. Градовский (к портрету)», напечатанная в «Русской старине» в 1908 г. Статья была подписана псевдонимом «...ъ». Автор статьи, современник литератора, писал: «Градовский — общепризнанная нравственная и литературная величина»⁵. Эти слова говорят о том, что для современников публицист был значимой и известной фигурой. Кроме того, автор явно с симпатией и теплом писал о публицисте, что говорит о том, что информация имеет только комплементарный характер.

В 1915 г., после смерти публициста, вышло довольно много откликов и воспоминаний людей, знавших Градовского, где даётся оценка его жизни и деятельности. Одна из таких работ — статья публициста Бориса Борисовича Глинского «Памяти Г. К. Градовского (Черты из жизни)», опубликованная в «Историческом вестнике». Борис Борисович Глинский, как он сам писал, близко знал Градовско-

⁴ Градовский Г. К. Роковое пятилетие. 1878–1882 гг. (Из литературных воспоминаний) // Итоги (1862–1907). — Киев, 1908. — С. 3.

⁵ ...ъ Г. К. Градовский: (к портрету) // Русская старина. — СПб., 1908. — № 3. — С. 637.

го⁶. Глинский характеризует весь творческий путь скончавшегося, затрагивая как его публицистическую, так и общественно-политическую деятельность.

В историческом ежемесячном журнале «Наша старина» выходит биографический очерк о Градовском «Писатель с темпераментом», а также статья «Памяти Г. К. Градовского» в «Петроградском курьере», написанные его коллегой и другом публицистом Абрамом Евгеньевичем Кауфманом. Стоит заметить, что к данным источникам следует относиться настороженно, поскольку они описывают события почти 50-летней давности и в них имеются некоторые неточности и несоответствия с воспоминаниями других людей и самого Градовского. В газетах «Русское слово», «Биржевые ведомости» и «Новое время» выходят некрологи после смерти литератора.

Кроме того, информативным источником для работы является литературный сборник, посвященный памяти Г. К. Градовского «Публицист-гражданин». Сборник был издан Кассой взаимопомощи литераторов в память о писателе после его кончины в 1915 г. В сборнике представлены статьи и воспоминания о публицисте его коллег Я. Н. Колубовского, А. Е. Кауфмана, В. И. Немировича-Данченко, П. Д. Боборыкина, В. А. Апушкина и др. Также публикуется автобиография Г. К. Градовского, его статья «Поездка в Ясную Поляну» и переписка с Софьей и Львом Толстыми. Из источника можно узнать множество фактов из жизни публициста с точки зрения окружающих его людей, а потому посмотреть со стороны на личность публициста. Однако нужно понимать, что эти оценки даны, во-первых, после смерти Григория Константиновича, а потому авторы воздерживались от резких и негативных высказываний, а во-вторых, написаны людьми, ценящими и глубоко уважающими Градовского, многие из них были его друзьями. Так, О. А. Шапир писала: «В истории журнализма второй половины века Гамме-Градовскому принадлежит место исключительное по редкой цельности и силе публицистического дарования»⁷. В этой связи в сборнике, как сами авторы справедливо замечают в предисловии, есть «некоторые повторения и несоответствия»⁸, поскольку каждый автор выделял что-то своё или видел картину по-своему.

2. Характеристика литературы

Исследований, непосредственно изучающих фигуру Градовского, в отечественной историографии практически не существует. Как правило, работы, посвященные журналисту, касаются только определённой стороны его деятельности⁹ и небольшие по объёму, полноценных же исследований его личности на сегодняшний день нет. Однако восполнить пробел помогают исследования, по-

⁶ Глинский Б. Б. Памяти Г. К. Градовского (Черты из жизни) // Исторический вестник. — СПб., 1915. — № 5. — С. 606.

⁷ Шапир О. А. Борец за старые идеалы // Публицист-гражданин. Литературный сборник, посвященный памяти Григория Константиновича Градовского. — Пг., 1916. — С. 43.

⁸ Публицист-гражданин. Литературный сборник, посвященный памяти Григория Константиновича Градовского. — Пг., 1916. — С. II.

⁹ Патрушева Н. Г. Г. К. Градовский и цензура // Книжное дело в России во второй половине XIX — начале XX века. Вып. 9. — СПб., 1998. — С. 35–48; Кочуков С. А. Г. К. Градовский — военный корреспондент русско-турецкой войны 1877–1878 гг. // Проблемы истории российской цивилизации: сборник научных статей. Вып. III. — Саратов, 2007. — С. 88–95.

свящённые разным аспектам истории периодической печати: цензурные взаимодействия власти с журналистами, общие работы по истории отечественной прессы, положение военных корреспондентов на Русско-турецкой войне 1877–1878 гг., множество работ посвящено тем или иным периодическим изданиям, в которых в том числе работал Градовский (газета «Голос», «Гражданин», «Порядок» и др.). В историографическом обзоре освещены работы, связанные непосредственно с фигурой Градовского и газетой «Русское обозрение», а также проанализирую общие работы, посвящённые положению прессы.

Исследовательская деятельность петербургского историка Натальи Генриховны Патрушевой посвящена вопросам изучения периодической печати и цензурной политики. В 1998 г. была опубликована её статья «Г. К. Градовский и цензура». Историк кратко охарактеризовала общественную и публицистическую деятельность Г. К. Градовского, особое внимание уделяя цензурным гонениям на газету публициста «Русское обозрение». Разумеется, в рамках статьи Н. Г. Патрушевой не представлялось возможным всестороннее изучение деятельности публициста, однако она привлекла интересные источники, в том числе архивные данные. Также в 1990-е гг. выходят статьи исследовательницы «Деятели печати в борьбе с цензурой: 60-е гг. XIX в.» и «Проблемы взаимоотношений деятелей печати с цензурой в конце 1860-х — начале 1880-х гг.». В последней автор рассматривала проблемы, с которыми сталкивались публицисты в своей деятельности, и пути обхода ими цензуры (эзопов язык, анонимность, подставные лица в качестве редакторов, прямое нарушение закона) времён действия Временных правил о печати 1865 г.

В сборнике научных статей «Проблемы истории российской цивилизации» за 2007 г. помещена статья саратовского историка Сергея Анатольевича Кочукова «Г. К. Градовский — военный корреспондент русско-турецкой войны 1877–1878 гг.». Автор отводит публицисту ряд заслуг в его деятельности, подчёркивает, что Г. К. Градовский впервые поднимал такие важные вопросы в своей военной корреспонденции, как, например, отношение местного населения к русским, медицинская помощь пострадавшим. Статья С. А. Кочукова представляет ценный материал для моего исследования, поскольку в ней довольно цельно проанализирована роль Г. К. Градовского в качестве военного корреспондента.

Общие работы по истории печати

Из дореволюционной историографии выделю работу писателя и публициста Николая Александровича Энгельгардта «Очерк истории русской цензуры в связи с развитием печати (1703–1903)», которая вышла в 1904 г. в Петербурге. Книга Н. А. Энгельгардта приурочена к 200-летнему юбилею русской печати. А. А. Белобородова, анализируя историографию по дореволюционной цензуре, отмечает, что исследование Н. А. Энгельгардта «не вводило в исторический оборот новых фактов, и автор, как представитель охранительного направления, не отмечал никаких важных недостатков существования цензуры, кроме тех, которые сказывались на заработке издателей»¹⁰. По мнению Н. А. Энгельгардта,

¹⁰ Белобородова А. А. Историография и источники по истории дореволюционной цензуры в Российской империи конца XIX — начала XX вв. // Киевская старина. — Киев, 2010. — № 3 (343). — С. 113–126.

«говорить смело истину русскому народу — вот задача печати!»¹¹, что не характеризует его как «представителя охранительного направления», поэтому не соглашусь с А. А. Белобородовой. Однако действительно он говорит о необходимости существования цензуры по некоторым вопросам: «свобода слова не есть свобода сквернословия»¹². Н. А. Энгельгардт отметил, что печать в России была создана сверху, властью, однако с конца XVIII в. пресса пыталась приобрести самостоятельность¹³. Несмотря на то, что работа носит не научный, а скорее публицистический характер, в ней дан обзор развития печати и её притеснений на протяжении XIX в. Для моей работы важен обзор газеты «Голос», приведённый Н. А. Энгельгардтом.

Исследование советского историка и литературоведа Бориса Павловича Козьмина «Русская журналистика 70-х и 80-х годов XIX века» было опубликовано в 1948 г. В работе приведён содержательный обзор прессы 1870–1880-х гг., как демократической, так и либеральной и консервативной. Из исследования можно понять, каких взглядов придерживались те или иные издания, в которых в том числе публиковался Градовский. Деление печати идёт по принципу партийности, что соответствует марксистско-ленинской концепции. Отметим, что ориентация тех или иных периодических изданий не всегда была столь однозначной.

Работа доктора исторических наук Бориса Петровича Балугева «Политическая реакция 80-х годов XIX века и русская журналистика» вышла в свет в 1971 г. Автор анализирует положение печати, при этом поле его исследования начинается не 1880-ми гг., а захватывает и первую половину XIX в. Послабления в цензуре Б. П. Балугев связывает с заслугами революционеров. Положение печати в 1880-х гг. автор оценивает влиянием двух факторов: политического (реакция) и экономического (развитие капитализма)¹⁴. В исследовании рассматривается разработка и содержание Временных правил о печати 1882 г., что необходимо для понимания цензурных условий, в которых приходилось работать Г. К. Градовскому.

Работы московского историка Александра Петровича Афанасьева «Столичные либеральные газеты в России на рубеже 70–80-х годов XIX века», а также «Столичные либеральные газеты и лорис-меликовская “диктатура” (начало 80-х годов XIX века)» вышли в свет в первой половине 1970-х гг. Автор рассматривает либеральную печать¹⁵, которая занимала промежуточное положение между реакцией правительства и радикальными революционерами¹⁶. А. П. Афанасьев приходит к выводу, что в 1882 г. либеральная пресса отступила под напором реакции. Предметом статьи «Столичные либеральные газеты и лорис-меликовская “диктатура” (начало 80-х годов XIX века)» является оценка лорис-меликовского

¹¹ Энгельгардт Н. А. Очерк истории русской цензуры в связи с развитием печати (1703–1903). — СПб., 1904. — С. 23.

¹² Там же. — С. 320.

¹³ Там же. — С. 8.

¹⁴ Балугев Б. П. Политическая реакция 80-х годов XIX века и русская журналистика. — М., 1971. — С. 148.

¹⁵ А именно: «Биржевые ведомости» («Молва»), «Голос», «Новости», «Русская правда», «Страна», «Порядок», «Русские ведомости», «Русский курьер», «Земство» и «Московский телеграф».

¹⁶ Афанасьев А. П. Столичные либеральные газеты в России на рубеже 70–80-х годов XIX века : автореф. дис. ... канд. ист. наук. — М., 1975. — С. 3.

правления либеральной столичной печатью¹⁷. Автор заключает, что либеральные газеты Петербурга по-разному оценивали политику Михаила Тариеловича, среди них был «серьезный разброд и шатания»¹⁸. Работы А. П. Афанасьева написаны в соответствии с марксистско-ленинской концепцией, положение прессы рассматривается в рамках так называемой второй революционной ситуации на рубеже 1870–1880-х гг., однако посвящены именно либеральным изданиям, в некоторых из которых работал Градовский.

В 1989 г. вышло в свет исследование известного петербургского историка Валентины Григорьевны Чернухи «Правительственная политика в отношении печати. 60–70-е годы XIX века». Автор подробно изучила вопрос политики в сфере печати — программу действий и осуществление. Также В. Г. Чернухой проанализированы основные официальные, официозные и консервативные периодические издания 1860–1870-х гг. Монография представляет собой содержательную и подробную исследовательскую работу, многое проясняющую в политике в сфере печати и цензуры.

В 1992 г. в Москве вышла работа доктора исторических наук Татьяны Викторовны Антоновой «Борьба за свободу печати в России 1862–1882 гг.». Анализируя деятельность русских публицистов, автор заметила, что «борьба за свободу печати понималась русскими публицистами как борьба за демократические свободы»¹⁹. Т. В. Антонова анализирует, как журналисты, придерживавшиеся разных политических взглядов, относились к положению печати в России в 1860–1880-е гг., что проявлялось в активных полемиках на страницах различных изданий. Привлекая законодательные источники, периодическую печать, автор приходит к выводу, что практически все представители печати (за исключением, например, М. Н. Каткова) в той или иной мере были противниками цензуры и желали изменить существующее стеснённое положение прессы. При этом правительство, по мнению Т. В. Антоновой, не могло игнорировать прессу и общество²⁰, которое подталкивало власть на изменения. Работа даёт общие представления о цензуре и об отношениях представителей печати с правительством в указанный в названии период.

К числу общих работ по истории печати прежде всего относятся исследования крупнейшего учёного по истории печати и журналистики Бориса Ивановича Есина: «История русской журналистики (1703–1917)», «Русская дореволюционная газета и газетное дело (1702–1917 гг.)», «Очерки: о настоящем и прошлом отечественной журналистики». Борис Иванович рассматривает развитие отечественной периодической печати, классифицирует издания по направлениям.

Анализируя пути распространения газет в России в исследовании «Русская дореволюционная газета и газетное дело (1702–1917 гг.)»²¹, Б. И. Есин упоминает расчёты Градовского, касаемые розничной торговли, в газете «Рус-

¹⁷ Афанасьев А. П. Столичные либеральные газеты и лорис-меликовская «диктатура» (начало 80-х годов XIX века) // Проблемы истории СССР : сборник аспирантских статей. — М., 1973. — Вып. 3. — С. 183.

¹⁸ Там же. — С. 191.

¹⁹ Антонова Т. В. Борьба за свободу печати в России 1862–1882 гг. — М., 1992. — С. 28–29.

²⁰ Там же. — С. 95.

²¹ Есин Б. И. Русская дореволюционная газета и газетное дело (1702–1917 гг.). — М., 2016. — Т. 1.

ское обозрение». В ряде статей Градовский критикует розничную торговлю газетами в Петербурге²². Кроме того, в данной работе Есин рассматривает ряд важных тем, связанных с газетным делом в XIX в.: распространение газет, запрещение розничной продажи газет как средство ограничения свободы печати, финансирование прессы государством, правовое положение газетчиков и т. д.

В статье «О вреде “вредного направления” (начальный этап реализации новой государственной модели управления печатью в 60-е гг. XIX в.)»²³ исследователь Валерий Федорович Блохин анализирует такую причину цензурных преследований, как «вредное направление». Политика преследования печати за «вредное направление» имела важное место во второй половине XIX в., поэтому анализ данной темы необходим, особенно при изучении цензурных гонений на газету Градовского «Русское обозрение».

В 2010 г. выходит статья Елены Сергеевны Сониной «XIX век о свободе и несвободе русской печати»²⁴. В работе автор рассмотрела позиции по вопросу свободы печати государственной газеты начала века «Северная почта», частной газеты «Порядок» и отдельных публицистов и литераторов, упоминается Е. С. Сониной и газета «Русское обозрение» в контексте взаимоотношения власти и прессы. В работе автор рассматривает различные точки зрения на такой острый вопрос, как отношение к свободе печати. Исследовательница замечает, что «сквозь призму отношения к цензуре явно проглядывало политическое направление изданий, ангажированность или оппозиционность редакций, личные взгляды издателей, редакторов, журналистов»²⁵.

В постсоветское время выходят исследования доктора филологических наук, специалиста по истории цензуры и печати в России Геннадия Васильевича Жиркова²⁶. В работе «История цензуры в России XIX–XX вв.», вышедшей в 2001 г., Г. В. Жирков захватывает довольно большой период, начиная с XVII в., заканчивая началом XXI в. Автор доказывает преемственность цензурной политики, продолжение советским руководством цензурной политики монархии. Используя широкий набор источников, Г. В. Жирков представляет серьёзное исследование, затрагивая многие плохо изученные аспекты цензурного вопроса (церковную цензуру, партийную печать, экономическое воздействие на прессу). Для моего исследования работа помогает понять развитие печати в России, изучить историю журналистики в широком смысле. Что касается исследования Г. В. Жиркова «Журналистика России: от золотого века до трагедии. 1900–1918 гг.», опубликованного в 2015 г., автор охватывает широкую проблематику времён расцвета жур-

²² Есин Б. И. Русская дореволюционная газета и газетное дело (1702–1917 гг.). — М., 2016. — Т. 1. — С. 120.

²³ Блохин В. Ф. О вреде «вредного направления» (начальный этап реализации новой государственной модели управления печатью в 60-е гг. XIX в.) // Вестник молодых учёных. Серия: Исторические науки. — 2006. — № 4 (2). — С. 109–115.

²⁴ Сониная Е. С. XIX век о свободе и несвободе русской печати // Литература, язык, периодическая печать в жизни российского общества и государства (XVIII–XX вв.). — Брянск, 2010. — С. 302.

²⁵ Блохин В. Ф. О вреде «вредного направления»... — С. 291.

²⁶ Жирков Г. В. Журналистика России: от золотого века до трагедии. 1900–1918 гг. — Ижевск : Изд-во Удмуртского университета, 2015; Жирков Г. В. История цензуры в России XIX–XX века. — М. : Аспект Пресс, 2001.

налистики начала XX в.: внутренняя политика, экономика, партийная, частная, духовная печать. Работа представляет собой значимое исследование положения печати в начале XX в.

Работы Валерии Александровны Ромащенко²⁷ дают ценный материал по цензурной политике российского правительства в 1870–1880-е гг. и по взаимоотношению издателей с цензурой. Данный вопрос важен для изучения цензурных взаимодействий Градовского, в частности издания газеты «Русское обозрение».

Таким образом, изучение периодической печати всегда привлекало исследователей, в постсоветское время много внимания уделялось положению военных корреспондентов на войне 1877–1878 гг., а также в это время более непредвзято историки подходили к вопросу правительственной политики по отношению печати.

§ 1. Краткая биография Г. К. Градовского до 1876 г.

Несколько слов необходимо сказать о биографии Г. К. Градовского до начала издания газеты «Русское обозрение». Григорий Константинович родился 31 октября 1842 г. в селе Макариха Херсонской губернии в помещицкой семье²⁸, где прожил до 11 лет. В 1859 г. поступил на юридический факультет Харьковского университета без экзамена. После отмены крепостного права помещицкие дела родителей были расстроены, как и у многих других некрупных дворян, поэтому в 1863 г. семье пришлось переехать в Киев. После переезда Г. К. Градовский перешёл в Киевский университет. «Здесь началась истинно трудовая жизнь студента, который, кроме своей головы и своих рук, не может ни на что рассчитывать»²⁹. В 1864 г. Григорий Константинович выдержал кандидатский экзамен и получил диплом кандидата законовения, написав кандидатское сочинение на тему «Земские повинности». После окончания университета поступил на службу в канцелярию генерал-губернатора Юго-Западного края А. П. Безака, получив вскоре должность чиновника особых поручений³⁰. Эта служба позволила публицисту узнать систему провинциальных государственных учреждений, «познать нужды провинциального общества и вообще на практике войти в соприкосновение с реальными сторонами нашей отечественной только что пореформенной

²⁷ Ромащенко В. А. Система цензурных предостережений в отношении периодической печати в контексте российской государственной политики конца 1878–1881 гг. : дис. ... канд. ист. наук. — Брянск, 2016; Ромащенко В. А. Управление цензурным ведомством Российской империи в условиях политического кризиса второй половины 1870-х гг. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — Тамбов, 2016. — № 7 (69). — Ч. 1. — С. 143–147; Ромащенко В. А. Цензурные взыскания как инструмент государственной политики в отношении российской периодической печати. 1865–1880-е гг. // Россия в эпоху политических и культурных трансформаций. Вып. II : материалы Всерос. науч. конф. «Печать и цензура в истории России» (14 марта 2016 г.). — Брянск, 2016. — С. 105–116.

²⁸ Градовский Г. К. Автобиография. // Публицист-гражданин. Литературный сборник, посвящённый памяти Григория Константиновича Градовского. — Пг., 1916. — С. 1.

²⁹ Там же. — С. 3.

³⁰ Градовский Г. К. Столичная бюрократия в 70-х годах // Вестник знания. — СПб., 1909. — № 3. — С. 328.

действительности»³¹. Генерал-губернатор А. П. Безак, как писал публицист, вырос в царствование Александра I и впитал в себя освободительные идеи³².

Первая статья Г. К. Градовского появилась в 1862 г. в «Харьковских губернских ведомостях» — единственном тогда периодическом издании в Харькове³³. В 1863 г. началось его сотрудничество с «Киевским телеграфом», который издавал писатель Альфред фон Юнк.

С 1866 г. начинаются поездки Г. К. Градовского в столицу по делам службы. С 1869 г. он стал публиковать статьи в «Санкт-Петербургских ведомостях», цель которых была связана со службой: нужно было поддержать меры по крестьянскому делу в Западном крае, которые не находили поддержки в бюрократических сферах Петербурга³⁴. Эти статьи очень понравились редактору газеты Валентину Федоровичу Коршу. Оставить службу и полностью посвятить себя публицистической деятельности Градовскому пока не хотелось, несмотря на заманчивое предложение В. Ф. Корша занять место второго редактора. «Санкт-Петербургские ведомости» стояли при В. Ф. Корше во главе либерального направления, который привлекал в газету «лучшие силы»³⁵.

Только после смерти генерал-губернатора А. П. Безака, в 1869 г., Градовский решил окончательно переехать в Петербург. Переезд был связан с тем, что в столице открывались широкие возможности для продолжения публицистической деятельности и государственной службы, а смерть А. П. Безака в 1868 г., которого Г. К. Градовский глубоко уважал, сняла преграды для переезда. Новый генерал-губернатор А. М. Дондуков-Корсаков проводил политику в интересах богатых помещиков³⁶.

В столице публицист работал в Министерстве государственных имуществ, во Временном отделе по поземельному устройству государственных крестьян, занимаясь параллельно публицистической деятельностью. В дальнейшем Григорий Константинович перешел в Министерство юстиции (с 1873 по 1875 г.). Позже он писал, что ему нравилось совмещать государственную службу с публицистикой, поскольку ему казалось, что он может осуществлять на практике то, что проповедует в печати³⁷. Только в 1875 г. он подал в отставку и полностью посвятил себя журналистике.

Григорий Константинович писал, что в 1860-е и в начале 1870-х гг. вся русская печать была «более или менее либеральна» и была на стороне реформ Александра II³⁸. Этот период можно назвать временем относительной гласности и открытости. С этой оговоркой следует рассматривать участие Градовского в из-

³¹ Глинский Б. Б. Памяти Г. К. Градовского (Черты из жизни) // Исторический вестник. — СПб., 1915. — № 5. — С. 607.

³² Градовский Г. К. Столичная бюрократия в 70-х годах // Вестник знания. — СПб., 1909. — № 3. — С. 328.

³³ Градовский Г. К. Воспоминания // Итоги (1862–1907). — Киев, 1908. — С. 339.

³⁴ Автобиография Г. К. Градовского // Публицист-гражданин. Литературный сборник, посвященный памяти Григория Константиновича Градовского. — Пг., 1916. — С. 4.

³⁵ Градовский Г. К. Из минувшего: воспоминания и впечатления литератора. 1865–1897 г. // Русская старина. — СПб., 1908. — № 4. — С. 148.

³⁶ Градовский Г. К. Из минувшего: воспоминания и впечатления литератора. 1865–1897 г. // Русская старина. — СПб., 1908. — № 1. — С. 80.

³⁷ Градовский Г. К. Из минувшего: воспоминания и впечатления литератора. 1865–1897 г. // Русская старина. — СПб., 1908. — № 4. — С. 151.

³⁸ Градовский Г. К. Автобиография // Публицист-гражданин. Литературный сборник, посвященный памяти Григория Константиновича Градовского. — Пг., 1916. — С. 6.

даниях, которые принято относить к консервативным и реакционным, таких как «Московские ведомости» времён М. Н. Каткова (1870–1871 гг.) и «Гражданин» князя В. П. Мещерского (1872 г.).

С 1874 по 1878 г. публицист работал в газете «Голос»: помещал в ней фельетоны и корреспонденции с войны. Газету традиционно называли выразителем либеральных взглядов, хотя некоторые относят издание к центристскому, умеренному³⁹. Отличительной чертой газеты было обилие авторов, которые совмещали публицистическую деятельность со службой в государственных земских учреждениях, преподаванием⁴⁰.

В 1870-х гг. «Голос» занимал ведущее место в газетной печати⁴¹, в 1877 г. у газеты было более 22 000 подписчиков⁴². По замечанию Б. П. Козьмина, во второй половине 1870-х гг. «Голос» превратился в наиболее влиятельную петербургскую газету⁴³. Н. А. Энгельгардт указывал, что «Голос» в 1870-х гг. «занимал центральную позицию в газетной печати»⁴⁴.

С 1 января 1875 г. Градовский стал подписывать воскресные фельетоны псевдонимом Гамма, который он использовал в дальнейшем. Интересующаяся публика и цензоры вскоре узнали, кто скрывался за подписью «Гамма». Стоит заметить, что Григорий Константинович вообще часто прибегал к использованию псевдонимов⁴⁵, что было средством избежать цензурного гонения, далеко не всегда удачное. Используемые им псевдонимы: Г., Г. Г., Гр. Гр., Гамма, Грель, Доктор Простофилов, Русский публицист, Ч-в. И.⁴⁶

Работа в «Голосе» и его фельетоны принесли Градовскому широкую известность. Именно в это время он был поставлен перед выбором: продолжить работу в «Голосе» или выйти в отставку. Фельетоны в «Голосе», как писал публицист, неблагоприятно отразились на его служебной деятельности⁴⁷. Граф К. И. Пален потребовал, чтобы Градовский ушёл из газеты⁴⁸. В 1875 г. журналист выбрал литературный путь, предпочтя его государственной карьере: «притягательная сила её, без сомнения, гораздо выше, нежели самая удачная служебная карьера в том или другом департаменте»⁴⁹.

³⁹ Энгельгардт Н. А. Очерк истории русской цензуры в связи с развитием печати (1703–1903). — СПб., 1904. — С. 20.

⁴⁰ Луночкин А. В. «Русский “Таймс”» // Петербург газетный: 1711–1917. — Тюмень, 2009. — С. 69.

⁴¹ Энгельгардт Н. А. Очерк истории русской цензуры в связи с развитием печати (1703–1903). — СПб., 1904. — С. 374.

⁴² Там же. — С. 381.

⁴³ Козьмин Б. П. Русская журналистика 70-х и 80-х годов XIX века. — М., 1948. — С. 33.

⁴⁴ Энгельгардт Н. А. Очерк истории русской цензуры в связи с развитием печати (1703–1903). — СПб., 1904. — С. 374.

⁴⁵ Кауфман А. Е. Старый либерал (Характеристика и воспоминания) // Публицист-гражданин. Литературный сборник, посвящённый памяти Григория Константиновича Градовского. — Пг., 1916. — С. 70.

⁴⁶ Масанов И. Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, учёных и общественных деятелей. — М., 1960. — Т. IV. — С. 143.

⁴⁷ Градовский Г. К. Автобиография // Публицист-гражданин. Литературный сборник, посвящённый памяти Григория Константиновича Градовского. — Пг., 1916. — С. 11.

⁴⁸ Градовский Г. К. Столичная бюрократия в 70-х годах // Вестник знания. — СПб., 1909. — № 3. — С. 333.

⁴⁹ Градовский Г. К. Автобиография // Публицист-гражданин. Литературный сборник, посвящённый памяти Григория Константиновича Градовского. — Пг., 1916. — С. 11.

В конце 1878 г. «под давлением цензуры» публицисту пришлось уйти из «Голоса», хотя он сохранил хорошие отношения с А. А. Краевским и В. А. Бильбасовым⁵⁰. Уход Г. К. Градовского связан с тем, что его взгляды были гораздо менее осторожны, чем у редакции «Голоса», он ушёл «ради спасения газеты»⁵¹. По мнению Р. И. Сементковского, Григорий Константинович «думал, что к усовершенствованию государственных учреждений следует приступить немедленно <...> Вследствие этого между ним и редакцией возникали трения»⁵².

С «Голосом» связана важная веха в жизни публициста: от газеты Григорий Константинович ездил корреспондентом на театр войны 1877–1878 гг. в Малую Азию и Болгарию. С войны журналист отправлял корреспонденции не только в «Голос», но и в свою газету «Русское обозрение»: фельетоны «На пути к театру войны», «С дунайского театра войны (на другой день падения Плевны)», «Духовная пища на генеральском обеде».

§ 2. Цензурное законодательство в 1870-х гг.

Необходимо сказать несколько слов о цензурном законодательстве, действовавшем во время выхода газеты «Русское обозрение», — «Временные правила о печати», принятые в 1865 г., а также ряд дополнений к этому закону. По точному замечанию Н. Г. Патрушевой, всю жизнь Градовскому поневоле приходилось иметь дело с цензурой: как публицисту, чьи произведения цензура часто останавливала, и как общественному деятелю — борцу за свободу слова⁵³.

Прежде всего стоит отметить, что цензурная политика Александра II и его отношение к печати были довольно консервативны. Т. В. Антонова пишет, что в цензурной политике император ориентировался на консерваторов из своего окружения и не думал о ликвидации цензуры⁵⁴. Исследователи отмечают, что отношение Александра II к реформе печати выражалось в том, что он настаивал на сохранении цензуры⁵⁵. Можно сказать, что политика Александра II в сфере печати была наиболее консервативной по сравнению с остальными реформами царя-освободителя. Выражая своё отношение к печати, император говорил, что «лучше предупредить пожар, чем потом гасить его»⁵⁶.

«Временные правила о цензуре и печати» были изданы 6 апреля 1865 г. Документ носил двойственный характер. С одной стороны, нельзя не заметить некоторого смягчения цензуры, отмену предварительной цензуры для столичных изданий. С другой стороны, предварительная цензура была сохранена по

⁵⁰ Градовский Г. К. Роковое пятилетие. 1878–1882 гг. (Из литературных воспоминаний) // Итоги (1862–1907). — Киев, 1908. — С. 5.

⁵¹ ...ь Г. К. Градовский (к портрету) // Русская старина. — СПб., 1908. — № 3. — С. 640.

⁵² Сементковский Р. И. «Ближе к жизни» (Из личных воспоминаний) // Публицист-гражданин. Литературный сборник, посвящённый памяти Григория Константиновича Градовского. — Пг., 1916. — С. 54.

⁵³ Патрушева Н. Г. Г. К. Градовский и цензура // Книжное дело в России во второй половине XIX — начале XX века. — СПб., 1998. — Вып. 9. — С. 35.

⁵⁴ Антонова Т. В. Борьба за свободу печати в России 1862–1882 гг. — М., 1992. — С. 11.

⁵⁵ Там же. — С. 11.

⁵⁶ Цит. по: Жирков Г. В. История цензуры в России XIX–XX века. — М., 2001. — С. 115.

всей Российской империи (за исключением правительственных, академических и научных изданий), только столичная печать освобождалась от неё («в обеих столицах»⁵⁷). К тому же печать могла получить взыскания. Издания могли приостанавливаться и закрываться после третьего предостережения, т. е. вводилась карательная цензура. Министру внутренних дел предоставлялось право делать периодической печати предостережения. Третье предостережение приостанавливало «продолжение издания на срок, который министром внутренних дел при объявлении предостережения будет назначен, но не свыше 6-ти месяцев»⁵⁸.

Отмечу, что исследователи выделяют законодательство о цензуре и о печати как две разные вещи. Б. П. Балуев говорит, что закон 1865 г. – первая робкая попытка издания в России именно закона о печати⁵⁹. При этом исследователь отмечает двойственность «Временных правил» как закона о цензуре и печати одновременно⁶⁰. Можно говорить, что до этого в России издавались лишь законы о цензуре.

Главным автором закона был министр внутренних дел П. А. Валуев. По замечанию Т. В. Антоновой, его программа более отвечала «интересам самодержавия», чем программа министра народного просвещения А. В. Головнина⁶¹. Головнин говорил, что его министерство покровительствует литературе, заботится о ней, поэтому не может быть строгим судьей-цензором ей⁶². В этой связи с 1863 г. печать перешла из ведомства Министерства народного просвещения в Министерство внутренних дел⁶³, в руки П. А. Валуева, который заложил основы новой цензурной политики, включающей в себя покровительство лояльных изданий. В рамках цензурной реформы в 1865 г. было создано также Главное управление по делам печати — орган, который обращал особое внимание на прессу и должен был информировать императора и министра внутренних дел о «неблагожелательных» материалах. Александр II стремился лично контролировать печать⁶⁴. При министерстве действовало Главное управление по делам печати и подведомственные цензурные комитеты, все должностные лица этих органов назначались министром внутренних дел. Этот переход подчёркивал важность политики в сфере печати для правительства.

Закон носил временный характер до осуществления судебной реформы, так как судьбу печати должен был решать суд, но на деле действовал гораздо дольше. Началось противостояние за печать между Министерством юстиции и Главным управлением по делам печати, в котором победило Главное управление. Административная власть должна была составить иск, а судебная палата

⁵⁷ Периодическая печать и цензура Российской империи в 1865–1905 гг. Система административных взысканий. Справочное издание. — СПб., 2011. — С. 358.

⁵⁸ Там же. — С. 363.

⁵⁹ Балуев Б. П. Политическая реакция 80-х годов XIX века и русская журналистика. — М., 1971. — С. 14.

⁶⁰ Там же. — С. 16.

⁶¹ Антонова Т. В. Борьба за свободу печати в России 1862–1882 гг. — М., 1992. — С. 23.

⁶² Цит. по: Жирков Г. В. История цензуры в России XIX–XX века. — М., 2001. — С. 126.

⁶³ Там же.

⁶⁴ Чернуха В. Г. Правительственная политика в отношении печати. 60–70-е годы XIX века. — Л., 1989. — С. 28.

его рассматривала и выносила приговор⁶⁵. Реформа 1865 г. положила начало переходу к судебной ответственности в делах печати, однако власть предпочитала использовать административные меры⁶⁶. Суд предполагал гласность, должен был при вынесении приговора располагать точными данными, а пресса часто изъяснялась «эзоповым языком». Правительство предпочитало расправляться с прессой «ручными» методами, быстро и точно. Л. М. Добровольский отметил, что после нескольких оправдательных приговоров, возбуждённых по «вредному направлению», правительство изъяло дела о печати из ведения судебных палат⁶⁷. Независимость суда от администрации противоречила принципам цензурной реформы 1865 г.⁶⁸: «Суд не мог найти в книгах и статьях русских литераторов тех преступлений, которые в них видело министерство внутренних дел»⁶⁹.

Предостережения газете выносил министр внутренних дел на основании закона и заключения совета Главного управления по делам печати. Министр же решал, судебному или административному преследованию будет подвергнут тот или иной орган периодической печати⁷⁰.

Г. К. Градовский отметил, что во времена предварительной цензуры журналисты не ограничивали себя, «постоянно были в наступательном положении относительно цензуры»⁷¹. В свободной же печати авторы прибегали к самоцензуре, которая была способом избежать карательных мер. Это приводило к парадоксу: «некоторые чересчур напуганные издатели превосходили самую опасливую цензуру, являлись большими цензорами, нежели сама цензура»⁷². К тому же в издании периодической литературы появляется ещё экономическая заинтересованность. В 1862 г. издатели газет получили право на публикацию частных объявлений⁷³. Издатели лишались заработка в случае закрытия журнала или газеты⁷⁴, этот фактор был использован для контроля над прессой: закон 1868 г. позволял министру внутренних дел запрещать розничную продажу изданий⁷⁵. Эта мера существенно влияла на финансовое положение периодических изданий,

⁶⁵ Чернуха В. Г. Правительственная политика в отношении печати. 60–70-е годы XIX века. — Л., 1989. — С. 68.

⁶⁶ Патрушева Н. Г. Газеты Санкт-Петербурга и система административных взысканий (1865–1905) // Петербург газетный: 1711–1917. — Тюмень, 2009. — С. 174.

⁶⁷ Добровольский Л. М. Запрещённая книга в России. — М., 1962. — С. 4.

⁶⁸ Чернуха В. Г. Правительственная политика в отношении печати. 60–70-е годы XIX века. — Л., 1989. — С. 46.

⁶⁹ Энгельгардт Н. А. Очерк истории русской цензуры в связи с развитием печати (1703–1903). — СПб., 1904. — С. 209.

⁷⁰ Козьмин Б. П. Русская журналистика 70-х и 80-х годов XIX века. — М., 1948. — С. 3.

⁷¹ Градовский Г. К. История «Русского Обозрения» // Итоги (1862–1907). — Киев, 1908. — С. 265.

⁷² Градовский Г. К. К истории русской печати: материалы и заметки // Русская старина. — СПб., 1882. — № 2. — С. 493.

⁷³ Балуев Б. П. Политическая реакция 80-х годов XIX века и русская журналистика. — М., 1971. — С. 103.

⁷⁴ Там же. — С. 110.

⁷⁵ Ромащенко В. А. Цензурные взыскания как инструмент государственной политики в отношении российской периодической печати. 1865–1880-е гг. // Россия в эпоху политических и культурных трансформаций. Вып. II: материалы Всерос. науч. конф. «Печать и цензура в истории России» (14 марта 2016 г.). — Брянск, 2016. — С. 112.

поскольку распространение только по подписке давало гораздо меньше продаж. Предполагалось, что финансовая заинтересованность издателей сделает прессу более послушной.

Любопытными были просьбы журналистов к цензорам подвергать их негласной предварительной цензуре, чтобы спасти издание от приостановки. Издатели и редакторы стремились наладить связи с цензорами⁷⁶.

Законодательство о печати, на мой взгляд, было достаточно строгим и ограничивало свободу слова. Власть видела опасность в периодических изданиях, поскольку они могли формировать убеждения людей, а также пропагандировать революционные идеи.

Б. П. Балуев и другие исследователи замечают, что после «Временных правил о печати» «последовал целый ряд мер, направленных на то, чтобы отнять назад подачку, брошенную печати»⁷⁷. После издания закона вышло пять дополнений к нему, которые стесняли печатное дело. В 1870-х гг. было принято несколько дополнений к закону о печати, которые ставили её в ещё большую зависимость от министра, значительно ограничивалась свобода слова (законом от 16 июня 1873 г. запрещалось оглашение или обсуждение в печати вопросов государственной важности)⁷⁸.

С другой стороны, после Временных правил о печати 1865 г. последовал ряд мер, облегчающих издание газет, что вызвало их небывалый рост. По разным подсчётам, с 1879 по 1883 г. возникло 85 новых газет⁷⁹.

Подчеркнём, что иллюстрированные и сатирические издания даже в столицах по-прежнему подвергались предварительной цензуре⁸⁰. Это объясняется остротой сатиры, которая ходила по грани, высмеивая неприемлемые для цензуры вещи.

В отсутствие легальной политической конкуренции и политических партий пресса в России выполняла не просто информационную и развлекательную роль. Отечественная печать в некоторой степени заменяла политическую жизнь, где разные партии преследовали свои цели на страницах газет и журналов. Современник Градовского писал: «Но что теперь стало достоянием политических партий, для чего существуют трибуны и кафедры, в то время заключено было <...> в печати, и притом лишь в нескольких её органах»⁸¹. Именно по этой причине правительство с такой опаской относилось к свободной прессе, всячески пытаясь контролировать её, не допуская резкой критики в свой адрес, а также следило за тем, чтобы то или иное издание или публицист не набрали политической популярности и веса. Государственная система предполагала, что только император и правительство имеют исключительное право на политические высказывания.

⁷⁶ Патрушева Н. Г. Деятели печати в борьбе с цензурой: 60-е гг. XIX в. // Книжное дело в России во второй половине XIX — начале XX века. — СПб., 1992. — Вып. 6. — С. 47.

⁷⁷ Балуев Б. П. Политическая реакция 80-х годов XIX века и русская журналистика. — М., 1971. — С. 17.

⁷⁸ Антонова Т. В. Борьба за свободу печати в России 1862–1882 гг. — М., 1992. — С. 72–73.

⁷⁹ Балуев Б. П. Политическая реакция 80-х годов XIX века и русская журналистика. — М., 1971. — С. 103.

⁸⁰ Козьмин Б. П. Русская журналистика 70-х и 80-х годов XIX века. — М., 1948. — С. 3.

⁸¹ Ното Novus Памяти Градовского // Русское слово. — М., 1915. — № 87. — С. 3.

§ 3. Открытие газеты «Русское обозрение»

В 1876 г. Г. К. Градовский задумал издавать еженедельную политическую и литературную газету. «Основать независимую газету с чисто политическими, общественными и литературными целями составляло мой давнишний идеал» ещё со времен учёбы в университете⁸², замечал публицист. Как отметила Н. Г. Патрушева, «желание избавиться от опеки редакторов и беспрепятственно высказывать свои мысли по всем важнейшим вопросам, волновавшим русское общество, побудили Градовского начать издание собственной газеты»⁸³.

По замечанию В. Г. Чернухи, в середине 1870-х гг. «легче было купить издание, нежели учредить новое: власти препятствовали созданию новых газет и журналов, требующих дополнительных трудов по надзору за ними»⁸⁴. В соответствии с законом о печати, «каждый, желающий выдавать в свет новое повременное издание в виде газеты, журнала или сборника, обязан, как и ныне, испросить на то разрешение министра внутренних дел, от которого зависит дозволить выпуск в свет такого издания или без цензуры, или под условием предварительной цензуры»⁸⁵. По закону просителю нужно было указать название и программу издания, сроки выпуска, подписную цену, заявить издателя и ответственного редактора, их место жительства, а также сообщить, где точно издание будет печататься, приложить согласие типографа и заявление ответственного редактора⁸⁶.

С марта 1868 по ноябрь 1878 г. министром внутренних дел был А. Е. Тимашев. При нем политика в отношении печати носила карательный характер, исчезли объяснения причин, по которым были выданы предостережения⁸⁷. В. А. Ромащенко находит объяснение такой политике в том, чтобы редакторы не могли приспособиться и понять цензурные требования⁸⁸. Сам Градовский писал, что административные взыскания «с печати не только не объяснялись, но их тщательно скрывали от ближайше заинтересованных лиц — редакторов и издателей <...> это считалось праздным любопытством и неуместным притязанием на проникновение в бюрократические виды и соображения»⁸⁹. От министра внутренних дел, а не от судов и общей системы цензурного законодательства зависела судьба

⁸² Градовский Г. К. К истории русской печати: материалы и заметки // Русская старина. — СПб., 1882. — № 2. — С. 492.

⁸³ Патрушева Н. Г. Г. К. Градовский и цензура // Книжное дело в России во второй половине XIX — начале XX века. — СПб., 1998. — Вып. 9. — С. 37.

⁸⁴ Чернуха В. Г. Правительственная политика в отношении печати. 60–70-е годы XIX века. — Л., 1989. — С. 147.

⁸⁵ Периодическая печать и цензура Российской империи в 1865–1905 гг. Система административных взысканий. Справочное издание. — СПб., 2011. — С. 360.

⁸⁶ Ромащенко В. А. Цензурные взыскания как инструмент государственной политики в отношении российской периодической печати. 1865–1880-е гг. // Россия в эпоху политических и культурных трансформаций. Вып. II : материалы Всерос. науч. конф. «Печать и цензура в истории России» (14 марта 2016 г.). — Брянск, 2016. — С. 106.

⁸⁷ Там же. — С. 112.

⁸⁸ Ромащенко В. А. Система цензурных предостережений в отношении периодической печати в контексте российской государственной политики конца 1878 – 1881 гг. : дис. ... канд. ист. наук. — Брянск, 2016. — С. 33.

⁸⁹ Градовский Г. К. К истории русской печати // Цензура в России в конце XIX — начале XX века. Сборник воспоминаний / Сост., вступ. ст., примеч. и указ. Н. Г. Патрушевой. — СПб., 2003. — С. 110.

печати, поскольку печать ставилась в зависимость от администрации, поэтому многое зависело от отношения министра — в какой степени следует даровать свободу прессе.

С 1875 по 1880 г. Главное управление (далее — ГУ) по делам печати возглавлял В. В. Григорьев, профессор Петербургского университета и первый редактор «Правительственного вестника». Вот что писал Григорьев про себя в публикациях в «Новом времени»: «...чтобы вы уважали меня, доверяли мне, не считали меня каким-нибудь либералом вроде братьев Градовских (братьев по духу) или Нотовича с Думашевским (братьев по кагалу). Я тот самый султан Мендали Пиралиев (под этим псевдонимом в некоторых изданиях выступал В. В. Григорьев. — Е. А.), который в 1873 году, завоевал Хиву и после того намеревался проехать в Китай, чтобы стать там во главе Дунганского восстания, сделаться богдыханом и с десятиллионным войском ринуться на Европу, чтобы истребить в ней всех парламентских и клубных болтунов. Вот кто я такой»⁹⁰.

Григорьев презирал либералов и считал, что интеллигенция ненавидит Россию⁹¹. Характеризуя В. В. Григорьева, Градовский писал, что он ненавидит западничество и всё либеральное, и «представлял Китай образцом благополучия и завидной самобытности»⁹². Однако в первые годы его работы в ГУ, после М. Н. Лонгинова, когда несколько лет не позволялось издавать новую газету, наступила относительная оттепель, в связи с чем и Градовскому разрешено было осуществить его давнюю мечту — основать собственную газету. Публицист вспоминал: «Никто даже и не мог тогда подозревать, что при нём общее положение печати дойдёт до таких невзгод, до такого падения, что даже тяжёлые времена М. Н. Лонгинова должны были казаться “красными днями”»⁹³. С человеком подобных взглядов, очевидно, Градовскому сложно было договориться. Григорьев и министр Тимашев не могли примириться с газетой «Русское обозрение». Опираясь на статистику, приведённую Б. П. Балухевым, на 1875–1879 гг. приходится 164 административных взыскания периодическим изданиям, что гораздо больше, чем в предшествующие годы⁹⁴, что говорит о том, что в целом данный период был неблагоприятен для издания газеты.

В январе 1876 г. Г. К. Градовский пошёл на прием к В. В. Григорьеву, чтобы просить у него разрешение на открытие газеты. Григорьев сказал, что через месяц огласит своё решение. В результате в марте 1876 г. публицист получил разрешение на издание еженедельной газеты «Русское обозрение». 18 марта 1876 г. Тимашев и Григорьев утвердили программу газеты. Программа «Русского обозрения» состояла из следующих пунктов:

- 1) внутреннее обозрение: отчёты и статьи по важнейшим явлениям и вопросам государственной, общественной и экономической жизни России;

⁹⁰ Цит. по: *Ромашенко В. А.* Система цензурных предостережений в отношении периодической печати в контексте российской государственной политики конца 1878–1881 гг. : дис. ... канд. ист. наук. — Брянск, 2016. — С. 60.

⁹¹ Там же. — С. 61.

⁹² *Градовский Г. К.* Роковое пятилетие. 1878–1882 гг. (Из литературных воспоминаний) // *Итоги (1862–1907)*. — Киев, 1908. — С. 39.

⁹³ *Градовский Г. К.* К истории русской печати: материалы и заметки // *Русская старина*. — СПб., 1882. — № 2. — С. 497.

⁹⁴ *Балуев Б. П.* Политическая реакция 80-х годов XIX века и русская журналистика. — М., 1971. — С. 19.

- 2) иностранное обозрение: периодические отчёты и статьи по политической и общественной жизни за границей, обсуждение явлений и вопросов из области международного права;
- 3) хроники: юридическая (законодательные меры и важнейшие судебные процессы), провинциальная (земство, городское управление, явление местной жизни), театральная, художественная и музыкальная;
- 4) отдел литературный: оригинальные беллетристские произведения, критика и библиография;
- 5) фельетон общественно-политический и литературный;
- 6) объявления.

Подписная цена в год без доставки составляла 4 руб. серебром. С пересылкой и доставкой — 5 руб. серебром. На месяц без доставки — 60 коп., с пересылкой и доставкой — 1 руб.⁹⁵

Такое лёгкое разрешение газеты объясняется позицией В. В. Григорьева, который считал, что в своей газете, опасаясь за собственность, публицист не будет «либеральничать»⁹⁶. Градовский вспоминал, как Григорьев полагал, что «личный интерес приводит к благоразумию и сдержанности»⁹⁷. Однако такая идея с «Русским обозрением» себя не оправдала.

Первый номер «Русского обозрения» вышел 11 июля 1876 г. Г. К. Градовский хотел начать издание с осени, но война в Сербии подтолкнула его к изменению решения⁹⁸. В воспоминаниях «К истории русской печати» Григорий Константинович пессимистично писал о своей газете: «Одинокому, предоставленному своим собственным силам, небогатому материальными средствами новому журналу оставалось на долю только горькое сознание, что ему не найти ни друзей, ни поддержки в корифеях журнального мира»⁹⁹.

За непродолжительное время своего существования газета получила 11 предостережений, три раза издание приостанавливалось, один раз запрещалась розничная продажа.

§ 4. Содержание, направленность и сотрудники газеты

Политическая и литературная газета «Русское обозрение» выходила каждую неделю по воскресеньям. Как правило, номер газеты содержал вступительную статью, иногда стихотворение, политическую хронику, раздел, посвящённый борьбе югославян, фельетон, литературный отдел (библиография, произведения и критика), а также выдержки из других газет и журналов.

Информацию о тираже найти нигде не удалось, но Градовский писал, что число подписчиков на «Русское обозрение» не достигало и тысячи, а розничная продажа доходила до 4000–5000 экземпляров¹⁰⁰.

⁹⁵ Дело об издании в Петербурге газеты «Русское обозрение» // РГИА. Ф. 776. Оп. 6. Д. 58. Л. 23–24.

⁹⁶ Патрушева Н. Г. Г. К. Градовский и цензура // Книжное дело в России во второй половине XIX — начале XX века. — СПб., 1998. — Вып. 9. — С. 37.

⁹⁷ Градовский Г. К. К истории русской печати: материалы и заметки // Русская старина. — СПб., 1882. — № 2. — С. 498.

⁹⁸ Там же. — С. 500.

⁹⁹ Там же. — С. 500–501.

¹⁰⁰ Градовский Г. К. Роковое пятилетие. 1878–1882 гг. (Из литературных воспоминаний) // Итоги (1862–1907). — Киев, 1908. — С. 49.

Помимо основателя газеты, активное участие в ней принимал публицист, писатель Матвей Леонтьевич Песковский. Он же заменял Григория Константиновича в газете, пока тот находился в зоне военных действий. О Песковском Градовский позже писал, что он не особенно талантливый журналист, «но трудолюбивый, неизменно верный делу народного просвещения, свободе печати и общественной самодеятельности»¹⁰¹. Часто помещались стихотворения поэта Николая Васильевича Симборского и публициста и переводчика Владимира Головина. Также в авторах значатся историк Дмитрий Иванович Иловайский, писатель Владимир Рафаилович Зотов, публицист-народник Михаил Алексеевич Протопопов, журналист газеты «Голос» Платон Андреевич Нагель. Таким образом, мы видим, что Григорий Константинович привлекал достаточно различных по взглядам сотрудников, но все они были в своё время известные литераторы и журналисты. Некий Юрий Б. помещал в газете очерки «Борьба юго-славян» и другие статьи, посвящённые движению славянских народов против Турции.

В числе сотрудников «Русского обозрения» был поэт Николай Васильевич Симборский. Градовский посоветовал поехать ему работать в зону военных действий. Там Симборский выпивал, стал вести разгульную жизнь. На Кавказе они встретились с Градовским. Публицисту пришлось заступиться за поэта, которого хотели арестовать. Вскоре Симборский просто уехал из армии, но так и не вернулся в Петербург, покончив жизнь самоубийством через два-три года¹⁰².

Из-за цензурных гонений часто статьи подписывались псевдонимами. Под каждым фельетоном из номера в номер стояла знакомая подпись Градовского — Гамма¹⁰³. Стоит заметить, что псевдоним использовался публицистом уже не для бегства от цензуры, а скорее как публицистический приём и продолжение традиции, начатой им в газете «Голос».

Большое количество статей было посвящено движению славян на Балканском полуострове и войне против Турции. Можно даже сказать, что это была образующая тема газеты. Сразу во вступительной статье первого номера от 11 июля 1876 г. говорилось, что «Россия обязана помогать всеми средствами, находящимися в распоряжении общества, благоприятному исходу борьбы славян»¹⁰⁴. Г. К. Градовский в фельетоне первого номера сравнил борьбу славян с турками с освобождением русских от татаро-монгольского ига¹⁰⁵. Однако в следующих номерах было выражено сомнение: издатель «Русского обозрения» ставит вопрос о готовности России к войне, склоняясь к её неготовности. Гамма приходит к выводу, что правительство не готово к войне, в отличие от общества; говорит о движении русского общества в поддержку славян¹⁰⁶. Газета

¹⁰¹ Градовский Г. К. Из истории русской печати // Цензура в России в конце XIX — начале XX века. Сборник воспоминаний / Сост., вступ. ст., примеч. и указ. Н. Г. Патрушевой. — СПб., 2003. — С. 249.

¹⁰² Градовский Г. К. Итоги. — Киев, 1908. — С. 373.

¹⁰³ Кроме того, встречаются следующие подписи: Я. Б., С. К-в, В. И., В. К., Н.-ов, А. П., Э. В., В. Б-рин.

¹⁰⁴ Внутреннее обозрение // Русское обозрение: политическая и литературная газета: еженедельное издание. — СПб., 1876. — № 1. — С. 1.

¹⁰⁵ Градовский Г. К. Фельетон. Из записной книжки // Русское обозрение: политическая и литературная газета: еженедельное издание. — СПб., 1876. — № 1. — С. 16.

¹⁰⁶ Градовский Г. К. Фельетон // Русское обозрение: политическая и литературная газета: еженедельное издание. — СПб., 1876. — № 16. — С. 6.

выступала против легкомысленного отношения к войне, предостерегала, как бы не повторились события Крымской войны. Издатель обвинял Европу в защите Турции и нежелании помогать славянам, называя её «туркофильской»¹⁰⁷. В воспоминаниях публицист позже писал, что если бы печати предоставили законную свободу, то «может быть у нас были бы строже взвешены турецкие силы <...> и всегда возможные на войне частные неудачи не были бы встречены так растерянно; легкомысленный воинственный пыл не сменился бы таким унижительным и трусливым разочарованием, как это случилось после плевненских штурмов и снятия осады Карса»¹⁰⁸. Публицист видел в печати очень серьёзную важнейшую общественную роль.

Славянофильские статьи отвергались редактором газеты. Случился даже конфликт с беллетристом, который публиковал свою повесть в «Русском обозрении». В конце её автор отправил своих героев воевать на Балканы со славянофильскими идеями. Градовский отказался печатать окончание повести, за что её автор выпустил полемическую брошюру против редактора. Однако конфликт разрешился примирением¹⁰⁹.

После приостановки издания газеты в ней появился раздел «Летопись нынешней войны», а также корреспонденции Г. К. Градовского с театра военных действий.

Г. К. Градовский вспоминал, что градоначальники стеснили розничную продажу «Русского обозрения», доверив её только нескольким «кулакам», которые устанавливали невыгодные условия продажи и могли препятствовать выходу газеты¹¹⁰. Вместо того чтобы надзирать за 100–200 продавцами газет, власти ограничили этот круг до семи-восьми. По закону свободная продажа прессы разрешалась градоначальником¹¹¹. В итоге редакция «Русского обозрения» приняла у себя депутацию от торговцев газет, которые пришли, чтобы выразить благодарность газете, поскольку им неожиданно выдали разрешение на продажу и «незаконно созданная монополия была сломлена»¹¹². Разрешение было выдано после угрозы «Русского обозрения» пожаловаться в Сенат¹¹³.

Ещё один вопрос, который затрагивался во многих статьях и очерках, — народное представительство. Не раз поднимался вопрос о необходимости представительного органа правления, который бы способствовал развитию России. Вопрос об изменении государственного устройства страны вообще был одним из важнейших вопросов, который волновал прессу и общество. Однако этот вопрос

¹⁰⁷ Градовский Г. К. Фельетон // Русское обозрение: политическая и литературная газета: еженедельное издание. — СПб., 1876. — № 16. — С. 5.

¹⁰⁸ Градовский Г. К. К истории русской печати: материалы и заметки // Русская старина. — СПб., 1882. — № 3. — С. 676.

¹⁰⁹ Кауфман А. Е. Старый либерал (Характеристика и воспоминания) // Публицист-гражданин. Литературный сборник, посвящённый памяти Григория Константиновича Градовского. — Пг., 1916. — С. 69.

¹¹⁰ Градовский Г. К. К истории русской печати: материалы и заметки // Русская старина. — СПб., 1882. — № 2. — С. 505.

¹¹¹ Там же. — С. 506.

¹¹² Там же.

¹¹³ Градовский Г. К. Роковое пятилетие. 1878–1882 гг. (Из литературных воспоминаний) // Итоги (1862–1907). — Киев, 1908. — С. 14.

был под запретом для официальной русской прессы и обсуждение данной темы каралось цензурой¹¹⁴.

§ 5. Борьба Министерства внутренних дел с газетой

В чём заключались конкретные претензии цензуры к газете? Для удобства приведу таблицу цензурных предостережений газете (табл. 1).

Таблица 1¹¹⁵

Цензурные предостережения газете

Дата предостережения	Причина	Порядковый номер предостережения
24 августа 1876 г.	Фельетон в № 7	1
16 ноября 1876 г.	Статья «Разлад жизни с успехами науки и последствия такого разлада» и фельетон в № 18	2
12 января 1877 г.	Фельетон в № 1 и передовая статья в № 2	3 (приостановка издания на 2 мес)
23 марта 1877 г.	Фельетон в № 3–4 и 5–6	1
13 апреля 1877 г.	Фельетон № 8–9 и 10–11	2 (+ запрет розничной продажи)
20 апреля 1877 г.	Статья «Задачи русской интеллигенции» в № 12–13	3 (приостановка на 6 мес)
19 октября 1877 г. министр вернул право розничной продажи		
30 ноября 1877 г.	Фельетон «На пути с театра войны» и статья «Молодое старится, старое растёт» в № 19	1
7 декабря 1877 г.	Передовая статья «Санкт-Петербург 4 декабря» и статья «Политическая хроника» в № 20	2
Предостережения, данные периодической печати, были сняты в связи с победой в Русско-турецкой войне		
12 января 1878 г.	Статьи «Духовная пища на генеральском обеде» и «Ночь перед Рождеством» в № 2	1
25 января 1878 г.	Статьи «Оскорбление науки», «Письмо редактору» и «Новое вино в старых мехах» в № 3–4	2
8 февраля 1878 г.	Передовая статья и два стихотворения в № 6	3 (приостановка издания на 6 мес)

Первое предостережение «Русское обозрение» получило 24 августа 1876 г. Сам инспектор типографии приехал в редакцию, чтобы отдать бумагу. Первая кара следовала за фельетон, написанный Григорием Константиновичем по случаю приезда императора Бразилии Педро II в Петербург, который проводил много времени в академиях и музеях. Тут использовался известный приём в журналистике, когда, комментируя текущие события, авторы переходили к обсуждению

¹¹⁴ Афанасьев А. П. Столичные либеральные газеты в России на рубеже 70–80-х годов XIX века : автореф. дис. ... канд. ист. наук. — М., 1975. — С. 11.

¹¹⁵ Периодическая печать и цензура Российской империи в 1865–1905 гг. Система административных взысканий. Справочное издание. — СПб., 2011.

насуточных проблем общества. Публицист сравнил приезд Педро с европейским посольством Петра Великого, подчёркивал минусы нашего образования, предостерегая, что Россия может отстать от других стран¹¹⁶. Автор заметил, что в России университеты рассматриваются как очаг революций, поэтому приходится доказывать, что невежество опаснее всего, а от развития науки и просвещения не может быть беды¹¹⁷.

Второе предостережение было получено 16 ноября 1876 г. «Второе предостережение — это постоянно висящий над изданием, над редакцией и сотрудниками дамоклов меч»¹¹⁸, — писал Градовский. Третье предостережение приостанавливало издание на срок от двух до шести месяцев, поэтому издания старались быть аккуратнее и сдержаннее после второго предостережения. Главное управление по делам печати знало, какие оковы накладывало второе предостережение на издание, поэтому пользовалось этим. В фельетоне, за который была получена кара, Г. К. Градовский указывал на то, что пожертвования славянам от обществ идут на другие нужды, имеют место хищения и растраты, а также рассуждал об участии народа в защите славян. Что касается статьи, в ней критикуются чиновничество и бюрократия, которые тормозят развитие науки¹¹⁹.

Интересно, что в провинциальных изданиях иногда перепечатывались материалы, не прошедшие цензуры в Петербурге. Подобные перепечатки статей в провинции были и у «Русского обозрения». Градовский писал, что от столичной печати требовали, чтобы она была осторожнее самих цензоров¹²⁰. Однако провинциальная пресса тоже находилась под большим контролем. Публицист А. Е. Кауфман, имевший дело с одесскими цензорами, обратил внимание, что цензура останавливала иногда даже перепечатанные статьи из «Правительственного вестника»¹²¹.

После второго предостережения Г. К. Градовский решил отправиться в Главное управление по делам печати, чтобы выяснить причину цензурных наступлений на газету. В. В. Григорьев сказал, что «оба предостережения даны за “нахальный тон” газеты»¹²². Стоит заметить, что это весьма туманное определение. Градовский вспоминал: «“Нахальное” определение тона газеты истощало весь запас моего смиренnodумия». Он также возражал Григорьеву на то, что нет закона, в котором обговаривался бы надлежащий газете тон¹²³.

12 января 1877 г. «Русское обозрение» получило третье предостережение с приостановкой издания на два месяца, до 12 марта 1877 г. Григорий Констан-

¹¹⁶ Градовский Г. К. Фельетон // Русское обозрение: политическая и литературная газета: еженедельное издание. — СПб., 1876. — № 7. — С. 8.

¹¹⁷ Там же.

¹¹⁸ Градовский Г. К. К истории русской печати: материалы и заметки // Русская старина. — СПб., 1882. — № 2. — С. 508.

¹¹⁹ Песковский М. Л. Критика. Разлад жизни с успехами науки и последствия такого разлада // Русское обозрение: политическая и литературная газета: еженедельное издание. — СПб., 1876. — № 18. — С. 10–15.

¹²⁰ Градовский Г. К. К истории русской печати: материалы и заметки // Русская старина. — СПб., 1882. — № 2. — С. 508.

¹²¹ Кауфман А. Е. Журнальное страсотерпство: Из воспоминаний о провинциальной цензуре // Исторический вестник. — СПб., 1909. — № 10. — С. 181.

¹²² Градовский Г. К. К истории русской печати: материалы и заметки // Русская старина. — СПб., 1882. — № 2. — С. 510.

¹²³ Там же.

тинович считал, что «газета каралась за то, что не изменяла публицистическому долгу»¹²⁴. Данное предостережение было получено за фельетон «Необыкновенная история» в первом номере 1877 г. и за передовую статью второго номера, где был дан обзор политической и общественной жизни за 1876 г. В статье утверждалось, что «в настоящем положении оставаться немислимо, что при нынешних обстоятельствах Россия и без войны разорвется»¹²⁵. Обе статьи были написаны Г. К. Градовским. Автор высказывал убеждение, что только «здоровое внутри государство» может иметь влияние во внешней политике¹²⁶. Перечисляя успехи (отмена крепостного права, справедливый суд, местное самоуправление, всеобщая воинская повинность, развитие железно-дорожного сообщения, гласность, благополучие церкви), автор указывал на явные проблемы в стране (неразвитость образования, притеснения печати, проблемы в экономике, нужда в хлебе в некоторых частях империи и др.). Закономерно, что такое подчёркивание проблем не оставило цензуру равнодушной. Вот что писал во всеподданнейшем докладе по поводу данного предостережения министр Тимашев: «Газета “Русское обозрение”, несмотря на данные ей в августе и ноябре минувшего 1876 г. два предостережения, не изменила своего предосудительного направления, выражавшегося в самоуверенном тоне с отзывом о правительственных властях и стремлении давать им непрошенные наставления. Так, в № 1 этой газеты за текущий год помещён фельетон, в котором с явной насмешкой, влагаются в уста Михмета-Паши сравнение Турции относительно религиозной веротерпимости с Россией <...>»¹²⁷.

Первое предостережение после возобновления издания последовало за фельетоны в сдвоенном номере три-четыре и пять-шесть 1877 г. В последнем Гамма в виде диалога перечислял список кар печати за последнее время, высказывал нелицеприятные для власти вещи по поводу картины Г. И. Семирадского «Своточи христианства», подозревая, что она могла быть написана по заказу властей: «Пусть мол увидят, что во все времена были свои варварства <...> что без этого человечество обойтись не может, дескать, на роду написано...»¹²⁸. Министр Тимашев писал: «Ныне, по миновании срока приостановки, газета не только не изменила своего направления, но стала ещё беззастенчивее и дерзче в своих отзывах о правительственных мероприятиях» <...> «Закрытие художественного клуба, последний политический процесс, действия русской политики по восточному вопросу, положение нашей печати, словом всё, в чем в последнее время проявлялась энергия правительства к обеспечению благосостояния общества, всё это осуждается газетою, где беззастенчиво явно, где полупризрачными намёками»¹²⁹.

Объявление войны Александром II повлекло за собой публикацию материалов на эту тему. Вторая кара последовала 13 апреля 1877 г. за фельетоны,

¹²⁴ Градовский Г. К. История «Русского Обозрения» // Итоги (1862–1907). — Киев, 1908. — С. 281.

¹²⁵ Градовский Г. К. Итоги 1876 года // Русское обозрение: политическая и литературная газета: еженедельное издание. — СПб., 1877. — № 2. — С. 1.

¹²⁶ Там же.

¹²⁷ Всеподданнейшие доклады по Главному управлению по делам печати. 1878 г. // РГИА. Ф. 776. Оп. 1. Д. 13. Л. 1.

¹²⁸ Градовский Г. К. Фельетон // Русское обозрение: политическая и литературная газета: еженедельное издание. — СПб., 1877. — № 5–6. — С. 11.

¹²⁹ Всеподданнейшие доклады по Главному управлению по делам печати. 1878 г. // РГИА. Ф. 776. Оп. 1. Д. 13. Л. 11.

помещённые в номере восемь-девять, где Гамма рассуждал о войне и её жертвах, и в 10–11 номере, делавшем некоторые параллели между началом Крымской войны и только что начавшейся войной. В докладе на имя императора министр внутренних дел указывал: «Так, в первом из этих нумеров (номер восемь-девять. — *Е. А.*), в передовой статье, газета снова подтверждает своё положение о существующих между русским царём и народом искусственных перегородках <...>»¹³⁰. Кроме того, цензуре не нравилось, что причину поражения России в Крымской войне автор считал сходной с причиной неудач Франции во франко-прусской войне — саму систему государственного управления¹³¹.

В 1868 г. был принят закон, который предоставлял министру внутренних дел право запрещать розничную продажу периодических изданий¹³². После второго предостережения (с апреля 1877 г.) была запрещена розничная продажа номеров «Русского обозрения», когда узнали, что она «доходит до таких размеров, о которых только мечтают многие ежедневные газеты»¹³³. Стоит отметить, что запрещение розничной продажи закономерно плохо отражалось на финансовом положении какого-либо издания: редакция несла потери от продаж и от сокращения поступлений рекламы и объявлений¹³⁴. Градовский вспоминал, что газета расходилась главным образом посредством розничной продажи¹³⁵, поэтому материальный удар по изданию был сильный. Запрет розничной продажи «Русского обозрения» действовал с 13 апреля по 19 октября 1877 г.

Третье предостережение и приостановка издания на шесть месяцев последовали 20 апреля за статью М. Л. Песковского «Задача русской интеллигенции», где говорилось о тяжёлом положении крестьян, о необходимости помощи интеллигенции народу. Автор говорил, что интеллигенция не знала народ и шла «мимо общественной деятельности»¹³⁶. М. Л. Песковский призывал превратить народ в активных сознательных русских граждан¹³⁷, в чём он и видел «задачу интеллигенции». Такие в некотором смысле народнические речи в том числе привели к печальным для газеты последствиям. Министр внутренних дел писал Александру II по поводу данной статьи: автор доказывает, что «успех в делах общественных немислим без широкой гласности <...> Признавая подобное указание на “Собор выборных” 1642 года в применении к современным обстоятельствам, безусловно вредным и совершенно не согласным с видами правительства, равно как и совет русской интеллигенции идти в народ для его

¹³⁰ Всеподданнейшие доклады по Главному управлению по делам печати. 1878 г. // РГИА. Ф. 776. Оп. 1. Д. 13. Л. 16.

¹³¹ Там же. Л. 17.

¹³² Патрушева Н. Г. Проблемы взаимоотношений деятелей печати с цензурой в конце 1860-х — начале 1880-х гг. // Книжное дело в России во второй половине XIX — начале XX века. — СПб., 1996. — Вып. 8. — С. 44.

¹³³ Градовский Г. К. К истории русской печати: материалы и заметки // Русская старина. — СПб., 1882. — № 3. — С. 674.

¹³⁴ Периодическая печать и цензура Российской империи в 1865–1905 гг. Система административных взысканий. Справочное издание. — СПб., 2011. — С. 43.

¹³⁵ Градовский Г. К. К истории русской печати: материалы и заметки // Русская старина. — СПб., 1882. — № 3. — С. 674.

¹³⁶ Песковский М. Л. Задача русской интеллигенции // Русское обозрение: политическая и литературная газета: еженедельное издание. — СПб., 1877. — № 12–13. — С. 14.

¹³⁷ Там же. — С. 15.

возрождения крайне тенденциозным», министр объявил газете третье предостережение¹³⁸.

Издание газеты было приостановлено 17 апреля 1877 г. на шесть месяцев. Во время шестимесячной приостановки «Русского обозрения» подписчикам высылали другие издания, «чтобы хоть несколько ослабить беду»¹³⁹. Во время приостановки газеты Г. К. Градовский отправился на театр войны в качестве военного корреспондента в Малую Азию. Перед отъездом он отправился к министру внутренних дел А. Е. Тимашеву поговорить о положении печати и пожаловаться на Главное управление. Министр отметил, что он не может уследить за всей печатью¹⁴⁰. Выяснилось даже, что у Григория Константиновича и А. Е. Тимашева сходные взгляды на отношение к войне (за что «Русскому обозрению» давали предостережения).

В сентябре 1877 г. Г. К. Градовский вернулся из Малой Азии для возобновления «Русского обозрения». Министр внутренних дел в октябре 1877 г. отменил запрет на розничную продажу «Русского обозрения». Такое послабление было связано с изменением отношения к Градовскому после его работы на войне: «<...> я не только был порадован сочувственным отношением к моим военным корреспонденциям со стороны общества, но и приятно удивлён одобрением их в правительственной сфере»¹⁴¹.

Первое после долгой приостановки предостережение последовало 20 ноября за фельетон Г. К. Градовского «На пути к театру войны» и за письмо из Вятки «Молодое старится, старое растёт», подписанное псевдонимом. Фельетон содержал рассказ о жизни освобождённой Румынии, в которой действовала Палата депутатов, не было запрещённых книг и печати, разрешалось свободно исполнение Марсельезы. Политическая ситуация в Румынии резко отличалась от российской, такой намёк на сравнение карался цензурным органом. «Румынам, сербам, болгарам — конституция, а русскому народу — полицейский участок!»¹⁴² — написал Градовский позже в воспоминаниях. Негодование по поводу сравнения России и Румынии выразилось во всеподданнейшем докладе «О запрещении газеты “Русское обозрение”» от 4 августа 1878 г., в котором указывалось: в фельетоне «На пути с театра войны» «автор статьи, описывая государственное устройство Румынии, глумится над своим отечеством и существующими у нас порядками <...> Признавая подобные статьи совершенно неуместными в печати, я, согласно заключению Совета Главного управления по делам печати, признал нужным снова объявить газете “Русское обозрение” первое предостережение <...>»¹⁴³. Что касается статьи «Молодое старится, старое растёт», министр писал, что это «непозволительно дерзкий памфлет на лиц, занимающих в Вятской губернии высшие административные должности — губернатора и вице-губернатора»¹⁴⁴.

¹³⁸ Всеподданнейшие доклады по Главному управлению по делам печати. 1878 г. // РГИА Ф. 776. Оп. 1. Д. 13. Л. 29–30.

¹³⁹ Градовский Г. К. К истории русской печати: материалы и заметки // Русская старина. — СПб., 1882. — № 3. — С. 679.

¹⁴⁰ Там же.

¹⁴¹ Там же. — С. 684.

¹⁴² Градовский Г. К. Роковое пятилетие. 1878–1882 гг. (Из литературных воспоминаний) // Итоги (1862–1907). — Киев, 1908. — С. 30.

¹⁴³ Дело об издании в Петербурге газеты «Русское обозрение» // РГИА. Ф. 776. Оп. 6. Д. 58. Л. 116.

¹⁴⁴ Всеподданнейшие доклады по Главному управлению по делам печати. 1878 г. // РГИА. Ф. 776. Оп. 1. Д. 13. Л. 35.

После недолгого пребывания в Петербурге «Голос» предложил Г. К. Градовскому поехать военным корреспондентом на Дунай, на что он согласился. Вторую кару газета получила уже за следующий номер за передовую статью и раздел «Политическая хроника» за «упорное намерение редакции проводить усвоенное ей предосудительное направление»¹⁴⁵. В передовой статье говорилось о том, что русский народ, проливающий кровь за свободу других народов, имеет право на свободу в европейском смысле слова¹⁴⁶.

За время пребывания издателя на войне «Русское обозрение» успело получить несколько предостережений, часть из которых была дана за его военные корреспонденции. Два предостережения подошли под амнистию: 16 декабря 1877 г. решением правительства с периодических изданий были сложены все предостережения в связи с успехами в русско-турецкой войне и 100-летней годовщиной со дня рождения Александра I¹⁴⁷.

После амнистии, однако, Главное управление по делам печати стало карать газету с удвоенной интенсивностью. Первое предостережение в новом году было получено 12 января за фельетон Г. К. Градовского «Духовная пища на генеральском обеде», где подымался вопрос о свободе прессы, а также за статью «Ночь перед Рождеством».

Второе предостережение последовало 25 января за статьи «Оскорбление науки» (письмо редактору от возмущённого студента по поводу введения репетиций в университетах), «Письмо к редактору» Н. Павлова-Сильванского и «Новое вино в старых мехах», подписанные псевдонимом X.Y.Z. Можно сделать вывод, что министерство намеренно атаковало газету, препятствуя её выходу.

Шестой номер газеты от 8 февраля 1878 г. оказался последним. Третье предостережение последовало за передовую статью «Материальные условия крестьянского быта» и за стихотворения А. Архангельского «Тучи чёрные...» и «В дороге». Министр писал, что «в передовой статье экономическое положение сельского населения изображается в самом безотрадном виде <...>»¹⁴⁸. С 8 февраля выпуск газеты был приостановлен на шесть месяцев, однако на деле непродолжительное существование независимого издания «Русское обозрение» завершилось.

§ 6. Закрытие газеты

Исследователи периодической печати Н. Г. Патрушева и В. Ф. Блохин отмечают, что административные взыскания на печать в большинстве случаев накладывались за так называемое «вредное направление»¹⁴⁹. В. Ф. Блохин пишет, что «одним из самых интересных, важных и спорных аспектов новой цензурной ре-

¹⁴⁵ Всеподданнейшие доклады по Главному управлению по делам печати. 1878 г. // РГИА. Ф. 776. Оп. 1. Д. 13. Л. 37.

¹⁴⁶ Мысли по поводу войны // Русское обозрение: политическая и литературная газета: еженедельное издание. — СПб., 1877. — № 20. — С. 1.

¹⁴⁷ Периодическая печать и цензура Российской империи в 1865–1905 гг. Система административных взысканий. Справочное издание. — СПб., 2011. — С. 31.

¹⁴⁸ Всеподданнейшие доклады по Главному управлению по делам печати. 1878 г. // РГИА. Ф. 776. Оп. 1. Д. 13. Л. 39.

¹⁴⁹ Блохин В. Ф. О вреде «вредного направления» (начальный этап реализации новой государственной модели управления печатью в 60-е гг. XIX в.) // Вестник молодых учёных. Серия: Исторические науки. — СПб., 2006. — № 4 (2). — С. 109–115.

формы была система административных взысканий за «вредное направление»¹⁵⁰. Н. Г. Патрушева подсчитала, что $\frac{2}{3}$ петербургских газет получили предостережение за «вредное направление»¹⁵¹. По той же причине была закрыта газета «Русское обозрение». Во всеподданнейшем докладе министр внутренних дел писал об издании: «Крайне предосудительное направление газеты»¹⁵².

8 августа 1878 г. «Русское обозрение» планировали возобновить к печати, сотрудники уже готовили материалы. Однако 4 августа произошло убийство генерала Н. В. Мезенцева — событие, заставившее не доверять печати и, по-видимому, сыгравшее решающую роль в закрытии газеты. «Запрещение моей газеты связывалось с уличным убийством, с тяжким политическим преступлением»¹⁵³, вспоминал издатель. Правительство не знало, что предпринять, начались хаотичные меры, все беды видели в печати.

Г. К. Градовского пригласили явиться в Главное управление по делам печати для выслушивания «особого правительственного распоряжения». 4 августа 1878 г. был составлен Всеподданнейший доклад министра внутренних дел «О запрещении газеты “Русское обозрение”», где излагалась вся история наложения предостережений и приостановок газеты. Министр Тимашев писал во Всеподданнейшем докладе императору, что цензурные преследования никак не подействовали на Г. К. Градовского, поэтому дальнейшее издание газеты будет сопровождаться карами и скандалами, «которых желательнее избежать. Поэтому я (министр внутренних дел. — Е. А.) признавал бы необходимым при настоящем натянутом общественном настроении вовсе прекратить издание означенной газеты»¹⁵⁴. Министр писал о необходимости немедленно закрыть газету в обход Сената: «рассмотрение подобного дела в Сенате по случаю продолжающегося каникулярного времени и вследствие самого порядка делопроизводства несомненно замедлилось бы и дало бы Градовскому полную возможность продолжать развитие его предосудительных воззрений, могущих весьма вредно влиять на огромную у нас массу недостаточно развитой публики и особенно на недоучившуюся молодёжь, по неопытности своей увлекающуюся всяким порицанием существующих порядков»¹⁵⁵.

Высочайшее соизволение на закрытие газеты последовало 4 августа 1878 г.¹⁵⁶ 5 августа В. В. Григорьев объявил о закрытии «Русского обозрения» «за крайне вредное направление»¹⁵⁷. Однако по закону решение о закрытии газеты мог при-

¹⁵⁰ Блохин В. Ф. О вреде «вредного направления» (начальный этап реализации новой государственной модели управления печатью в 60-е гг. XIX в.) // Вестник молодых учёных. Серия: Исторические науки. — СПб., 2006. — № 4 (2). — С. 110.

¹⁵¹ Патрушева Н. Г. Газеты Санкт-Петербурга и система административных взысканий (1865–1905) // Петербург газетный: 1711–1917. — Тюмень, 2009. — С. 181.

¹⁵² Дело об издании в Петербурге газеты «Русское обозрение» // РГИА. Ф. 776. Оп. 6. Д. 58. Л. 115.

¹⁵³ Градовский Г. К. Роковое пятилетие. 1878–1882 гг. (Из литературных воспоминаний) // Итоги (1862–1907). — Киев, 1908. — С. 41.

¹⁵⁴ Периодическая печать и цензура Российской империи в 1865–1905 гг. Система административных взысканий. Справочное издание. — СПб., 2011. — С. 149.

¹⁵⁵ Дело об издании в Петербурге газеты «Русское обозрение» // РГИА. Ф. 776. Оп. 1. Д. 14. Л. 41–44.

¹⁵⁶ Периодическая печать и цензура Российской империи в 1865–1905 гг. Система административных взысканий. Справочное издание. — СПб., 2011. — С. 147.

¹⁵⁷ Там же. — С. 148.

нимать Сенат (первый департамент), поэтому с Г. К. Градовского взяли подписку о неразглашении высочайшего повеления под страхом ссылки в Архангельскую губернию¹⁵⁸. Он просил разрешение хотя бы опубликовать Высочайшее повеление о закрытии газеты. В результате удалось настоять только на объявлении в «Голосе», в котором было написано, что «Русское обозрение не будет издаваться по независящим обстоятельствам»¹⁵⁹. Таким образом, ради закрытия «Русского обозрения» был нарушен закон. «Правящие сферы охватила паника, и было решено первым делом “подтянуть печать”», — писал современник Градовского¹⁶⁰.

Александр II, исходя из документов, разделял взгляд Григорьева и Тимашева на газету «Русское обозрение»: на всеподданнейших докладах министра внутренних дел по поводу предостережений газете император делал отметку «Дельно»¹⁶¹ или «Весьма дельно»¹⁶². В. Г. Чернуха писала, что Александр II очень внимательно следил за печатью, особенно за публицистикой¹⁶³. Однако неясно, читал ли император «Русское обозрение» сам или довольствовался только всеподданнейшими докладами министра внутренних дел, в которых Тимашев доказывал, что газета имеет «вредное направление». В случае если император не читал газету сам, у него могло сложиться искажённое представление о её содержании.

27 апреля 1877 г. Градовский написал докладную записку по поводу гонений на его газету: «Говорю без преувеличения, что карательные меры, принятые относительно “Русского обозрения”, представляются мне неразрешимой загадкой и ставят меня в исключительные подозрения относительно вопроса: в чём должны заключаться государственные и общественные обязанности и права русского публициста вообще и редактора газеты в частности?»¹⁶⁴.

Как юрист по образованию, Григорий Константинович пытался соблюдать законы: «Издавая и редактируя “Русское обозрение”, я всегда имел в виду только интересы государства и общества и глубоко убеждён, что ничем, ни одной печатной строчкой, ни одним словом не нарушил этих священных и дорогих для каждого здравомыслящего человека интересов. Тем не менее я получал кары из номера в номер...»¹⁶⁵. «У меня слишком глубокое уважение к легальности для того, чтобы допустить произвол по отношению к “Русскому обозрению” со стороны Главного управления по делам печати, но в то же время я не вижу в самом “Русском обозрении” причин, могущих вызвать такую массу карательных мер»¹⁶⁶.

Градовский сделал вывод о том, что «само существование этой газеты негодно Главному управлению по делам печати»¹⁶⁷.

¹⁵⁸ Патрушева Н. Г. Г. К. Градовский и цензура // Книжное дело в России во второй половине XIX — начале XX века. — Вып. 9. — СПб., 1998. — С. 40.

¹⁵⁹ Градовский Г. К. Итоги. — Киев, 1908. — С. 46.

¹⁶⁰ ... Г. К. Градовский (к портрету) // Русская старина. — СПб., 1908. — № 3. — С. 540.

¹⁶¹ Дело об издании в Петербурге газеты «Русское обозрение» // РГИА. Ф. 776. Оп. 6. Д. 58. Л. 74.

¹⁶² Там же. Л. 59.

¹⁶³ Чернуха В. Г. Правительственная политика в отношении печати. 60–70-е годы XIX века. — Л., 1989. — С. 24.

¹⁶⁴ Дело об издании в Петербурге газеты «Русское обозрение» // РГИА. Ф. 776. Оп. 6. Д. 58. Л. 93.

¹⁶⁵ Там же. Л. 94.

¹⁶⁶ Там же.

¹⁶⁷ Там же. Л. 95.

Подводя итог истории создания газеты, можно сказать, что ГУ по делам печати объявило настоящую войну «Русскому обозрению». Цензурный орган во чтобы то ни стало стремился закрыть и приостановить издание газеты. В чём заключалась такая опасность издания, по мнению властей? По замечанию современника, «газета эта имела огромное влияние несмотря на то, что выходила недолго и нерегулярно <...>»¹⁶⁸. Когда Г. К. Градовский допытывался о причинах закрытия своей газеты у министра внутренних дел А. Е. Тимашева, тот ответил, что «чуть не при каждом обыске и аресте находят номера вашей газеты!»¹⁶⁹. Мне представляется, что причина кроется также в личности начальника Главного управления по делам печати В. В. Григорьева, который имел некоторую личную неприязнь к газете и к её издателю, направление которой ему не нравилось. Кроме того, Григорьев был резким противником либерализма. При нём атмосфера для издания критических газет была крайне неблагоприятна. Градовский раздражал начальника ГУ по делам печати тем, что не ездил к нему по его приглашениям, заявив, что писатели и редакторы не обязаны делать этого¹⁷⁰. Таким образом, газета «Русское обозрение» за своё недолгое существование получила большую известность и влияние, будучи при этом независимым изданием, поэтому стала казаться властям опасной. К тому же популярность газеты показывала потребность в независимой прессе, где открыто обсуждались бы важные вопросы, которые заботили общество.

Г. К. Градовский полагал, что никто не хотел уважать законы и свободы, дарованные царём-освободителем¹⁷¹. Он считал, что император не знал об истинном положении печати, однако Александр II сам был сторонником контроля за прессой, он же и одобрил закрытие газеты Градовского. Газета выступала за свободу «в европейском смысле этого слова», на что министр внутренних дел А. Е. Тимашев в 1877 г., обращаясь к представителям печати, сказал: «...объявляю вам именем Государя, что Он не желает, не может и никогда не допустит, чтобы этот вопрос прямо или косвенно затрагивался в печати», грозил за обсуждение данного вопроса «уничтожением» газеты¹⁷².

После закрытия газеты публицист ходил на приём к чиновникам Министерства внутренних дел, к Л. С. Макову, писал письмо в Главное управление по делам печати, позже беседовал по поводу закрытия газеты с М. Т. Лорис-Меликовым, однако все эти действия остались безрезультатными¹⁷³. Маков сказал, что «печать возбуждает недовольство, разжигает страхи»¹⁷⁴.

Градовский снова не оставлял попытки достучаться до министерства и в августе 1878 г. написал письмо «По поводу запрещения газеты “Русское обозрение”». Вспоминая историю создания газеты, он писал, что издание газеты нача-

¹⁶⁸ ... Г. К. Градовский (к портрету) // Русская старина. — СПб., 1908. — № 3. — С. 638.

¹⁶⁹ Кауфман А. Е. Писатель с темпераментом // Наша старина. — Пг., 1916. — № 4–5. — С. 309.

¹⁷⁰ Градовский Г. К. Роковое пятилетие // Итоги. — Киев, 1908. — С. 39.

¹⁷¹ Градовский Г. К. История «Русского Обозрения» // Итоги (1862–1907). — Киев, 1908. — С. 298.

¹⁷² Цит. по: Сони́на Е. С. XIX век о свободе и несвободе русской печати // Литература, язык, периодическая печать в жизни российского общества и государства (XVIII–XX вв.). — Брянск, 2010. — С. 302.

¹⁷³ Патрушева Н. Г. Г. К. Градовский и цензура // Книжное дело в России во второй половине XIX — начале XX века. — Вып. 9. — СПб., 1998. — С. 41.

¹⁷⁴ Градовский Г. К. Итоги. — Киев, 1908. — С. 43.

лось «в самый разгар увлечённости русского общества интересами балканских славян»¹⁷⁵. «Теперь, когда общество стало недоверчиво относиться к газетным крикунам, <...> читатели “Русского обозрения” заметно увеличились»¹⁷⁶. Градовский был искренне возмущён и задавал вопрос в письме, почему газету запретили за несколько дней до возобновления: «За три дня до возобновления, “Русское обозрение” постигла кара, ещё не виданная в истории нашей журналистики: приостановка в шесть месяцев, следовавшая в отсутствие редактора-издателя, превращена в смертельное прекращение газеты»¹⁷⁷.

Что касается практики закрытия газеты лично императором, а не в судебном порядке, в 1878 г. по Высочайшему повелению так же была закрыта газета «Северный вестник». С 1865 по 1905 г. были запрещены 10 петербургских газет, из них три по Высочайшему повелению: «Собеседник» (1877), «Северный вестник» (1878) и «Русское обозрение» (1878)¹⁷⁸. Статистика говорит, что такая практика была скорее исключением, чем правилом, что лишний раз подчёркивает крайнее недовольство газетой правительством. Однако Градовский писал, что позже газеты стали закрывать и распоряжениями министров или генерал-губернаторов¹⁷⁹.

По замечанию Н. Г. Патрушевой, Г. К. Градовский был разорён изданием газеты, на это ушли все его деньги и деньги жены¹⁸⁰. Сам публицист писал, что у него были расходы и долги по изданию¹⁸¹.

Подводя итог, стоит сказать, что «Русское обозрение» пыталось сохранить независимое положение и обсуждать важные вопросы политической жизни. Издание газеты совпало с русско-турецкой войной, поэтому большое количество материала было посвящено войне, а также вопросу народного представительства, что цензоры посчитали недопустимым. Несмотря на столь непродолжительное существование, газета завоевала популярность и стала неприемлемой для Главного управления по делам печати и императора. Кроме того, «Русское обозрение» никак не соответствовало политике Александра II в сфере печати, который стремился «подтянуть»¹⁸² её.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключение сделаю выводы, к которым удалось прийти в ходе исследования, а также охарактеризую основные политические и общественные взгляды Г. К. Градовского.

Во-первых, в ходе исследования было проанализировано положение прессы в Российской империи в 1870-х гг. и Временные правила о печати 1865 г. Про

¹⁷⁵ Дело об издании в Петербурге газеты «Русское обозрение» // РГИА. Ф. 776. Оп. 6. Д. 58. Л. 155.

¹⁷⁶ Там же. Л. 157.

¹⁷⁷ Там же. Л. 158.

¹⁷⁸ Патрушева Н. Г. Газеты Санкт-Петербурга и система административных взысканий (1865–1905) // Петербург газетный: 1711–1917. — Тюмень, 2009. — С. 181.

¹⁷⁹ Градовский Г. К. Роковое пятилетие // Итоги. — Киев, 1908. — С. 46.

¹⁸⁰ Там же. — С. 41.

¹⁸¹ Там же.

¹⁸² Цит. по: Чернуха В. Г. Правительственная политика в отношении печати. 60–70-е годы XIX века. — Л., 1989. — С. 28.

отношение правительства к печати Градовский писал, что «можно, пожалуй, подумать, что нет более опасного зла, как гласность и свобода обсуждения»¹⁸³.

Во-вторых, в исследовании была рассмотрена издательская деятельность Григория Константиновича, которая длилась лишь два года и претерпевала серьезные цензурные гонения. Мною было проанализировано каждое предостережение «Русскому обозрению», рассмотрены материалы, за которые последовали кары.

В-третьих, исходя из статей, очерков, воспоминаний и фельетонов Г. К. Градовского, удалось понять суть его взглядов на действительность России. Несомненно, Г. К. Градовский — большой защитник свободы печати, борец против цензуры, который всю жизнь отстаивал свои убеждения, встречаясь при этом с трудностями. Не раз он беседовал с высокопоставленными государственными деятелями, которых просил пойти на уступки печати. Как писал про него современник, «он верил в силу слова, в возможность переубедить инакомыслящих, верил, что перед словом убеждения не устоит ни один разумный агент правительства»¹⁸⁴. В одном из некрологов публициста говорилось, что у него была «почти наивная надежда на то, что что-то можно сделать пером, что именно от пера-то и зависит счастье страны, что надо стоять до конца, как бы судьба не сопротивлялась борцам»¹⁸⁵. Григорий Константинович полагал, что без свободной печати «невозможна правильная жизнь, извращается деятельность всех учреждений, властей и судов»¹⁸⁶. Он искренне верил в силу печати, был убежден в том, что нужно писать только правду. Свободная честная печать, по мнению публициста, будет способствовать развитию России и русского общества.

Кроме того, журналист с большим почтением писал об Александре II, является убежденным сторонником великих реформ. «Ревностным и подчас красноречивым защитником этих реформ и их завершения он остался за всю свою свыше чем полувековую деятельность»¹⁸⁷. Как юрист по образованию, он видел большое значение в суде присяжных. В 1880 г. он писал, что последние 25 лет были социальным переустройством русского народа, что удалось уничтожить искусственные перегородки, разделявшие народ¹⁸⁸. Однако публицист считал, что «светлые преобразования» царя-освободителя длились около 10 лет: «Польское восстание, петербургские пожары, каракозовский выстрел и другие наследия николаевского застоя испугали правительство и послужили почвой для реакции»¹⁸⁹.

В целом взгляды Г. К. Градовского можно отнести к либеральным, он не был радикалом. При этом публицист являлся патриотом своей страны, который

¹⁸³ Градовский Г. К. Искренние речи // Луч. — СПб., 1896. — № 48. — С. 2.

¹⁸⁴ Колубовский Я. Н. Ревнитель писательских нужд. // Публицист-гражданин. Литературный сборник, посвященный памяти Григория Константиновича Градовского. — Пг., 1916. — С. 31.

¹⁸⁵ Измайлов А. А. Памяти Г. К. Градовского // Биржевые ведомости. — Пг., 1915. — № 14783. — С. 3.

¹⁸⁶ Градовский Г. К. Роковое пятилетие. 1878–1882 гг. (Из литературных воспоминаний) // Итоги (1862–1907). — Киев, 1908. — С. 115.

¹⁸⁷ Сементковский Р. И. «Ближе к жизни» (Из личных воспоминаний) // Публицист-гражданин. Литературный сборник, посвященный памяти Григория Константиновича Градовского. — Пг., 1916. — С. 51.

¹⁸⁸ Градовский Г. К. Пережитое // Молва. — СПб., 1880. — № 50. — С. 2.

¹⁸⁹ Градовский Г. К. Итоги. — Киев, 1908. — С. 101.

желал ей лучшей судьбы. Публицист открыто писал, что он либерал, а их «теснят и поносят» и справа, и слева¹⁹⁰. Он говорил, что у крайних революционеров-социалистов и у консерваторов-реакционеров схожие методы и нетерпимость к чужому мнению. По его мнению, «разлад между либералами и социалистами возник на почве отрицания последними государственности и важности политической реформы»¹⁹¹. При свободном взаимодействии, по мнению Г. К. Градовского, либерализм и консерватизм «содействуют спокойному развитию нравственной жизни и ненарушимой нравственной и умственной связи между Верховной властью и народом»¹⁹².

«С неустройством русской жизни Г. К. Градовский призывал бороться легальными средствами и допускал возможность примирения прогресса со строго самодержавным строем»¹⁹³. Г. К. Градовский был сторонником монархии, но монархии конституционной, а не самодержавной. Он не раз высказывался о необходимости введения в России представительного органа правления: «Давно необходимое внутреннее умиротворение при полном осуществлении монархической конституции, снова ускользнет от нас в неопределённую даль»¹⁹⁴.

Будучи патриотом своей страны, публицист считал, что Россия — часть Европы. Григорий Константинович — убеждённый западник, считал, что славянофильское движение принесло «немало зла России», а также отвлекало Россию «от внутренних дел к внешним приключениям»¹⁹⁵. При этом Г. К. Градовского нельзя обвинить в поклонении перед Западом. Вот что он язвительно писал в фельетоне своей газеты: «Ведь эта Европа — наш опекун; она не может допустить, чтобы мы смели своё суждение иметь, она так привыкла нас поучать <...>»¹⁹⁶.

«Самим жить и не мешать жизни других, неустанно идти вперёд по пути общечеловеческой образованности, дорожить миром»¹⁹⁷ — такова позиция публициста по внешней политике. «Вообще в области вопросов внутренней и внешней политики Г. К. был человеком трезвого ума и практически осуществимых стремлений»¹⁹⁸. Свобода связана у Г. К. Градовского с процветанием народа.

Решив задачи, поставленные перед исследованием, удалось достичь цели, которая заключалась в освещении и изучении издания Г. К. Градовским газеты «Русское обозрение» в 1876–1878 гг. В одном из некрологов публициста есть

¹⁹⁰ Градовский Г. К. Роковое пятилетие. 1878–1882 гг. (Из литературных воспоминаний) // Итоги (1862–1907). — Киев, 1908. — С. 110.

¹⁹¹ Градовский Г. К. Итоги. — Киев, 1908. — С. 113.

¹⁹² Градовский Г. К. Искренние речи // Луч. — СПб., 1896. — № 54. — С. 2.

¹⁹³ Кауфман А. Е. Старый либерал (Характеристика и воспоминания) // Публицист-гражданин. Литературный сборник, посвящённый памяти Григория Константиновича Градовского. — Пг., 1916. — С. 67.

¹⁹⁴ РГИА. Ф. 1662. Оп. 1. Д. 129. Л. 94.

¹⁹⁵ Градовский Г. К. «Архистратиг славянской рати». Из воспоминаний литератора // Образование. — СПб., 1909. — № 1. — С. 115.

¹⁹⁶ Градовский Г. К. Фельетон // Русское обозрение: политическая и литературная газета: еженедельное издание. — СПб., 1876. — № 9. — С. 11.

¹⁹⁷ Градовский Г. К. О русской печати // Публицист-гражданин. Литературный сборник, посвящённый памяти Григория Константиновича Градовского. — Пг., 1916. — С. 16.

¹⁹⁸ Апушкин В. А. Г. К. Градовский, гласность и война // Публицист-гражданин. Литературный сборник, посвящённый памяти Григория Константиновича Градовского. — Пг., 1916. — С. 112.

мысль, что «трагедия Г. К. Градовского — это извечная трагедия русского либерализма»¹⁹⁹. Вера публициста в свои убеждения, в свободу слова, в возможность перемен нашла своё отражение в его профессиональной деятельности.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

Источники

а) Законодательные документы:

1. Периодическая печать и цензура Российской империи в 1865–1905 гг. Система административных взысканий. Справочное издание. — СПб., 2011.

б) Архивные документы:

2. Письма Градовского Григория Константиновича А. С. Суворину. 15 сентября 1878 г. — 18 февраля 1910 г. // РГАЛИ. Ф. 459. Оп. 1. Д. 1042.
3. Градовский Григорий Константинович. Воспоминания // РГАЛИ. Ф. 191. Оп. 1. Д. 3266.
4. Письма Градовского Григория Константиновича Руманову Аркадию Вениаминовичу. 7 декабря 1876 г. // РГАЛИ. Ф. 1694. Оп. 1. Д. 193.
5. Дело об издании в Петербурге газеты «Русское обозрение». 19 февраля 1876 г. — 12 октября 1878 г. // РГИА. Ф. 776. Оп. 6. Д. 58.
6. Всеподданнейшие доклады по Главному управлению по делам печати // РГИА. Ф. 776. Оп. 1. Д. 13.

в) Публицистические источники:

7. *Ното Новис* (Кугель А. Р.) Памяти Градовского // Русское слово. — № 87. — М., 1915. — С. 3–4.
8. В память Юрия Фёдоровича Самарина. Речи, произнесённые в Петербурге и Москве по поводу его кончины. — СПб., 1876.
9. *Апушкин В. А.* Война 1877–1878 гг. в корреспонденции и романе // Военный сборник. — № 7, 8, 10, 11–12. — СПб., 1902; № 1–6. — СПб., 1903.
10. *Афанасьев Н. И.* Г. К. Градовский (Некролог) // Новое время. — № 14041. — СПб., 1915. — С. 2.
11. *Васильев Н. И.* Из воспоминаний о Г. К. Градовском // Петроградский курьер. — № 440. — Пг., 1915. — С. 2.
12. *Глинский Б. Б.* Памяти Г. К. Градовского (Черты из жизни) // Исторический вестник. — № 5. — СПб., 1915. — С. 606–626.
13. *Голос.* — № 6, 9, 24, 39, 45, 54, 59, 67, 68, 77, 92, 99, 111, 118, 160, 243. — СПб., 1878.
14. *Градовский Г. К.* Война в Малой Азии в 1877 году: очерки очевидца. — СПб., 1878.
15. *Градовский Г. К.* Листок // *Голос.* — № 5, 12, 19, 26, 33, 40, 47, 61, 68, 75, 82, 89, 96, 103, 108, 115, 122, 128, 150, 157, 247, 254. — СПб., 1875; № 4, 11, 67, 74, 155. — СПб., 1876.
16. *Градовский Г. К.* М. Д. Скобелев. Этюд по характеристике нашего времени и его героев. — СПб., 1884.
17. *Градовский Г. К.* Объявление об издании на 1873 год еженедельного журнала «Гражданин», органа русских людей, стоящих вне всякой партии // *Голос.* — № 181. — СПб., 1872. — С. 6.
18. *Градовский Г. К.* Объявление журнала «Гражданин» // *Гражданин.* — № 1. — СПб., 1872.
19. *Градовский Г. К.* От редакции // *Гражданин.* — № 34. — СПб., 1872. — С. 442.

¹⁹⁹ Трагедия старого журналиста // Петроградский курьер. — Пг., 1915. — № 439. — С. 2.

20. Градовский Г. К. Питейный налог и пьянство // Гражданин. — № 7. — СПб., 1872. — С. 229–231.
21. Градовский Г. К. Характеристика наших войн с Турцию // Московский телеграф. — № 126, 128. — М., 1882.
22. Гражданин: журнал политический и литературный. — № 1–34. — СПб., 1872.
23. Измайлов А. А. Градовский. (Некролог) // Русское слово. — № 84. — М., 1915. — С. 3.
24. Измайлов А. А. Памяти Г. К. Градовского // Биржевые ведомости. — № 14783. — Пг., 1915.
25. Киевлянин. — № 138. — Киев, 1865; № 1–42. — Киев, 1866.
26. Наблюдатель. Дороговизна квартир (письмо к редактору) // Гражданин: журнал политический и литературный. — № 22. — СПб., 1872. — С. 134.
27. Некролог // Биржевые ведомости. — № 14783. — Пг., 1915.
28. Русское обозрение: политическая и литературная газета: еженедельное издание. — № 1–25. — СПб., 1876; № 1–23. — СПб., 1877; № 1–6. — СПб., 1878.
29. Трагедия старого журналиста // Петроградский курьер. — № 439. — Пг., 1915. — С. 2.
30. ...ъ Г. К. Градовский (к портрету) // Русская старина. — № 3. — СПб., 1908. — С. 637–644.

г) Мемуары и воспоминания:

31. Градовский Г. К. Из истории русской печати // Цензура в России в конце XIX — начале XX века. Сборник воспоминаний / Сост., вступ. ст., примеч. и указ. Н. Г. Патрушевой. — СПб., 2003. — С. 244–256.
32. Градовский Г. К. Из воспоминаний военного корреспондента // Киевлянин. — № 102. — Киев, 1902.
33. Градовский Г. К. Из минувшего: воспоминания и впечатления литератора. 1865–1897 г. // Русская старина. — № 1, 2, 4, 5, 10, 12. — СПб., 1908; № 3. — СПб., 1909.
34. Градовский Г. К. Итоги. — Киев, 1908.
35. Градовский Г. К. К 200-летию печати. Возраст русской публицистики // Сборник статей по истории и статистике русской периодической печати 1703–1904 гг. — СПб., 1903. — С. 151–153.
36. Градовский Г. К. К истории русской печати: материалы и заметки // Русская старина. — СПб., 1882. — № 2–3.
37. Градовский Г. К. Освобожденная Болгария // Голос. — СПб., 1878. — № 159. — С. 1–2.
38. Градовский Г. К. Столичная бюрократия в 70-х годах // Вестник знания. — СПб., 1909. — № 3, 6.
39. Градовский Г. К. Столпы реакции (1870–1881) // Вестник знания. — СПб., 1909. — № 1. С. 20–32.
40. Кауфман А. Е. Журнальное страсотерпство: Из воспоминаний о провинциальной цензуре // Исторический вестник. — СПб., 1909. — № 10. — С. 177–188.
41. Кауфман А. Е. Памяти Г. К. Градовского // Петроградский курьер. — Пг., 1915. — № 438. — С. 2.
42. Кауфман А. Е. Писатель с темпераментом // Наша старина. — Пг., 1916. — № 4–5. — С. 306–314.
43. Публицист-гражданин. Литературный сборник, посвящённый памяти Григория Константиновича Градовского. — Пг., 1916.
44. Шульгин В. В. Тени, которые проходят. — СПб., 2012.

Литература

1. Амирова З. М. Русско-турецкая война 1877–1878 гг. (подготовка и начало военных действий на кавказско-малоазиатском театре) // Вестник института истории, археологии и этнографии. — Махачкала, 2005. — № 2. — С. 89–98.
2. Антонова Т. В. Борьба за свободу печати в России 1862–1882 гг. — М. : Учеб. изд., 1992.
3. Афанасьев А. П. Столичные либеральные газеты в России на рубеже 70–80-х годов XIX века : автореф. дис. ... канд. ист. наук. — М., 1975.

4. *Афанасьев А. П.* Столичные либеральные газеты и лорис-меликовская «диктатура» (начало 80-х годов XIX века) // Проблемы истории СССР: сборник аспирантских статей. — Вып. 3. — М., 1973. — С. 182–194.
5. *Балуев Б. П.* Политическая реакция 80-х годов XIX века и русская журналистика. — М.: Изд-во Московского университета, 1971.
6. *Белобородова А. А.* Историография и источники по истории дореволюционной цензуры в Российской империи конца XIX — начала XX вв. // Киевская старина. — Киев, 2010. — № 3 (343). — С. 113–126.
7. *Блохин В. Ф.* О вреде «вредного направления» (начальный этап реализации новой государственной модели управления печатью в 60-е гг. XIX в.) // Вестник молодых учёных. Серия: Исторические науки. — СПб., 2006. — № 4 (2). — С. 109–115.
8. *Добровольский Л. М.* Запрещённая книга в России. — М.: Изд-во Всесоюз. кн. палаты, 1962.
9. *Есин Б. И.* История русской журналистики (1703–1917). — М.: Аспект Пресс, 2001.
10. *Есин Б. И.* Очерки: о настоящем и прошлом отечественной журналистики. — М.: МедиаМир, 2007.
11. *Есин Б. И.* Русская дореволюционная газета и газетное дело (1702–1917 гг.). Т. 1. — М.: Изд-во Факультета журналистики Московского государственного университета, 2016.
12. *Жирков Г. В.* Журналистика России: от золотого века до трагедии. 1900–1918 гг. — Ижевск: Изд-во Удмуртского университета, 2015.
13. *Жирков Г. В.* История цензуры в России XIX–XX века. — М.: Аспект Пресс, 2001.
14. *Захарова О. В.* Идеи Достоевского в развитии концепции еженедельника «Гражданин» (1873–1874) // Проблемы исторической поэтики. Т. 12. — Петрозаводск, 2014. — С. 243–252.
15. *Кайль А. В.* «Гражданин» князя В. П. Мещерского // Известия Саратовского университета. Т. 11. Серия: История. Международные отношения. Вып. 1. — Саратов, 2011. — С. 8–15.
16. *Карцов А. С.* Средство немассовой информации («Гражданин» кн. В. П. Мещерского) // Петербург газетный: 1711–1917. — Тюмень: Изд-во Юрия Мандрики (Мандр и Ка), 2009. — С. 81–98.
17. *Козьмин Б. П.* Русская журналистика 70-х и 80-х годов XIX века. — М., 1948.
18. *Кочуков С. А. Г. К.* Градовский — военный корреспондент русско-турецкой войны 1877–1878 гг. // Проблемы истории российской цивилизации: сборник научных статей. Вып. III. — Саратов, 2007. — С. 88–95.
19. *Кочуков С. А.* Кавказский театр русско-турецкой войны 1877–1878 годов: некоторые аспекты мемуарного наследия // Известия Саратовского университета. Т. 7. Серия: История. Международные отношения. Вып. 1. — Саратов, 2007. — С. 48–58.
20. *Кочуков С. А.* К вопросу о взглядах русского общества на войну с Турцией 1877–1878 годов // Известия Саратовского университета. Т. 8. Серия: История. Международные отношения. Вып. 1. — Саратов, 2008. — С. 19–24.
21. *Кочуков С. А.* К вопросу формирования корпуса военных корреспондентов в русско-турецкой войне 1877–1878 годов // Известия Саратовского университета. Т. 11. Серия: История, международные отношения. Вып. 2. Ч. 2. — Саратов, 2011. — С. 64–72.
22. *Кочуков С. А.* Некоторые аспекты мемуарного наследия русско-турецкой войны 1877–1878 гг. // Проблемы истории, филологии, культуры. — Магнитогорск, 2007. — № 18. — С. 15–31.
23. *Кочуков С. А.* Общество, правящая элита, армия Российской империи и Русско-турецкая война 1877–1878 гг.: автореф. дис. ... д-ра ист. наук. — Саратов, 2012.
24. *Кочуков С. А.* Отношение к русско-турецкой войне 1877–1878 гг. как фактор дифференциации и эволюции общественного движения // Современное общество: человек, власть, экономика: материалы III Междунар. науч. конф. (4 апреля 2014, г. Саратов). Разделы 6–9: сб. науч. статей. — Саратов: Наука, 2014. — С. 402–407.
25. *Кочуков С. А.* Русско-турецкая война 1877–1878 гг. в поэтической публицистике // Известия Саратовского университета. Т. 14. Серия: История. Международные отношения. Вып. 1. — Саратов, 2014. — С. 17–24.

26. *Лаверычев В. Я.* Русские капиталисты и периодическая печать второй половины XIX в. // *История СССР*. — М., 1972. — № 1. — С. 26–47.
27. *Луночкин А. В.* От сотрудничества к конфронтации: Газета «Голос» и цензура (1863–1883) // *Цензура в России: история и современность. Сборник научных трудов. Вып. 1.* — СПб. : Российская национальная библиотека (РНБ), 2001. — С. 77–95.
28. *Луночкин А. В.* «Русский “Таймс”» // *Петербург газетный: 1711–1917.* — Тюмень : Изд-во Юрия Мандрики (Мандр и Ка), 2009. — С. 63–80.
29. *Новикова С. А.* Правовое положение русских военных корреспондентов во второй половине XIX — начале XX в. // *Вестник Московского университета. Серия 8: История.* — 2013. — № 2. — С. 33–44.
30. *Отливанчик А. В.* Формирование идейного направления журнала «Гражданин» (период редакторства Г. К. Градовского и Ф. М. Достоевского) // *Вестник БДУ. Серия 4.* — Минск, 2009. — № 3. — С. 103–107.
31. *Патрушева Н. Г.* Газеты Санкт-Петербурга и система административных взысканий (1865–1905) // *Петербург газетный: 1711–1917.* — Тюмень : Изд-во Юрия Мандрики (Мандр и Ка), 2009. — С. 174–181.
32. *Патрушева Н. Г.* Г. К. Градовский и цензура // *Книжное дело в России во второй половине XIX — начале XX века. Вып. 9.* — СПб., 1998. — С. 35–48.
33. *Патрушева Н. Г.* Деятели печати в борьбе с цензурой: 60-е гг. XIX в. // *Книжное дело в России во второй половине XIX — начале XX века. Вып. 6.* — СПб. : Изд-во РНБ, 1992. — С. 41–55.
34. *Патрушева Н. Г.* Проблемы взаимоотношений деятелей печати с цензурой в конце 1860-х — начале 1880-х гг. // *Книжное дело в России во второй половине XIX — начале XX века. Вып. 8.* — СПб. : Изд-во РНБ, 1996. — С. 29–50.
35. *Патрушева Н. Г.* Система административных взысканий, 1865–1905 гг. // *Периодическая печать и цензура Российской империи в 1865–1905 гг. Система административных взысканий. Справочное издание.* — СПб. : Нестор-история, 2011. — С. 15–60.
36. *Пелевин Ю. А.* Казус Засулич // *Вопросы истории.* — 2015. — № 1–4.
37. *Перевалова Е. В.* Из Петербурга в Москву: к вопросу о каналах получения информации «Московскими ведомостями» М. Н. Каткова // *Известия высших учебных заведений. Проблемы полиграфии и издательского дела.* — 2015. — № 3. — С. 109–116.
38. *Ромащенко В. А.* Система цензурных предостережений в отношении периодической печати в контексте российской государственной политики конца 1878 – 1881 гг. : дис. ... канд. ист. наук. — Брянск, 2016.
39. *Ромащенко В. А.* Управление цензурным ведомством Российской империи в условиях политического кризиса второй половины 1870-х гг. // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики.* — Тамбов, 2016. — № 7 (69). — Ч. 1. — С. 143–147.
40. *Ромащенко В. А.* Цензурные взыскания как инструмент государственной политики в отношении российской периодической печати. 1865–1880-е гг. // *Россия в эпоху политических и культурных трансформаций. Вып. II: материалы Всерос. науч. конф. «Печать и цензура в истории России» (14 марта 2016 г.).* — Брянск, 2016. — С. 105–116.
41. *Сонина Е. С.* XIX век о свободе и несвободе русской печати // *Литература, язык, периодическая печать в жизни российского общества и государства (XVIII–XX вв.).* — Брянск : Курсив, 2010. — С. 291–310.
42. *Сонина Е. С.* Образ военного корреспондента в мемуарах и карикатурах России второй половины XIX — начала XX века // *История газетно-журнальной иллюстрации: сборник статей.* — СПб.: Свое изд-во, 2016. — С. 44–56.
43. *Тимофеев В. И.* М. А. Газенкамф — первый пресс-секретарь русской армии. Информационное обеспечение в ходе Русско-турецкой войны 1877–1878 гг. // *Военно-исторический журнал.* — 2009. — № 5. — С. 57–61.

44. Цимбаев Н. И. Освобождение Болгарии и русское общество // Россия и освобождение Болгарии. — М. : Изд-во МГУ, 1982. — С. 154–189.
45. Чернуха В. Г. Правительственная политика в отношении печати. 60–70-е годы XIX века. — Л., 1989. — 208 с.
46. Щербакова Г. И. Газета В. Мещерского «Гражданин» как орган консервативного дворянства: к постановке проблемы // Вестник гуманитарного института ТГУ. — Тольятти, 2010. — Вып. 3 (9). — С. 127–134.
47. Энгельгардт Н. А. Очерк истории русской цензуры в связи с развитием печати (1703–1903). — СПб., 1904.
48. Яковлев О. А. Военные корреспонденты в русской армии во время русско-турецкой войны 1877–1878 гг. // Вестник Ленинградского университета. — Л., 1978. — Вып. 2, № 8. — С. 60–63.

Диплом жюри конкурса

**«МНОЖЕСТВЕННОЕ ТЕЛО»
В СОВРЕМЕННОЙ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ:
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАКТИКА И ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
ЗНАЧЕНИЕ ЗА РАЗРАБОТКУ МЕТОДИЧЕСКИХ
РЕКОМЕНДАЦИЙ ПО АДАПТАЦИИ
АКТОРНО-СЕТЕВОЙ ТЕОРИИ И ОСНОВ
СЕМИОТИКИ ДЛЯ СТАРШЕКЛАССНИКОВ**

ЧЕСКИДОВ Дмитрий Антонович

Российский государственный педагогический университет
имени А. И. Герцена

ВВЕДЕНИЕ

Конструирование идентичности — актуальное во все времена явление. Тело является неотъемлемой частью образа человека и его социального высказывания. Что бы люди ни делали со своей оболочкой, она всегда будет определённым образом собрана.

Множественное тело — это словосочетание, взятое из одноимённого названия онтологии Аннмари Мол¹. В этой работе оно используется как метафора для обозначения множественности образов, которые человек примеряет на себя в течение жизни. Множественность образов, или сборки, — это характерная черта не только современности. Мужчины и женщины различных эпох, социальных статусов и самоидентификаций репрезентировали себя достаточно разнообразно во все времена.

Актуальность изучения многочисленных репрезентаций человека в современной визуальной культуре обусловлена тем, что сегодня мы живём в динамичном сложном мире, где правила игры неоднозначны и нормы размыты; число мужских и женских образов было разнообразно всегда, но по крайней мере до второй половины XX в. они так или иначе были определёнными для каждого социального слоя. Сейчас же имеется огромное количество вариантов репрезентации, поскольку развитие медицинских и цифровых технологий позволяет нам прибегать к новым приёмам создания своего «Я», которые могут применяться снова и снова не только для создания, но и для изменения телесной оболочки человека².

¹ Мол А. Множественное тело: Онтология в медицинской практике / Пер. с англ. группы Cube of Pink (МГУ) ; под науч. ред. А. Писарева, С. Гавриленко. — Пермь : Гиле Пресс, 2017.

² Корбен А., Куртин Ж., Вигарелло Ж. История тела: в 3 т. Т. 3: Перемена взгляда: XX век / Пер. с фр. О. Аверьянова. — 2-е изд. — М. : Новое литературное обозрение, 2018.

Основные понятия

«Множественное тело» — метафора для обозначения множественности образов, которые человек примеряет на себя в течение жизни.

Ассамбляж (сборка) — это «сконструированная в ходе конкретного исторического процесса целостность, для частей которой характерны отношения экстерности, то есть составная часть ассамбляжа может быть отделена и помещена в другой ассамбляж с иными формами взаимодействия»³.

Экстерность — «явление, при котором части ассамбляжа не образуют бесшовного монолитного целого; целое, составные части которого самостоятельны и не обладают органическим единством»⁴.

Детерриторизация — всякий процесс, дестабилизирующий пространственные границы или повышающий внутреннюю гетерогенность идентичности.

Территоризация — процесс, который очерчивает и делает более резкими пространственные границы определённых территорий.

«Рассеянный референт» — объект, чьё материальное воплощение трудно обнаружить в реальном мире.

Степень научной разработанности проблемы

До сих пор в изучении художественных практик термин «ассамбляж» применялся для обозначения техники, используя которую, художник создает «артефакт, представляющий собой трёхмерную композицию, составленную из каких-либо предметов утилитарного назначения или их деталей и обломков или специально созданных объектов и заключённую в пространство какого-либо ящика или коробки; своего рода станковое произведение»⁵. Это понятие было введено в 1953 г. Жаном Дюбюффе. Так он назвал свою серию литографий, созданных на основе коллажей из бумаги⁶. В 1954 г. он обозначил в качестве «ассамбляжей» трёхмерные камерные объекты, создаваемые из папье-маше, кусочков дерева и других материалов и обломков от каких-либо предметов⁷. Этот термин иногда применяется для обозначения работ Брака и Пикассо, созданных в период синтетического кубизма, а также для обозначения мерц-картин Курта Швиттерса⁸.

³ Деланда М. Новая философия общества: Теория ассамбляжей и социальная сложность. — Пермь : Гиле Пресс, 2018.

⁴ Там же.

⁵ Бычков В. В. Эстетическая аура бытия. Современная эстетика как наука и философия искусства. — М. : Издательство МБА, 2010; Seitz W. C. The Art of Assemblage. — N. Y., 1961.

⁶ Решетова М. В. Коллаж и ассамбляж в становлении творческой личности // Психодидактика высшего и среднего образования : материалы десятой юбилейной междунар. науч.-практ. конф.: в 2 ч. (Барнаул, 15–17 апреля 2014 г.). — ФГБОУ ВПО «Алтайская государственная педагогическая академия», Государственный университет им. Шакарима, Криворожский национальный университет, Херсонская академия непрерывного образования ; науч. ред.: А. Н. Крутский, О. С. Косихина. — Барнаул : Алтайский государственный педагогический университет, 2014. — Ч. 2. — С. 322–326.

⁷ Там же.

⁸ Аверьянова О. Н. Ман Рэй и дадаизм: ассамбляж, живопись, фотография, 1910-е годы // Вестник Московского университета. Серия 8. История. — 2017. — № 5. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/man-rey-i-dadaizm-assamblyazh-zhivopis-fotografiya-1910-e-gody> (дата обращения: 18.05.2023).

Далее этот термин с конца 1970-х начинает фигурировать в исследованиях науки и технологий (science and technology studies, или STS). Он встречается у Бруно Латура, Стива Вулгара, Мишеля Каллона, профессора социологии и исследователя рынков, британского социолога Джона Ло, нидерландского философа Аннмари Мол и у американского философа Мануэля Деланда. Все они являются приверженцами акторно-сетевой теории и рассматривают ассамбляж как сборку, сконструированную из гетерогенного множества акторов, где акторы-не-люди обладают субъектностью и влияют на результат деятельности человека.

Научная новизна исследования

Изначально акторно-сетевая теория была применена Бруно Латуром и Стивом Вулгаром как часть этнометодологии, которая была направлена на понимание процесса научной работы. Их выводы были опубликованы в работе «Лабораторная жизнь. Конструирование научных фактов» в 1979 г. Но АСТ вышла за пределы изучения того, как наука «делается» в лаборатории. Этот метод стали применять для исследования рынков (Мишель Каллон), моды (Джоан Энтуисл), функционирования больниц (Аннмари Мол). Однако до сегодняшнего дня никто не рассматривал процесс создания человеческого образа в художественной практике через АСТ. Этот метод позволит рассмотреть отражение человеческих идентичностей в визуальной культуре как ассамбляж, части которого никогда не образуют прочное целое.

Теоретическая и практическая значимость данной работы заключается в возможности проанализировать человеческий образ, отражённый в современной визуальной культуре, через понятия «ассамбляж», «сеть», «экстериорность», которые часто встречаются у упомянутых выше исследователей.

Объектом исследования является современная визуальная культура.

Предмет исследования — конструирование идентичности человека в современной визуальной культуре, рассмотренное через такие понятия, как ассамбляж (сборка), акторная сеть, которые применялись Бруно Латуром, Мануэлем Деландом и Аннмари Мол.

Цель исследования: применить элементы акторно-сетевого анализа для рассмотрения множества вариантов сборок (ассамбляжей) человеческих идентичностей в современной визуальной культуре.

Задачи исследования:

- 1) кратко изложить суть акторно-сетевого анализа (АСТ) и цели её применения по Бруно Латуре;
- 2) дать определение понятию «экстериорность» как основному понятию в АСТ и обосновать его применение для рассмотрения конструирования человеческой идентичности в современной визуальной культуре, опираясь на теорию ассамбляжей Мануэля Деланда;
- 3) кратко изложить суть работы Аннмари Мол «Множественное тело» и обосновать использование одноимённого словосочетания как метафоры, описывающей множественные способы репрезентации человеческих идентичностей;
- 4) рассмотреть некоторые способы создания мужских и женскихборок и показать, как представления о мужественности и женственности меняются в зависимости от контекста эпохи;

- 5) проанализировать социальный статус как ассамбляж через образ художника в классическую и современную эпохи;
- 6) применить термин «рассеянный референт» для анализа творчества таких постмодернистских художников, как Бэнкси, Синди Шерман и т. д.;
- 7) обозначить проблемы изучения современной визуальной культуры в школе;
- 8) разработать программу 36-часового элективного курса по теме «Множественное тело» для 11-го класса путём написания тематического плана;
- 9) написать методические рекомендации по адаптации акторно-сетевой теории и основ семиотики для одиннадцатиклассников.

Используемые подходы и методы

В исследовании использовались культурологический, семиотический подходы и метод акторно-сетевой теории.

Выпускная квалификационная работа состоит из введения, основной части, состоящей из двух глав, заключения и приложения в виде иллюстративного материала.

Первая глава посвящена теоретическим основам акторно-сетевого анализа в исследованиях французского ученого Бруно Латура, описанию теории ассамбляжей Мануэля Деланда, применению акторно-сетевой теории в медицинской практике, описанной Аннмари Мол, и обоснованию использования словосочетания «множественное тело» как метафоры, описывающей существование множества сконструированных образов или сборок, которые человек использует для самопрезентации.

Во второй главе представлены примеры множественности способов создания сборок, их отражение в современной визуальной культуре и анализ практик репрезентации в следующем порядке: первый параграф освещает разнообразные практики собирания мужских и женских образов в западноевропейской культуре, второй параграф описывает то, как художники отражают свой образ в классическую и современную эпоху, и далее речь идёт об ассамбляжах с рассеянным референтом.

Третья глава посвящена практической значимости данной работы: сначала кратко обозначены проблемы, связанные с изучением современной визуальной культуры в школе, затем дана методическая рекомендация по тому, как содержание данной выпускной квалификационной работы можно будет адаптировать и представить в виде элективного курса для 11-го класса школы.

Глава I

АКТОРНО-СЕТЕВАЯ ТЕОРИЯ КАК МЕТОД ИССЛЕДОВАНИЯ ОБЪЕКТОВ КУЛЬТУРЫ

1.1. Бруно Латур и акторно-сетевая теория

Изучение науки и технологий (science and technology studies, или STS) — одно из актуальных направлений в современных гуманитарных исследованиях. При упоминании STS не обходят стороной акторно-сетевую теорию (actor-

network-theory, или ANT/ACT) как метод, который разработал и впервые внедрил в свою практику французский социолог Бруно Латур. Можно встретить и другие названия этого метода (социология перевода или материальная семиотика)⁹, однако здесь и далее будет использоваться аббревиатура АСТ. Латур и его коллеги начали применять АСТ как этнометодологию: они наблюдали и описывали то, как научное знание создаётся в лабораториях. В одной из своих работ учёный пишет¹⁰, что для понимания функционирования науки необходимо сфокусироваться на деятельностном аспекте участников данного процесса. Так, в книге «Жизнь лаборатории. Социальное конструирование научных фактов» 1979 г., написанной вместе со Стивом Вулгаром, Латур и его коллега утверждают, что знание появляется благодаря взаимодействию людей, экспертов в той или иной области и приборов, которые влияют на дальнейший ход исследования¹¹. В АСТ учёные и используемые в лаборатории приборы обозначаются словом «актор». Так может быть назван не только субъект, т. е. человек познающий, акторы — это «всё то, что обладает способностью работать или производить какие-либо действия»¹². Согласно АСТ, производительность акторов нечеловеческой природы, например микроскопов, должна учитываться так же, как и деятельность человека, поскольку оборудование позволяет учёным получить те данные, которые они не могут добыть самостоятельно. Во многом к людям информация поступает через инструменты, и метафорически их можно назвать дополнительными частями тела: наш глаз, в отличие от линзы микроскопа, не в состоянии увидеть микроорганизмы или рассмотреть звёзды, как это делает линза телескопа. Вещи, которые мы видим с помощью наложенных друг на друга двух стёклышек, не существуют самостоятельно. Микроорганизмы, планеты и их атмосферы существуют благодаря специальным приборам, которые расширяют возможности нашего зрения. Если выйти за пределы лаборатории, то и в обычной жизни линзы очков так же расширяют наши возможности: человек начинает видеть так, как если бы его зрение соответствовало норме. Ещё одним примером актора нечеловеческой природы является компьютер. Его программы позволяют увидеть динамику прибыли конкретного предприятия или динамику количества абитуриентов в университетах. Данные, полученные с помощью электронных таблиц, влияют на траекторию наших действий: они способствуют улучшению показателей производительности труда, увеличению прибыли или увеличению количества потенциальных студентов. Получается, что выводы делаются исходя из тех данных, которое человек получает благодаря оборудованию, т. е. «мы находимся в связке со множеством полезных приспособлений, образуя вместе с ними единую акторную сеть»¹³, в которую входят акторы человеческой и нечеловеческой природы. Таким образом, с точки зрения АСТ, приборы, которые

⁹ Писарев А., Астахов С., Гавриленко С. Акторно-сетевая теория: незавершённая сборка // Логос logosjournal.ru [Электронный ресурс]. — 2017. — № 1. — С. 2. — URL: <https://logosjournal.ru/archive/2017/386973/> (дата обращения: 29.03.2023).

¹⁰ Latour B. Pandora's Hope. — М. А.: Harvard University Press, 1999.

¹¹ Latour B., Woolgar S. Laboratory Life: The Social Construction of Scientific Facts. Princeton. — N. J. : Princeton University Press, 1979.

¹² Бруно Латур. Мода и акторно-сетевая теория / Энтуисл Дж. // Осмысление моды. Обзор ключевых теорий. — М. : Новое литературное обозрение, 2023. — С. 306.

¹³ Там же.

человек использует в определённых целях, — это не инертная материя, пассивная и безучастная. Характер функционирования этих вещей влияет на человеческую деятельность и на её дальнейшее направление.

Подобные выводы в конце 1970-х гг. бросили вызов традиционному представлению о том, что человек является независимым субъектом познания. Считалось, что люди могут создать объективную картину мира, где природа и культура отличаются друг от друга собственными законами бытия. Таким видением ситуации мы были обязаны эпохе Просвещения и модернистскому мышлению. Однако Бруно Латур и Стив Вулгар, написав книгу по итогам этнографического исследования, проведённого в лаборатории нейроэндокринологии калифорнийского института Солка, поставили под сомнение представление о том, что наука — это беспристрастный и объективный источник знания. Они считают, что на результат научных изысканий влияет характер функционирования научного поля, образование учёных и характер работы инструментов, которые играют важную роль в ходе исследования.

Получается, что наука не может рассматривать мир с некой точки обзора, положение которой способствует объективному познанию; наука не может рассматривать мир, выделив из контекста вещь или явление, которые потенциально могут стать объектом исследования. Для того чтобы изучить какой-либо предмет, каждой научной области необходимо окружить себя специфическим для неё инструментарием, образовав, таким образом, ассамбляж. Ассамбляж — один из ключевых терминов АСТ. Это сборка, состоящая из гетерогенного множества акторов человеческой и нечеловеческой природы, где каждый актор обладает агентностью, в том числе и прибор, который «вовлечён» в научно-исследовательский процесс.

Необходимо упомянуть, что целью применения АСТ был пересмотр идеи о том, что природа и культура существуют отдельно друг от друга и никак не связаны между собой. В одной из своих последних работ «Нового времени не было»¹⁴ Латур пишет, что для того чтобы считаться современным, человеку стоит верить в существование объективного знания, которое появляется благодаря развитию науки и сопутствующему этому развитию техническому прогрессу, который якобы сделал человека обособленным от природы. По мнению Латура, представление о «современности» (в данном случае это синоним таким словам, как «прогресс», «развитость») — это самообман; мы убедили себя в том, что человек есть венец творения, способный использовать «бездеятельностную» Природу как свою лабораторию. Но если взглянуть на «природные» объекты по-другому, то окажется, что наше знание о них — это результат рассмотрения объекта с определённой точки зрения, от которой выстраивается то или иное знание. Выстраивается оно, в том числе, и благодаря оборудованию. По словам Латура, «само понятие культуры является артефактом, созданным путём вынесения природы за скобки. Ибо культуры — различные или универсальные — существуют не в большей мере, чем универсальная природа. Существуют только природы-культуры»¹⁵. В данном случае «природу-культуру» необходимо рассматривать как термин, который описывает среду, где социальное, культурное и природное неразрывно связаны между собой.

¹⁴ Латур Б. Нового времени не было. Эссе по симметричной антропологии / Пер. с фр. Д. Я. Калугина ; науч. ред. О. В. Хархордин. — СПб. : Изд-во Европ. ун-та в С.-Петербурге, 2006.

¹⁵ Там же. — С. 178.

И неслучайно Бруно Латур говорит именно про акторную сеть. Это словосочетание стоит воспринимать как метафору, так как оно больше всего подходит для описания реальности, если сравнить его с такими терминами, как «цепочка» (chain), «цикл» (circuit) или «система», которые используют философы-неомарксисты¹⁶, поскольку если вообразить сеть, то можно представить, как она собирается из неограниченного множества гетерогенных акторов, находящихся не в конкретном месте, а в пространстве сети, где акторы распределены по всему её участку. Эта сеть как бы растянута в пространстве. Такой подход даёт возможность исследовать роль нечеловеческих акторов, которые так же, как и люди, являются частью определённого ассамбляжа, или сборки. По словам Джоан Энтуисл¹⁷, это позволит осознать сложность акторных взаимодействий и пересмотреть вопрос о противопоставлении природы и культуры, которое навязали мыслители эпохи Просвещения.

Акторно-сетевая теория является частью этнометодологии, поэтому главными способами получения информации являются наблюдение и описание того или иного процесса. Однако отличительная особенность АСТ в сравнении с другими этнографическими методами состоит в том, что исследователю необходимо наблюдать за как можно большим количеством гетерогенных акторов, поскольку акторы-люди всегда обдумывают информацию, которую акторы-нелюди (микроскоп, телескоп, электронная таблица) производят. Вся совокупность акторов и составляет тот или иной ассамбляж.

Таким образом, Бруно Латур, разработав акторно-сетевую теорию, «бросил онтологический и эпистемологический вызов»¹⁸: он поставил под сомнение представление о том, что наука — это область, способная достичь объективной истины в разрешении того или иного вопроса. Французский учёный с помощью АСТ доказывает: знание создаётся в лаборатории не только благодаря людям, считающим себя субъектами познания, но и благодаря приборам, которые наравне с людьми обладают агентностью, т. е. они, как и человек, совершают определённые действия, которые впоследствии влияют на рабочий процесс в лаборатории.

Результаты, или выводы, которые получаются благодаря функционированию приборов, можно назвать перформативными высказываниями. Перформативное высказывание способно манипулировать поведением людей; оно порождает то, что оно утверждает, и заставляет ряд событий произойти после произнесения¹⁹. Яркий тому пример — эпизод первой серии сериала «Фишер», в котором одна из главных героинь, прокурор Наталья Добровольская, заявляет, что, согласно статистике, чаще всего убийцами детей являются их собственные родители, поэтому подозреваемым в убийстве мальчика она считает отца жертвы. В данном случае советская статистика — это перформативное высказывание, которое повлияло на ход расследования и привело героиню к ложным выводам.

¹⁶ Осмысление моды. Обзор ключевых теорий / Под ред. Аньес Рокаморы и Аннек Смелик ; пер. с англ. Е. Демидовой. — М. : Новое литературное обозрение, 2023. — С. 321.

¹⁷ Там же. — С. 322.

¹⁸ Там же. — С. 307.

¹⁹ Самовольнова О. В. Осмысление перформативности гендера: влияние перформативных высказываний на формирование гендерного субъекта // Учёные записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Философия. Политология. Культурология. — 2020. — Т. 6 (72), № 2. — С. 39–47.

Этот эпизод является примером того, что к статистическим выводам обращаются как к неоспоримой истине, поскольку статистика является научной дисциплиной, и, видимо, поэтому ей можно верить безоговорочно. Действительно, статистика — это актер, который является частью работы прокуратуры как ассамбляжа, и этот инструмент может повлиять на ход расследования.

Этот пример доказывает, что АСТ может применяться не только для изучения работы научной лаборатории, но и для исследования других областей человеческой деятельности. Благодаря своей универсальной применимости акторно-сетевая теория вышла за пределы STS. В 1990-х её взял на вооружение французский социолог Мишель Каллон для изучения рынка и рыночных отношений. Также АСТ была взята Джоан Энтуисл для исследования функционирования рынка моды, результаты которого описаны в статье «Бруно Латур. Мода и акторно-сетевая теория»²⁰. Таким образом, лаборатории, рынки — это гетерогенные акторные сети, в структуру которых входят компоненты человеческой и нечеловеческой природы. Эти сети и составляют ассамбляжи, или сборки.

Выходит, что АСТ может быть применима и для изучения того, как люди создают или собирают свой образ в художественных практиках. Эти образы, или идентичности, могут быть рассмотрены как ассамбляжи, сконструированные из гетерогенного множества акторов. АСТ позволит разобраться в том, как в художественных практиках устроен процесс конструирования идентичности.

Однако прежде чем приступить к данному анализу, необходимо дополнить теорию Бруно Латура идеями американского философа Мануэля Деланда, который дал чёткое определение понятию «ассамбляж» и развил мысль о том, что части сборки связаны между собой отношениями экстерности.

1.2. Теория ассамбляжей Мануэля Деланда

Мануэль Деланда — современный американский философ, являющийся последователем Бруно Латура. В 2006 г. вышел его труд под названием «Новая философия общества. Теория ассамбляжей и социальная сложность»²¹. Во введении Деланда заявляет, что, несмотря на некоторые разночтения с реалистической социологией, он всё равно стоит на её позициях, поскольку ассамбляжи («assembly» в единственном числе) — это сборки, существование которых неоспоримо. И даже если вообразить, что человек и его сознание перестали существовать, а вместе с ним и любая социальная сущность, которую можно представить как сборку, сконструированную в ходе конкретного исторического процесса в определённый момент времени, то части этих структур всё равно продолжают существовать и впоследствии смогут образовать другие ассамбляжи.

Мануэль Деланда перечисляет примеры социальных ассамбляжей:

- 1) межличностные сети и институциональные организации — ассамбляжи людей;
- 2) движения социальной справедливости — ассамбляжи сети из нескольких сообществ;

²⁰ Осмысление моды. Обзор ключевых теорий / Под ред. Аньес Рокаморы и Аннеке Смелик ; пер. с англ. Е. Демидовой. — М. : Новое литературное обозрение, 2023. — С. 305–323.

²¹ Деланда М. Новая философия общества: Теория ассамбляжей и социальная сложность. — Пермь : Гиле Пресс, 2018.

- 3) центральные правительства — ассамбляжи нескольких организаций;
- 4) города — ассамбляжи людей, сетей, организаций, инфраструктурных компонентов (зданий, улиц, трубопроводов и т. д.);
- 5) государства — ассамбляжи городов, географических регионов, образованных городами, и провинций, сформированных несколькими подобными регионами.

Если двигаться от последнего пункта к первому, то станет ясно, что вышеперечисленные сборки сводятся к межличностным отношениям, где главную роль играет человек. Долгое время, начиная с эпохи Просвещения, проводилась аналогия между тем, как устроен организм *homo sapiens*, и тем, как функционирует общество: утверждалось, что социальные институты связаны между собой так, как если бы это были органы человеческого тела. Однако Деланда задаётся вопросом: «За существование какого рода сущностей (*entities*) мы можем поручиться?». В данном случае под сущностью подразумевается относительно автономное образование, части которого связаны между собой отношениями интериорности, т. е. части определённого целого не могут быть сведены к самим себе, поскольку действовать они могут только вместе другими частями целого. У подобной сущности пространственные границы очерчены и степень её внутренней гомогенности очень высокая.

Но вышеупомянутый вопрос можно сформулировать по-другому: «Так ли актуально представление о том, что любая социальная сущность — это бесшовное монолитное целое?». На этот вопрос американский философ отвечает отрицательно.

Мануэль Деланда, опираясь на наследие Жюль Делёза²², пишет, что ассамбляж (или сборка) — это «сконструированная в ходе конкретного исторического процесса целостность, для частей которой характерны отношения экстериорности, то есть составная часть ассамбляжа может быть отделена и помещена в другой ассамбляж с иными формами взаимодействия»²³.

Важной характеристикой любого ассамбляжа является гетерогенность его компонентов. Примером такого ассамбляжа может быть симбиоз растений и опыляющие их насекомые: их сосуществование стало обязательным в ходе коэволюции, однако их отношения можно назвать контингентно-обязательными, поскольку в определённый исторический период они вынуждены были объединиться, чтобы выжить в конкретных природных условиях.

То же можно сказать и о составляющих человеческого организма: органы нашего тела связаны, т. е. они взаимно детерминируют друг друга, однако отношения между ними не являются логически обязательными, они лишь контингентно-обязательны, так как они стали влиять друг на друга благодаря стечению обстоятельств в результате коэволюции.

Однако следует привести более яркий пример человеческого ассамбляжа. Автор говорит о том, что любой новый опыт создаёт из людей новые сборки. Когда ребёнок садится на велосипед и начинает уверенно на нём ездить, он уже не тот человек, который мог передвигаться по земле только ногами. Приобретённая недавно способность кататься на двухколесном транспорте, во-первых, воодушев-

²² Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения / Пер. с фр. и послесл. Я. И. Свирского ; науч. ред. В. Ю. Кузнецов. — Екатеринбург : У-Фактория ; М. : Астрель, 2010.

²³ Деланда М. Новая философия общества: Теория ассамбляжей и социальная сложность. — Пермь : Гиле Пресс, 2018.

ляет, так как у человека появляются эмоции, которые до этого он не испытывал; во-вторых, новое умение расширяет компетенцию ребёнка (предположим, что до определённого места раньше он мог добраться только пешком); в-третьих, велосипед расширяет визуальный опыт, так как теперь ребёнок в состоянии посетить места, которые до того ему были недоступны, когда он мог ходить только пешком.

По аналогии с велосипедом и ребёнком можно привести пример того, как человеческая сборка меняется в образовательной среде. Ученики и студенты приобретают знания, умения и навыки непрерывно. На развитие их компетенций влияет классно-урочная школьная или лекционно-семинарская система, преподаватели, учебники, художественная, научная, научно-популярная литература, различные совместные поездки и экскурсии. В образовательном процессе чуть ли не каждый день человек обновляется, поскольку тот изо дня в день становится частью новой сборки.

Мануэль Деланда, так же как и Бруно Латур, говорит об ошибочности противопоставления природы и культуры. И действительно, человек, даже если рассматривать его только как продукт культуры, не может функционировать без воды, животных, которые могут помогать в сельскохозяйственных работах и которые являются источником пищи, так же как и растения, которые входят в состав лекарств и производят кислород. Человеку, чтобы уметь кататься на велосипеде, необходим тот самый транспорт, чьи резиновые колёса делаются из эластичного растения под названием каучук и чей руль может быть создан из пластмассы, которая в свою очередь является продуктом синтеза нефти, природного газа, угля, сырой нефти и т. д. Книжки, развивающие наше воображение и ум, их бумажные страницы создаются из различных пород дерева, воды, специального пресса, который в современную эпоху работает с помощью электричества, получаемого благодаря АЭС или ГЭС. Таким образом, человеческое существо — это целостность, составляющие которой существуют в природо-культуре. Их разделение либо на природное, либо на культурное оказывается нелогичным, поскольку природа-культура — это единое пространство, где акторы-люди и акторы-нечеловеки создают ассамбляжи, для которых характерны отношения экстерности.

Экстерность — «явление, при котором части ассамбляжа не образуют бесшовного монолитного целого; целое, составные части которого самодостаточно и не обладают органическим единством»²⁴. Тот же велосипед может быть использован другим человеком, а ребёнок вместо этого встанет на ролики или скейтборд. Если ребёнок является учеником школы и у него нет каникул, тогда после прогулки на велосипеде или роликах ему придётся отложить свои развлечения и сесть делать домашнее задание. В идеале для этого ему понадобится письменный стол, лампа, ручки, тетради, учебники. Так он из ребёнка на велосипеде превратится в ребёнка-ученика, делающего домашнее задание. После он захочет отдохнуть и пойти во двор поиграть с мячом, тогда он превратится в ребёнка, играющего в мяч. Из вышеперечисленных примеров можно заключить, что даже человек как часть ассамбляжа подвержен явлению экстерности, поскольку в любой момент он может стать частью другого целого, части которого подвержены детерриторизации.

²⁴ Деланда М. Новая философия общества: Теория ассамбляжей и социальная сложность. — Пермь : Гиле Пресс, 2018.

Детерриторизация — это процесс, дестабилизирующий пространственные границы или повышающий внутреннюю гетерогенность ассамбляжа²⁵. Например, ребёнок может слезть с велосипеда и стать просто пешеходом. Получается, что пространственные границы между этими двумя акторами расширятся и степень их внутренней гетерогенности усилится.

Однако человек стремится к устойчивости. Постоянные изменения требуют сильного нервного напряжения, поэтому процесс детерриторизации (то, что придаёт ассамбляжу стабильную идентичность) делает его психологическое состояние более устойчивым. Стабильная идентичность появляется тогда, когда в жизни человека есть практики привычного повторения. Например, если человек говорит о себе, что он художник, то ему необходимо брать в руки карандаш, кисти и упражняться ежедневно. Постоянство таких перформативных действий (заявление о статусе в обществе и подтверждение этого статуса различными действиями) и делает ассамбляж устойчивым.

Тем не менее ВКР посвящена тому, что происходит в художественных практиках. Частично примеры эстериорности и процесс детерриторизации в этой области будут представлены в следующей главе. Но для начала в ней будет объяснено, что такое «множественное тело», откуда это словосочетание взялось и как оно будет использовано в выпускной квалификационной работе.

1.3. Аннмари Мол. «Множественное тело» как научная метафора

Аннмари Мол — голландский философ и антрополог. В 2002 г. вышла в свет её книга под названием «Множественное тело: онтология в медицинской практике»²⁶, где она обозначила АСТ в качестве метода исследования. Монография посвящена тому, как медицина работает с телом и телесными заболеваниями. Но автор не пытается понять, какие знания накопила медицина о теле человека, Мол пытается выяснить, каким образом специалисты, работающие в этой сфере, приспособливают, приводят в действие (enact) акторы нечеловеческой природы (микроскопы, скальпели и т. д.), которые влияют на появление знания о теле конкретного человека или, конкретнее, об атеросклерозе нижних конечностей.

Но интересно другое. В предисловии этой книги сказано: «...То, что мы считаем единичным телом, может быть больше, чем одним»²⁷. Под этим выражением необходимо понимать следующее: в медицинской практике тело всегда множится. Его состояние может быть зафиксировано в личном деле пациента, отражено на рентгеновском снимке, или работа сердца может быть зарегистрирована с помощью электрокардиограммы. Получается, несмотря на такое количество носителей информации, тело не разделяется на фрагменты, оно множится. В больнице конкретное тело (единичное) множественно²⁸. Тело в больнице сохраняет связность благодаря носителям информации, которые находятся в конкретной больнице и отделения которой связаны между собой лестницами и коридорами.

²⁵ Деланда М. Новая философия общества: Теория ассамбляжей и социальная сложность. — Пермь : Гиле Пресс, 2018.

²⁶ Мол А. Множественное тело: Онтология в медицинской практике / Пер. с англ. группы Cube of Pink (МГУ) ; под науч. ред. А. Писарева, С. Гавриленко. — Пермь : Гиле Пресс, 2017.

²⁷ Там же. — С. 21.

²⁸ Там же. — С. 92.

Естественно, что данные о теле и их материальные носители невозможно представить как бесшовное монолитное целое, но человеческий организм в данном случае «больше, чем один, но меньше, чем множество»²⁹. Тут для описания данной ситуации может быть применена метафора «точки зрения»: приборы и люди, их применяющие, — это разные актаны, однако объект изучения всегда остаётся одним и тем же³⁰. Этот процесс и пыталась отразить Аннмари Мол, когда использовала существительное «тело» в единственном числе с плюрализирующим прилагательным в названии книги.

В выпускной квалификационной работе словосочетание «множественное тело» используется как метафора, описывающая множественные способы репрезентации человеческих идентичностей. Эти множественные способы можно также назвать сборками или ассамбляжами.

В связи с этим можно сравнить то, как заболевание делается в медицине, и то, как образ человека создаётся художественной практике. В первой главе под названием «Делать заболевание» Аннмари Мол описывает случай некой миссис Тилстра. Её заболевание (перемежающаяся хромота), конечно, существовало до того, как эта женщина обратилась к специалисту, однако, как утверждает исследовательница, для того чтобы заболевание состоялось, нужны двое — врач и пациент. Но, помимо человеческих акторов, автор также упоминает, что важную роль в определении заболевания играют стол, стул, специальное оборудование. Все вместе эти гетерогенные акторы и «делают» заболевание³¹. То же можно сказать и о создании человеческого образа: в классической художественной практике будут представлены художник, натурщик, стулья, подиум, ткань для фона, краски, кисточки, палитра, холст, подрамник, мольберт, студия. Этот ряд можно расширить, если вспомнить, где создаются эти инструменты, в каких торговых точках они продаются, и не стоит забывать про институции, которые определяют, что такое искусство, и которые знают, как поддержать славу художника (музеи, галереи, агенты, арт-дилеры и т. д.). И так же как и в больнице, в художественных практиках налицо синтез акторов человеческой и нечеловеческой природы. Выходит, акторно-сетевая теория может быть применена не только как метод, нацеленный на понимание организации процесса научной работы и развенчивающий традиционные представления о науке как главном и беспристрастном источнике знания³², но и как метод, благодаря которому исследователь, изучая различные художественные практики, смотрит на образ человека как на сборку или маску, которую создаёт художник.

Древнегреческое слово *persona* значит «маска». Человек, конструируя свою идентичность, всегда примеряет образ, персону, личину или личность на своё тело. Человеческое тело является частью сборки, но в то же время оно является центром притяжения, точкой, в которой гетерогенное множество акторов может сформировать целостность, для частей которой характерны отношения

²⁹ Мол А. Множественное тело: Онтология в медицинской практике / Пер. с англ. группы Cube of Pink (МГУ) ; под науч. ред. А. Писарева, С. Гавриленко. — Пермь : Гиле Пресс, 2017. — С. 127.

³⁰ Там же. — С. 43.

³¹ Там же. — С. 55–56.

³² Осмысление моды. Обзор ключевых теорий / Под ред. Аньес Рокаморы и Аннеке Смелик ; пер. с англ. Е. Демидовой. — М. : Новое литературное обозрение, 2023.

экстериорности. Люди всегда использовали разные средства репрезентации того, что они считают своей самостью: костюмы, косметику, различные аксессуары, ароматы. Эти вещи в культуре расцениваются как знаки. Собранные вместе, они могут быть прочитаны как текст. Согласно французскому семиологу Ролану Барту, одежда может быть представлена тремя способами: как одежда-описание, одежда-образ и одежда как объект, существующий в реальности. Эти три термина представлены в книге «Система моды: статьи по семиотике культуры», где предметом исследования является структурный анализ женской одежды³³, а методом — семиологический (семиотический) подход. Одежда-описание — одежда описанная, преображённая в речь³⁴; одежда-образ — то, что в модных журналах показывают на фотографиях и рисунках³⁵. Но фотографии и рисунки — это визуальные сообщения, которые в каком-то смысле тоже являются текстами. Эти сообщения можно прочесть, если значение составляющих его знаков понимается одинаково представителями определённой культуры, там, где означаемое конвенционально соотносится с означающим.

В больнице множественное тело не может вписаться в евклидово пространство³⁶, поскольку оно не похоже на схематический рисунок тела в учебнике; оно попадает к врачу общей практики, к хирургу, к гематологу, к патологоанатому, где изучается с разных точек зрения. Тело всегда распределено³⁷: в одно и то же время оно находится в руках нескольких специалистов. Если классические художественные практики пытаются вписаться в евклидово пространство, т. е. скопировать реальность так, как её видит человеческий глаз, создать иконический знак изображаемого, применив линейную перспективу, то современным художественным практикам по силам «сделать» такой образ, который, метафорически выражаясь, не впишется в евклидово пространство, поскольку образ человека можно сконструировать, не эксплуатируя натурщика, а используя фотографию, гипсовый слепок, цифровое изображение. Или же можно создать образ, который не будет отсылать к реальному объекту, так как референт в данном случае будет рассеянным или размытым.

Подводя итоги всему вышесказанному, необходимо перечислить ключевые термины акторно-сетевой теории и теории ассамбляжей: ассамбляж (сборка) — сконструированная в ходе конкретного исторического процесса целостность, для частей которой характерны отношения экстериорности, где составная часть ассамбляжа может быть отделена и помещена в другой ассамбляж с иными формами взаимодействия; экстериорность — явление, при котором части ассамбляжа не образуют бесшовного монолитного целого; целое, составные части которого самодостаточны и не обладают органическим единством; интериорность — явление, при котором части ассамбляжа взаимозависимы, и при распаде сборки они не могут существовать отдельно; детерриторизация — всякий процесс, дестабилизирующий пространственные границы или повышающий внутреннюю гетерогенность идентичности; территоризация — процесс, который очерчивает

³³ Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры / Пер. с фр., вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. — М.: Издательство имени Сабашниковых, 2003. — С. 31.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же. — С. 36.

³⁶ Там же. — С. 165.

³⁷ Там же. — С. 157.

и делает более резкими пространственные границы определённых территорий. К перечню понятий необходимо добавить референт как объект или явление материального мира, к которому отсылает то или иное высказывание.

Однако не все из вышеперечисленных терминов в дальнейшем могут быть упомянуты, поскольку целью данной выпускной квалификационной работы является не проведение этнографического исследования и описание работы конкретного художника по созданию определённого человеческого образа, а попытка представить множественность людских идентичностей, которые могут быть отображены в искусстве и которые возможно описать через такие понятия АСТ, как «множественное тело», «ассамбляж», «сборка». Акторно-сетевая теория — лишь почва, на которой будет строиться дальнейший анализ. Мужественность, женственность, социальный статус художника могут быть по-разному представлены: всё зависит от пространства и времени, от эпохи и среды, в которой человек проживает и в которой он перенимает паттерны поведения актуальных культурных героев.

Глава II «МНОЖЕСТВЕННОЕ ТЕЛО» В ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Инджрих Ульрих — чешский художник, проживающий в Праге. Он занимается созданием миниатюр, чей размер редко превышает 8×12 см³⁸. На *рис. 1* представлена одна из его работ под названием «Коллекционер», выполненная

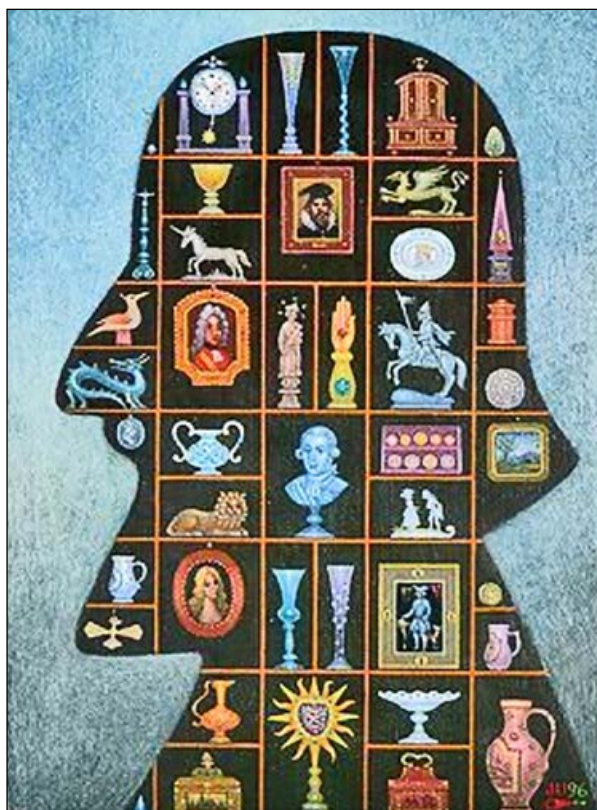


Рис. 1. Коллекционер. Инджрих Ульрих. 1996

³⁸ Масляные миниатюры Jindrich Ulrich // Интернет-портал liveinternet.ru. — URL: <https://www.liveinternet.ru/community/1726655/post104757422/> (дата обращения: 02.03.2023).

в 1996 г. На ней изображен силуэт человека. Но вместо тёмного пятна на белом фоне предстает «портретный профиль, разделённый на крошечные секции кабинетных полок»³⁹. По словам Келли Гровье, американского историка искусства, в этих секциях расположены «крошечные диковины, связанные с оккультным прошлым чешской столицы»⁴⁰. Скорее всего, перед нами портрет чеха, жителя Праги, человека, который пытается нащупать свою национальную городскую идентичность, обращаясь к эпохе Рудольфа II. Он пытается сконструировать себя из атрибутов разных исторических эпох, через которые прошла Чехия: астрологические и алхимические приборы Средневековья и эпохи Ренессанса, различные портреты с париками конца XVII, середины XVIII вв. и т. д.

Но человек, занимаясь творчеством, пытается сконструировать не только национальную идентичность. Он выражает свою мужественность или женственность, рассказывает о своей профессии или о социальном статусе, например статусе художника, а может быть, рассеивает себя, растворяясь в искусстве прошлого. Вторая глава «Множественное тело» в художественной практике посвящена именно этим трём аспектам создания ассамбляжей.

2.1. Мужские и женские ассамбляжи

Человеческий организм, для органов которого характерны, скорее, отношения интериорности, тоже можно представить как сборку. По Мануэлю Деланда, «...связь между органами, определяющими организм, отношения между ними не являются логически необходимыми, но лишь контингентно обязательными в качестве исторического результата их коэволюции»⁴¹. То есть взаимосвязь органов человеческого организма можно рассмотреть, как ассамбляж, где акторов связывают отношения интериорности, но эта интериорность возникла лишь благодаря тому, что составляющие организма подстраивались друг под друга на протяжении долгого времени. Так что целостность, где, казалось бы, доминируют отношения интериорности, всё равно является ассамбляжем.

К тому же человек есть продукт ассамбляжа, частью которого он изначально не был. «Мы порождение сцены, в которой не участвовали», — пишет Паскаль Киньяр в книге «Секс и страх»⁴². И действительно, человеческий организм есть сборка или ассамбляж, образованный гетерогенным множеством акторов. Согласно теории ассамбляжей Мануэля Деланда, части ассамбляжа не образуют «бесшовного монолитного целого»⁴³. Само появление, а точнее зарождение человеческого организма, можно рассмотреть как продукт деятельности некоего ассамбляжа, для функционирования которого были характерны отношения экстериорности. Вообразим сцену процесса зачатия, где представлены человеческие и нечеловеческие акторы: женщина и мужчина — два человеческих актора;

³⁹ Гровье К. Искусство с 1989 года. — М. : Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2020. — С. 21–22.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Деланда М. Новая философия общества: Теория ассамбляжей и социальная сложность. — Пермь : Гиле Пресс, 2018. — С. 21.

⁴² Киньяр П. Секс и страх: Эссе / Пер. с фр. — М. : Текст, 2000. — С. 6.

⁴³ Деланда М. Новая философия общества: Теория ассамбляжей и социальная сложность. — Пермь : Гиле Пресс, 2018. — С. 20.

женщина, мужчина и лубрикант, обеспечивающий безболезненное проникновение мужского полового органа в женский организм — два человеческих и один нечеловеческий актер; процедура ЭКО — мужчина производит сперматозоид, который с помощью специальных инструментов (нечеловеческих акторов) вводится в яйцеклетку (возможно до этого тоже замороженную) — человеческие акторы в лице будущих родителей и врачей и специальное оборудование для ЭКО как пример нечеловеческих акторов. Только в первом примере представлены два человеческих актора, во всех остальных присутствуют нечеловеческие акторы. Хотя, с точки зрения теории ассамбляжей, отношения — это тоже сборка, и возможно перед соитием пара устроила романтический ужин (стол, скатерть, блюда, столовые приборы, свечи) с музыкой (проигрыватель, пластинка). Вообразим, что эти нечеловеческие акторы довели двух человеческих акторов до нужной кондиции, и впоследствии получился человек как результат ассамбляжа, образованный гетерогенным множеством акторов. Тогда получается, что для появления хороших отношений мало участия людей, нужны ещё предметы или инструменты, которые могли бы привести человеческих акторов ко взаимопониманию.

Теперь необходимо рассмотреть, как сам человек создаёт свою идентичность, или, по-другому, как он себя собирает. Человек — существо, которое может родиться либо мужчиной, либо женщиной. Схематично их можно изобразить следующим образом: мужчину как знак бога Марса (круг и стрелка, указывающая в правый верхний угол) и женщину в виде зеркала Венеры (круг с крестом в основании). Однако есть и другие знаки, которые тоже обозначают мужчину и женщину, но эти знаки более иконические. Вторая трихотомия Чарльза Пирса рассматривает иконический знак (или икону) как изображение, которое «имеет какие-то из характеристик своего объекта»⁴⁴, т. е. икона повторяет внешние черты своего объекта. Вспомним такие знаки на дверях туалетов: мужской знак — голова, туловище, две руки, две ноги; женский знак — голова, две руки, две ноги и туловище в виде трапеции. Трапециевидная форма указывает на то, что традиционно называют женским предметом гардероба — платье или сарафан. По этим знакам легко судить, какая одежда приемлема для мужчины и женщины в определённом месте (в культуре или в цивилизации) и в определённом времени (в ту или иную эпоху). Для мужчины в этом случае, скорее, будут приемлемы брюки. Но действительно ли такой взгляд на брюки как на часть мужского гардероба и на платье как часть женского гардероба релевантен для всех эпох?

Известны, например, случаи в XIX в., когда женщины надевали мужской костюм либо ради эпатажа, либо для того, чтобы заявить о своих притязаниях на более свободный образ жизни. Ярким примером здесь может выступить Жорж Санд, французская писательница (рис. 2). Даже имя Аврора Дюдеван выбрала себе мужское, чтобы и в этом подражать так называемому «сильному» полу. Мужской костюм и мужское имя представляли собой маску, которая освобождает тебя от ограничений женской судьбы в XIX в. Мужской ассамбляж Жорж Санд позволял ей претендовать на занятия литературным трудом. Помимо этого, собрав себя как мужчину, она могла покупать билеты в недорогие театральные ложи (их могли приобретать только мужчины) или иметь романы на стороне, за которых мужчин осуждали меньше, чем женщин.

⁴⁴ Пирс Ч. Начала прагматизма / Пер. с англ. В. В. Кирющенко, М. В. Колопотина. — СПб.: Алетейя, 2000. — С. 222.

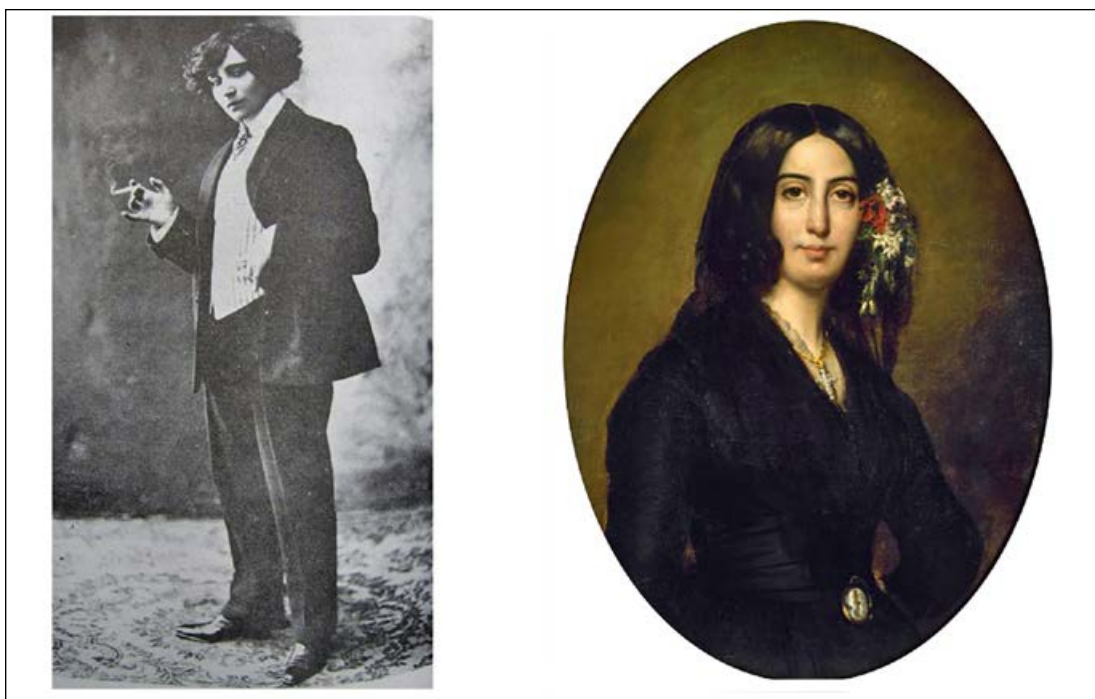


Рис. 2. Жорж Санд в мужском и женском образах

Сначала подобные практики воспринимались в штыки, однако в XX в. отношение к подобным паттернам поведения меняется. После Первой мировой войны женщины постепенно начинают надевать на себя вещи из мужского гардероба, поскольку во время войны и после мужчин не хватало, работать нужно было за них, а удобно это делать в «мужской» экипировке. То же самое происходит во время Второй мировой и после.

Переходы от «женских» образов к «мужским» (не зря здесь стоят кавычки, поскольку представления о мужественности и женственности конвенциональны, т. е. всё зависит от эпохи и цивилизации/культуры) происходили в XX в. от десятилетия к десятилетию, но окончательно мужской костюм вошёл в женский гардероб в 1967 г., когда Ив-Сен Лоран создал первую коллекцию для своего собственного Дома моды. В этой коллекции был представлен женский смокинг абсолютно мужского кроя, мужская обувь, детали, которые раньше могли находиться только в мужском гардеробе.

А что насчёт платья? Как обстоят и обстояли дела с этим элементом одежды? Если сравнить знаки на мужском и женском туалетах, то получается, что юбка, платье, сарафан — всё это предметы сугубо женского гардероба. Однако так было не всегда. Проанализируем два визуальных источника Нового времени.

Первый пример — «Семейный портрет» Бартоломеуса ван дер Хелста, написанный в 1652 г. (рис. 3). Слева направо расположены собака, мужчина, ребёнок и женщина. Ребёнок одет в платье. Но каким образом можно понять, мальчик это или девочка? По цвету. В XVII в. красный — это символ Марса⁴⁵, соответственно перед нами на картине мальчик. Второй пример — фото с изображением

⁴⁵ Пастуро М. Красный. История цвета. — М. : Новое литературное обозрение, 2019. — (Серия: Библиотека журнала «Теория моды»). — 160 с. — URL: https://vk.com/doc114556091_496056579?hash=Dvqtyrr8b1itmgeX7FXQmWUXUVnRbUfYIxe9fHbgSjz&dl=iTzYYvyZpQdo1dPx3GTOyHsQeCGd8vpfcOw7b0CvROX (дата обращения: 19.05.2023).



Рис. 3. Семейный портрет. Б. ван дер Хелст. 1652

Николая II и цесаревича Алексея во младенчестве (рис. 4). Последний также предстаёт перед нами в платье. Из этого можно заключить следующее: в эпоху Нового времени платье — не сугубо женский предмет одежды. Его также носили дети, но по практическим соображениям. Памперсов до XX в. в том виде, в котором мы их знаем, не существовало, поэтому все отходы биологические за ребёнком проще было убирать, если его ноги не покрыты тканью по отдельности.

В XXI в. в монарших домах Европы мальчики продолжают надевать платье, но только по случаю крестин. На рис. 5 представлены две фотографии: на первой расположены королева Елизавета II и её наследники (принц Джордж в крестильном платье), на второй — королева Виктория и её наследники (принц Эдуард также в крестильном платье). Таким образом, несмотря на то, что мужской образ ещё до недавнего времени мало дополнялся платьями, всё же для крестин, особенно в королевских семьях, делалось исключение.



Рис. 4. Николай II с сыном. 1904

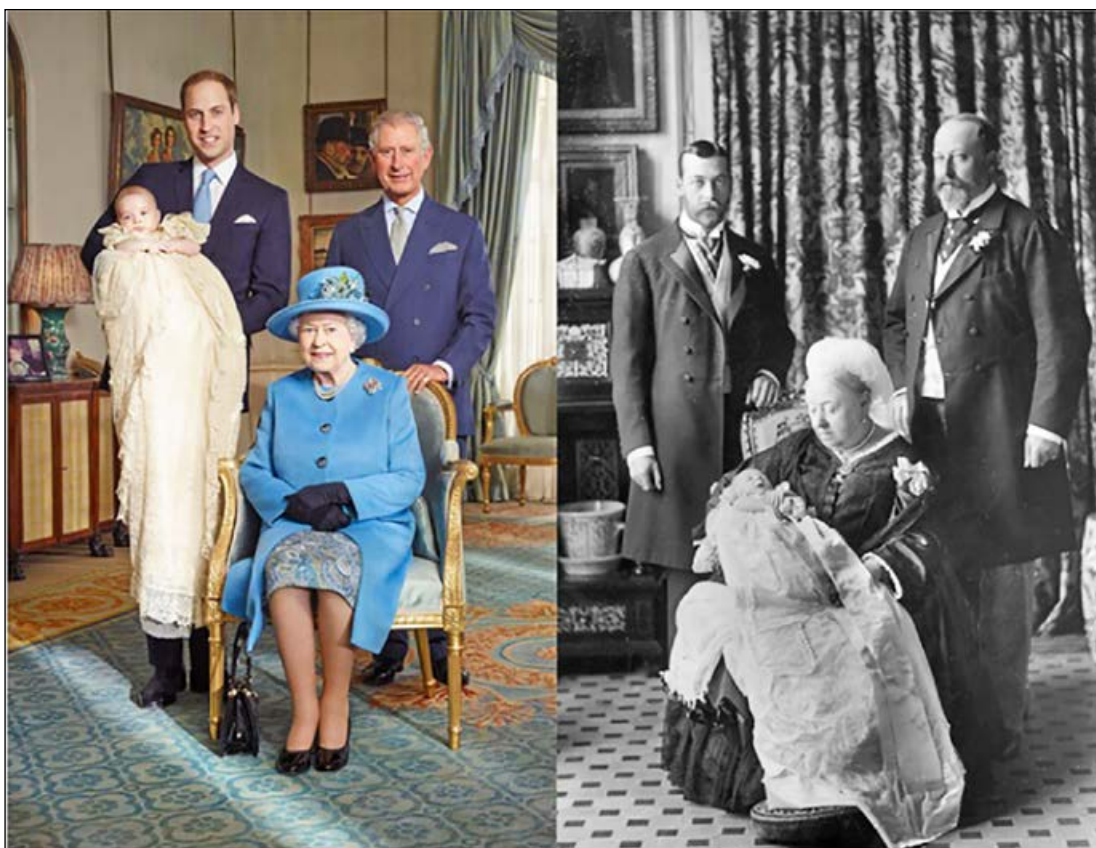


Рис. 5. Крестины британских принцев

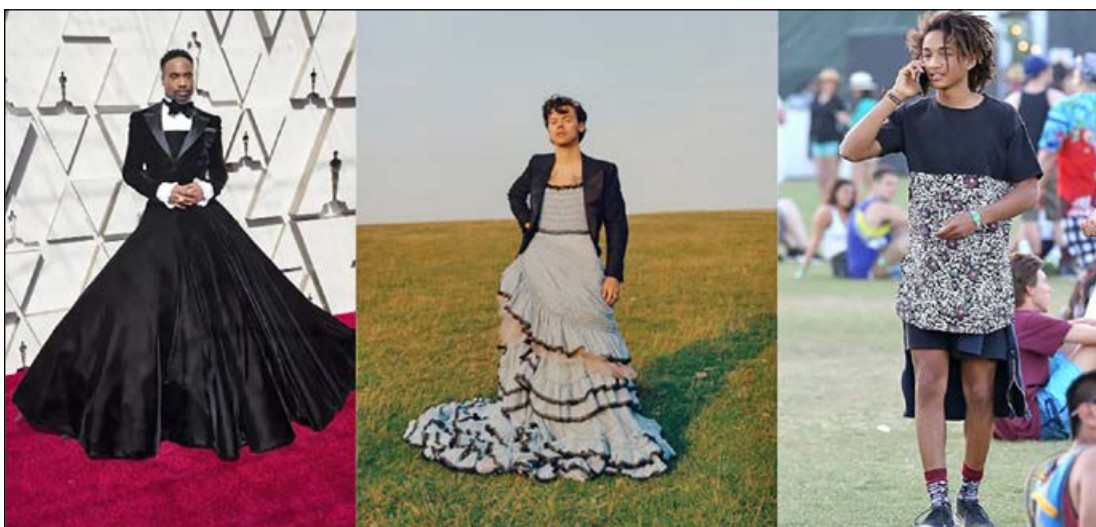


Рис. 6. Билли Портер, Гарри Стайлс и Джейден Смит в платьях

Третий пример (рис. 6) иллюстрирует то, что происходит в XXI в. Сейчас в Соединённых Штатах Америки платья надевают на себя мужчины-звёзды для красной ковровой дорожки или для того, чтобы сняться в глянцево-м журнале. Яркими примерами здесь являются Джейден Смит, который, судя по третьему изображению, одевается так в повседневной жизни (видимо, он находится в парке, где просто гуляет и отдыхает), Билли Портер для красной ковровой дорожки премии «Оскар» (2019) и Гарри Стайлс для обложки *Vogue* в 2020 г.

Таким образом, предметы одежды, как и знаки, — явления конвенциональные. Предметы одежды, по сути, и есть знаки. С традиционной точки зрения, платье — предмет женской одежды, брюки — предмет мужской одежды. Если применить знаковую структуру Фердинанда де Соссюра, то получится, что платье как объединённые в одно целое лиф и юбка — это означающее, а женский предмет одежды — означаемое. То же и с брюками: означающее — ткань, которая покрывает ноги по отдельности; означаемое — атрибут мужского гардероба. Но поскольку, с точки зрения семиотики, всё есть знак, а означаемое, прикрепленное к материи, изменчиво, то и платье, и брюки как означающие могут менять своё означаемое. Ярко это видно на примере коллекции Ив-Сен Лорана 1967 г. и на примере практики ношения платья среди голливудских звёзд.

Ещё одним примером нетрадиционной мужской сборки является рекламная кампания Yves Saint Laurent Rive Gauche 1998 г. (рис. 7). Анализ этой работы представлен в статье Пола Джоблинга «Ролан Барт. Семиология и риторические коды моды»⁴⁶. Цель британского исследователя — оспорить утверждение французского семиолога о том, что «слово всегда имеет властную функцию»⁴⁷, т. е. оно доминирует над одеждой-образом. Пол Джоблинг приводит контраргумент логоцентризму Барта: изображение (одежда-образ) иногда более содержательно, чем словесная формулировка (одежда-описание). Британский исследователь использует семиологический подход Барта, но акцентирует своё внимание именно на рекламном изображении, анализируя его как миф, в котором визуальный ряд «более динамичный и обладает более мотивирующим потенциалом».

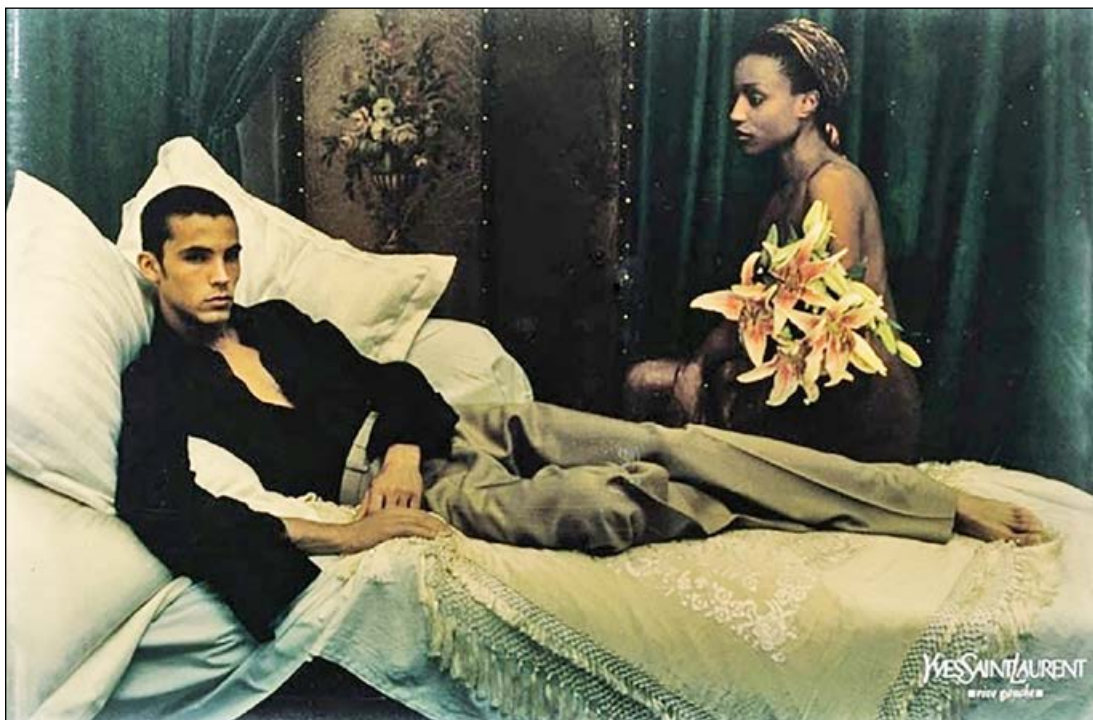


Рис. 7. Рекламная кампания Yves Saint Laurent Rive Gauche. 1998

⁴⁶ Бруно Латур. Мода и акторно-сетевая теория / Энтуисл Дж. // Осмысление моды. Обзор ключевых теорий. — М. : Новое литературное обозрение, 2023. — С. 163–167.

⁴⁷ Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры. — М. : Издательство имени Сабашниковых, 2003.

Однако эту работу можно рассмотреть не только с помощью метода Ролана Барта. Изображение также можно проанализировать как ассамбляж, где центральный персонаж предстаёт в нетрадиционном мужском образе. Из чего этот ассамбляж складывается? «Олимпия» Эдуарда Мане — явный намёк на то, что французская мода в конце XX в. претендует на то, чтобы её воспринимали как художественную форму. Известно, что полотно французского художника пародирует каноны высокого искусства «Венера Урбинская» Тициана (1538) и «Обнажённая маха» Гойи (1800–1805). Стоит упомянуть о неоднозначности фигуры «Олимпии». Натурщицей выступила Викторина Меран. Её расслабленная поза, дерзкий взгляд в камеру, чернокожая служанка, цветы (доставшиеся, скорее всего, от клиента) — явный намёк на статус женщины с низкой социальной ответственностью. Мане намеренно вульгаризирует классический канон. Во-вторых, этот самый образ был переиначен рекламным агентством Wollkoff et Arnotin, который воплотили фотограф Марио Сорренти и стилист Кэти Гранд. Для рекламы позировал латиноамериканская модель Скотт Барнхилл, и мужской образ, который здесь демонстрируется, не назовёшь традиционным. Жиль Липовецкий в работе «Империя эфемерного» — о традиционном отношении мужчин и женщин к собственному телу. Первые смотрят на тело синтетически, т. е. рассматривают его в общем и целом, вторые — обращают внимание на детали. Данное же изображение демонстрирует мужчину, который знает толк в моде. Это денди нового тысячелетия. И самое важное: если в классическом искусстве объективируется в основном женское тело, то в современных художественных практиках, в том числе и в модной фотографии, объективации также подвергается и мужское тело. Главный герой рекламной кампании (по аналогии с «Олимпией») — жиголо, мальчик по вызову. Он смотрит в глаз своему клиенту или своей клиентке, которые на прощание оставляют ему цветы и напоследок бросают на него объективизированный взгляд. Но если жиголо продаёт тело, то модель — одежду, созданную дизайнером Эдди Слиманом.

Получается, что рекламный образ создан из гетерогенного множества акторов: заказчик, рекламное агентство, фотограф, создающий ретроэффект изображения, стилист, модели, одежда, цветы, софа и т. д.

Таким образом, мужественность и женственность могут проявлять себя по-разному. Всё зависит от эпохи и от культуры. Человек, создавая свой образ,

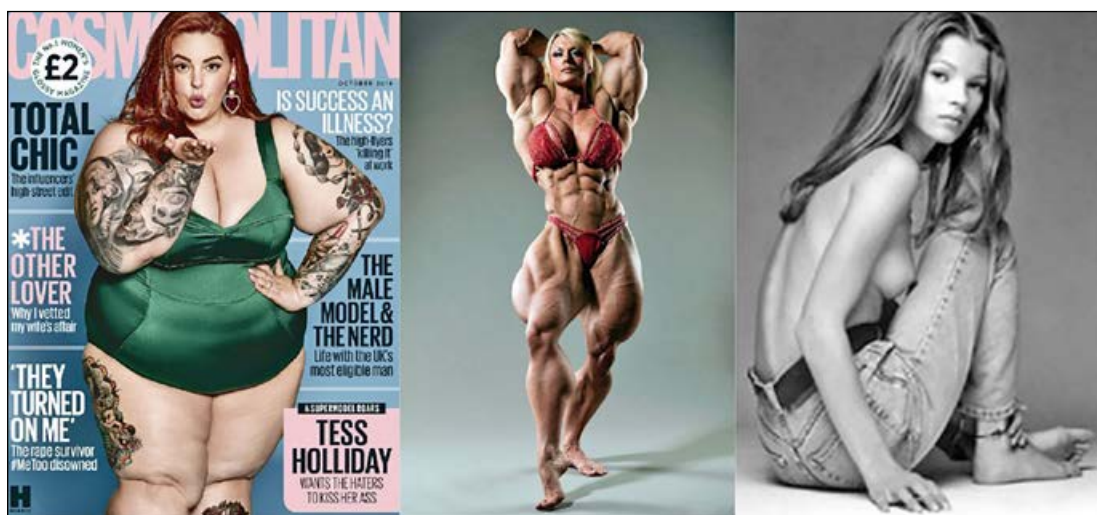


Рис. 8. Тесс Холлидей на обложке *Cosmopolitan*, женщина-бодибилдер, Кейт Мосс для *Kelvin Klein*

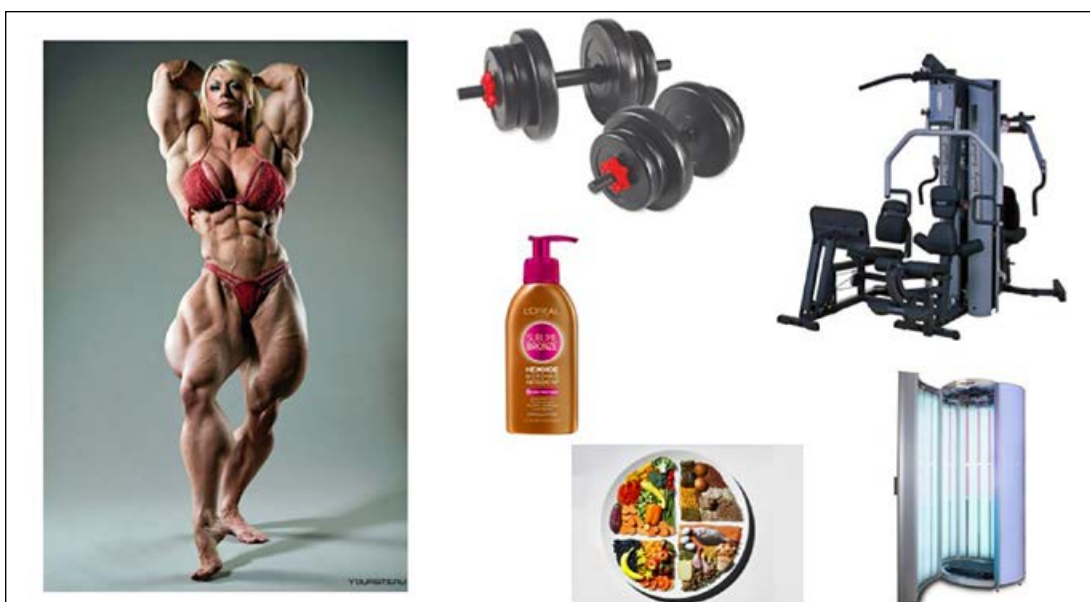


Рис. 9. Ассамбляж бодибилдерши

всегда его собирает. И человеческий ассамбляж желательно должен совпадать с доминирующими ценностями той культуры, в которой он находится, чтобы чувствовать себя в безопасности. Возможно, один конкретный человек или одна конкретная женщина придерживаются одного определённого паттерна мужественности или женственности. Но так или иначе необходимо понимать, мужских и женских сборок множество. Поэтому в данной работе и используется понятие «множественное тело» как метафора, описывающая множественные способы репрезентации человеческих идентичностей. Эти множественные способы можно назвать сборками (собранные из знаков). Необходимо привести примеры.

Женщины выглядят по-разному. Они бывают бодипозитивными, бодибилдерами, «хрупкими созданиями» и т. д. На рис. 8 представлены эти три ассамбляжа.

Для того чтобы создать такие ассамбляжи, необходим неограниченный набор человеческих и нечеловеческих акторов. Рассмотрим такую сборку, как женщина-бодибилдер (рис. 9). Перечислим составляющие сборки. Во-первых, тело: его тонус необходимо держать с помощью специального комплекса упражнений. Эти упражнения делаются с помощью специальных тренажёров. Для нормального функционирования подобного оборудования необходим тренажёрный зал (или сеть тренажёрных залов), чья работа будет поддерживаться сотрудниками комплекса. Во-вторых, необходимо специальное нижнее бельё, которое бы не скрывало достоинства фигуры. Это бельё продаётся, например, в магазине нижнего белья. В магазине работают продавцы или консультанты, которые, возможно, помогли спортсменке подобрать нужный размер. Далее необходимо вспомнить об автозагаре, солярии. Эти нечеловеческие акторы создаются индустрией красоты, чью работу обеспечивают специальное оборудование и сотрудники фабрик, заводов, салонов красоты и т. д. Стоит упомянуть и о важности правильного питания: специальные диеты разрабатывают диетологи, последние получили свои знания в медицинских университетах; овощи, фрукты выращиваются на фермах; продукты попадают в магазины благодаря торговым связям и благодаря развитой инфраструктуре и т. д.

Перечислять составляющие ассамбляжа можно бесконечно, поэтому ради упрощения лучше говорить про акторную сеть. Слово «сеть» — это удобная метафора, поскольку, воображая сеть, мы понимаем, что «её можно растянуть во все стороны, расправить и за счёт этого составить представление о разнообразности и неоднородности акторов, распределённых по всей сети»⁴⁸, т. е. акторы, составляющие сборку, не сосредоточены в определённой зоне, они растянуты в пространстве. Для всех этих составляющих сборки характерны отношения экстерности, где составные части целого могут распасться и стать частью другой сборки.

Убедимся в этом на ещё одном примере. Американская певица Мадонна позиционирует себя как женщину, которая постоянно нарушает различные табу. В свои 64 года она откровенно одевается: чулки, кружевное бельё, открытое декольте. Всё это пока ещё во многом табу для женщины её возраста. Но интересно проанализировать, как Мадонна «собирает» вот этот образ вечно молодой поп-дивы. Итак, из чего же собран её образ на *рис. 10*? Во-первых, ботокс. Чтобы его правильно колоть, нужны специалисты-косметологи, которые умеют правильно обращаться со шприцом и которые понимают, куда конкретно вещество нужно вкалывать. Подготовкой этих специалистов занимаются специальные образовательные учреждения. Также необходимо наличие специальных косметологических клиник, которые бы обеспечивали своих специалистов необходимым оборудованием. Во-вторых, косметика и вся beauty-индустрия. В-третьих, Всемирная паутина с её социальными сетями (в случае с Мадонной это Инстаграм и фильтры, которые он предлагает).

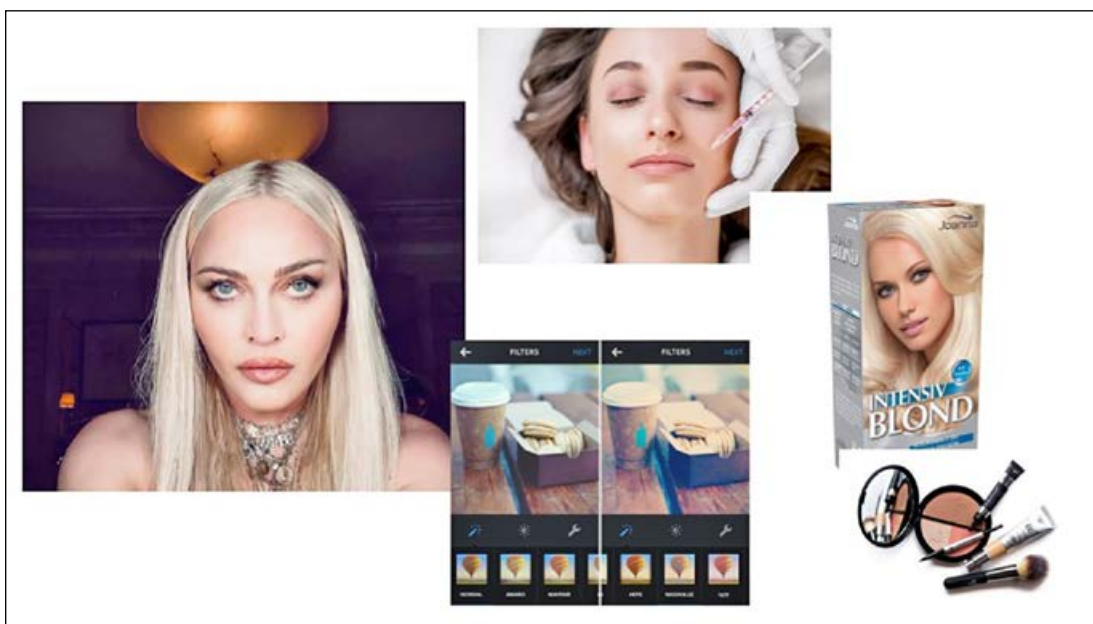


Рис. 10. Ассамбляж Мадонны

Опять же всех составляющих сборки перечислить невозможно, поскольку ассамбляж — это целостность, состоящая из сети человеческих и нечеловеческих акторов.

⁴⁸ Бруно Латур. *Мода и акторно-сетевая теория* / Энтуисл Дж. // *Осмысление моды. Обзор ключевых теорий*. — М. : Новое литературное обозрение, 2023. — С. 305–323.

Таким образом, существуют два пола: мужской и женский. Но представления о мужественности и женственности разнятся от эпохи к эпохе. Мужественность и женственность — явления неоднородные. Они могут быть по-разному проявлены или по-разному собраны. Даже представления о некоторых вещах, казалось бы, устойчивы, но потом мужчины и женщины заимствуют друг у друга предметы одежды, паттерны поведения, и тогда одежда как знак может поменять своё означаемое и стать не только сугубо частью либо мужского, либо женского гардероба. К тому же люди — это ассамбляжи (сборки), т. е. целостности, состоящие из гетерогенного множества акторов, для которых характерны отношения экстерности. И для мужских, и для женских сборок это релевантно.

2.2. Художник как ассамбляж

Человек, исполняя социальную роль или являясь носителем того или иного социального статуса, часто присоединяет к своему телу атрибуты, которые окружающие считают определённым образом. Например, по ребёнку можно понять, что он школьник, который носит классический костюм (рубашка, пиджак, брюки или блузка, чёрная юбка и колготки), на спине портфель или ранец, в руках ручка и тетрадь; или по человеку будут судить как о монархе, если тот будет носить на голове корону, а в руках нести державу и скипетр власти. И художник — это статус, который так же, как и первые два примера, определённым образом конструируется.

Если набрать в поисковой строке словосочетание «образ художника», то в графе «Картинки» появятся следующие изображения, найденные в марте 2023 г. (рис. 11). Поисковая система «Яндекс» выдаёт в основном образы художниц. Это интересный момент, который требует дополнительного изучения, поскольку только один кадр на фотографии демонстрирует мужской образ. Но в остальном ассамбляж художника классический: кисточки, палитра, мольберт, холст, берет, иногда появляется соломенная шляпа. Что выдаёт «гугл-поиск», если вбить это же словосочетание? На рис. 12 снова женские образы доминируют, но мужчин-художников уже больше. И традиционные атрибуты художника здесь также представлены. Это же словосочетание можно вбить по-английски (рис. 13) в той же поисковой системе. И на этот раз мужские образы доминируют. И заметно, что почти половина мужчин не европейской внешности. Возможно, это связано с движением включённости меньшинств во все аспекты общественной жизни, которое доминирует в англоязычном мире.

Но, несмотря на не такие уж большие отличия этих трёх примеров, их объединяет одно: на всех изображениях присутствуют кисточки, палитра и берет. Эти элементы используются, когда необходимо создать классический образ художника. Яркий тому пример — деревянная скульптура Рембрандта, созданная Борисом Сергеевым (рис. 14), была представлена на выставке «Портрет художника» в Музее искусства Санкт-Петербурга ХХ–ХХІ (МИСП)⁴⁹. В этой фигуре сразу узнаётся образ знаменитого мастера с классическими атрибутами художника. Скорее всего, Борис Сергеев для создания скульптуры за образец брал много-

⁴⁹ Межмузейный выставочный проект «Портрет художника» // Музей искусства Санкт-Петербурга ХХ–ХХІ. — 2023. — URL: <https://mispxx-xxi.ru/exhibitions/mezhmuzeynyy-vystavochnyy-proekt-portret-khudozhnika/?ysclid=lhgvykbnv6805379632> (дата обращения: 12.04.2023).

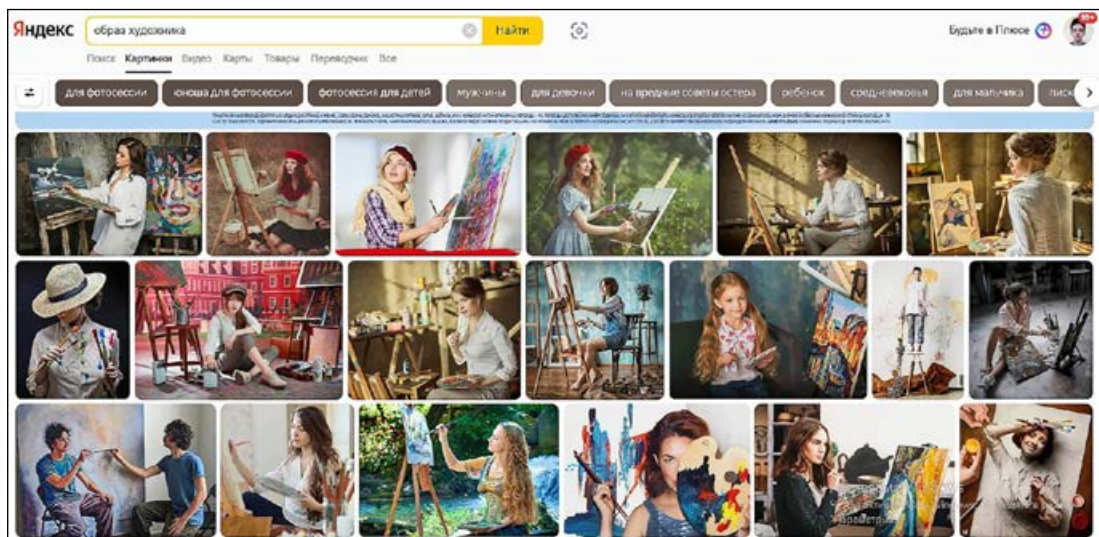


Рис. 11. Образ художника в Яндекс-картинках (март 2023)

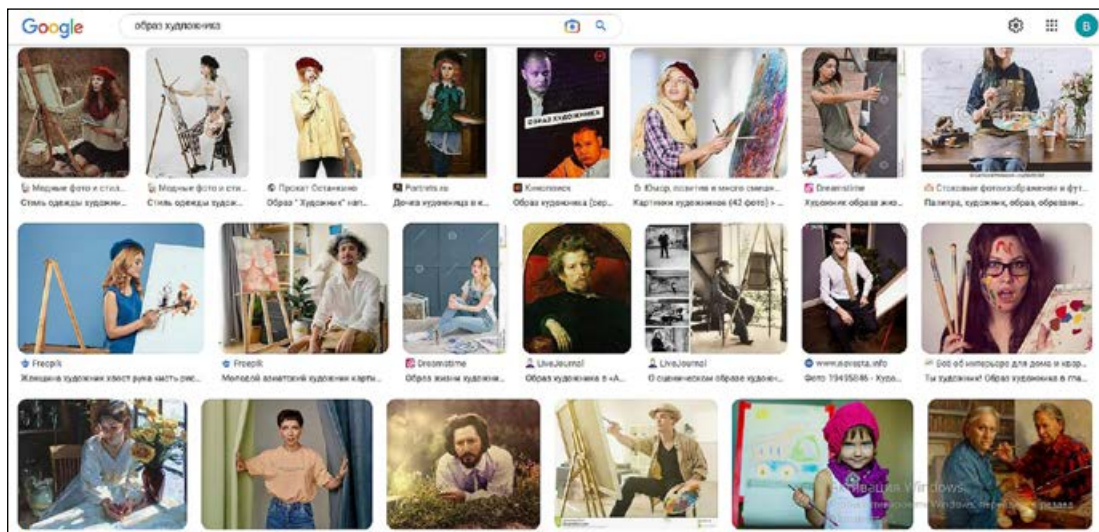


Рис. 12. Образ художника в Гугл-картинках (март 2023)

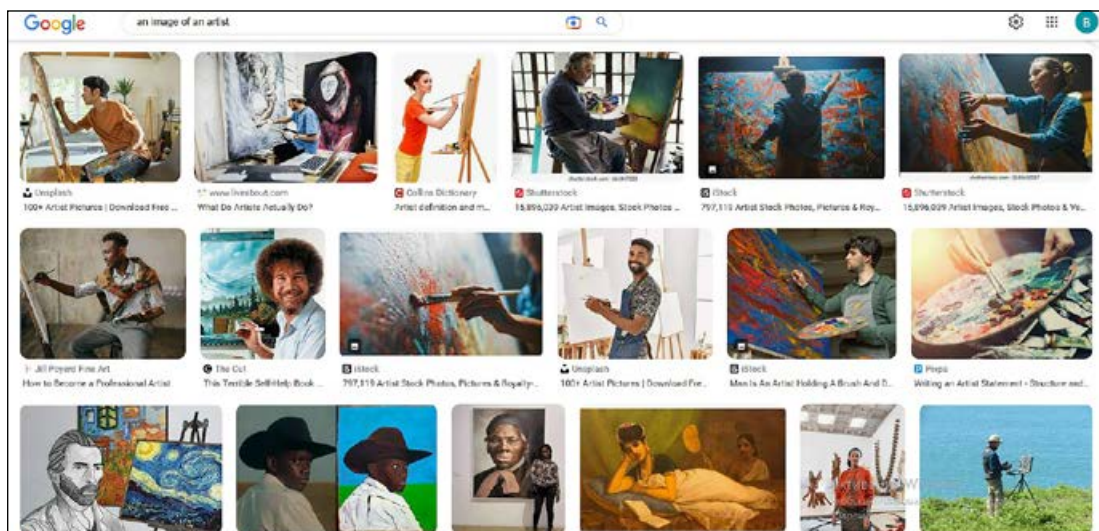


Рис. 13. Образ художника в Гугл-картинках (март 2023)



Рис. 14. Портрет Рембрандта.
Борис Сергеев. 1998



Рис. 15. Автопортрет Рембрандта.
1665

численные автопортреты живописца. Вспомнить хотя бы автопортрет 1665 г. (рис. 15). Данная работа российского скульптора — это традиционный образ художника Нового времени, который создан благодаря способности и таланту автора выточить из куска дерева человеческую фигуру и его насмотренности и знанию творчества Рембрандта. Получается, здесь перечислены ожидаемые составляющие художественной сборки. Но какие бывают неожиданные способы создания образа художника в целом?

Дело в том, что на выставке, проходившей с декабря 2022 по март 2023 г., были представлены не только традиционные художественные ассамбляжи. В XX в. художник начинает использовать своё тело, чтобы сконструировать свой образ. Несомненно то, что тело само по себе есть конструкт, но художники начинают примерять на себя иные атрибуты, чтобы выделиться.

На выставке «Портрет художника» были представлены произведения российских мастеров, которые использовали разные техники при создании портретов своих западных предшественников. Наши художники собрали их из отличительных черт конкретного автора.

Для примера обратимся к образу Сальвадора Дали. Его знаменитые усы стали предметом многочисленных интерпретаций у современных художников (рис. 16). Хачатур Белый соединяет в своём ассамбляже по крайней мере две вещи: знаменитые усы и омара, образ которого Дали использовал при создании сюрреалистической скульптуры «Телефон-омар» в 1936 г. Однако Олег Жогин решил сконструировать образ известного сюрреалиста (рис. 17) немного по-другому: Жогин отступает от традиционного акцентирования внимания на усах; он выделяет, гипертрофирует глаза как основополагающий момент для понимания выдающейся личности. Тогда выходит, что Сальвадора Дали можно собрать минимум из трех образов: усов, сумасшедшего взгляда и омара, используя дерево, гипс, лошадиный хвост (рис. 16) и бронзу с графитом (рис. 17).



Рис. 16. Портрет Сальвадора Дали.
Хачатур Белый. 2002



Рис. 17. Сальвадор Дали. Олег Жогин. 2010

Ещё один художник, чьим образом можно вдохновиться, является Винсент Ван Гог, голландский художник-постимпрессионист. Его трагическая жизнь обросла мифами, и некоторые из них стали основой для создания трёх фигур Инессы Помеловой «Три дня из жизни Ван Гога» (рис. 18). Эти три пластических образа являются вехами творческого пути мастера. Так, шляпа со свечами на голове у фигуры слева — это история создания таких известных работ, как «Звёздная ночь над Роной» и «Ночная терраса кафе», которые были созданы в 1888 г. Считается, что художнику больше нравилась ночь, как более живая и богатая красками часть дня, и уличное освещение в это время суток было скудным. Вторая скульптура в центре с вазой руках посвящена любви Ван Гога к подсолнухам, которые он часто писал на своих полотнах. И замыкает ряд третья фигура с завязанным ухом и воронами — это референс к последним годам жизни художника. Вспоминаются «Автопортрет с отрезанным ухом и трубкой» и «Пшеничное поле с воронами», которое Ван Гог создал в 1889 г. Эти полулегендарные истории, помимо шамота и росписи, и помогли собрать образ, который сконструировала художница в виде скульптуры-триптиха.

Не уступал в странности голландцу и Оскар Кокошка (1886–1980) — австрийский живописец и драматург чешского происхождения. В художественном мире он прославился благодаря своим экспрессионистским работам, которые часто носили провокационный характер. Но у многих он ассоциируется прежде всего с Альмой Малер, известной венской светской дамой Прекрасной эпохи, с которой у художника был роман. Известно, что во время Первой мировой войны художник пропал без вести. Его признали мёртвым, и поэтому Малер вышла



Рис. 18. Три дня из жизни Ван Гога. Инесса Помелова. 2015

замуж за знаменитого архитектора Вальтера Гропиуса. Но после окончания боевых действий оказалось, что Оскар Кокошка потерял на время память и по этой причине никому не мог объявить о том, что он жив. И, вернувшись из русского плена в Вену, художник все ещё был страстно влюблен в Альму Малер. Однако женщина ему уже была недоступна. И, чтобы справиться со своими чувствами и не остаться в одиночестве, в 1918 г. Кокошка заказал мюнхенской художнице Гермине Моос куклу, которая должна была быть похожа на знаменитую венскую красавицу. Весной 1919 г. художник получает в руки копию своей возлюбленной и, как известно, «приводит» её на премьеру оперы Рихарда Штрауса «Женщина без тени» в Венский оперный театр. Этот весьма эксцентричный эпизод из жизни экспрессиониста и послужил основой для создания его портрета Софьей Азархи (рис. 19). Этот образ сконструирован не только из фанеры, картона и росписи, но и из истории любви художника и его страсти к предмету, которому Кокошка, в конце концов, отрубил голову.

Портрет Энди Уорхола (рис. 20) также был представлен на выставке в МИСПе. Он был первым среди художников XX в., кто сделал жанр автопортрета одним из основных в своём творчестве, подобно тому, как это было у старых мастеров. Но если художники прошлого пытались изобразить себя так, как если бы это было зеркальное отражение, то Уорхол использовал для этого новый медиум — фотографию, которая затем служила прототипом для его знаменитых шелкографий. Уорхол делал несколько подготовительных полароидных снимков, а затем скрупулёзно выбирал один и ставил метки, как его лучше кадрировать. Первые автопортреты Уорхола датируются 1964 г., и он продолжал создавать их на протяжении всей жизни. Последняя серия автопортретов была сделана Уорхолом в 1986-м, за год до смерти. К этому моменту он уже стал такой же знаменитостью и брендом, как голливудские звезды, чьи портреты постоянно создавал.



Рис. 19. Оскар Кокоска везёт Альму Малер в Венскую оперу. Софья Азархи. 2022



*Рис. 20. Уорхол.
Александр Рукавишников. 2012*

Автопортреты были важной частью творчества Энди Уорхола: они позволяли исследовать ему себя, свою судьбу, карьеру, место в искусстве и даже тему неминуемой смерти. Целенаправленно превращая себя в арт-бренд, Уорхол вновь и вновь тиражировал свой облик, максимально открываясь перед зрителем и в то же время скрываясь за множеством масок. Идею «художника-бренда» подхватят и другие художники, творчество которых не ограничивается только произведениями, но буквально заполняет всю их жизнь. Художник превращается в одного из главных объектов своего творчества: он творит свой облик, свою судьбу, своё место в истории. И одновременно пробует чужие маски, стремясь за ними как спрятаться, так и обрести своё настоящее «Я»⁵⁰. Уорхол хотел быть холодной бесчувственной машиной⁵¹, поэ-

⁵⁰ Энди Уорхол и русское искусство. — М. : Фонд поддержки и развития культуры «АРТСОЛУС», 2021. — С. 52.

⁵¹ Реплика Уорхола 1963 года: «У машин меньше проблем. Я бы хотел быть машиной. А вы?» Цит. по: Colacello B. Holy Terror: Andy Warhol Close Up. — N. Y. : Harper & Collins, 1990.

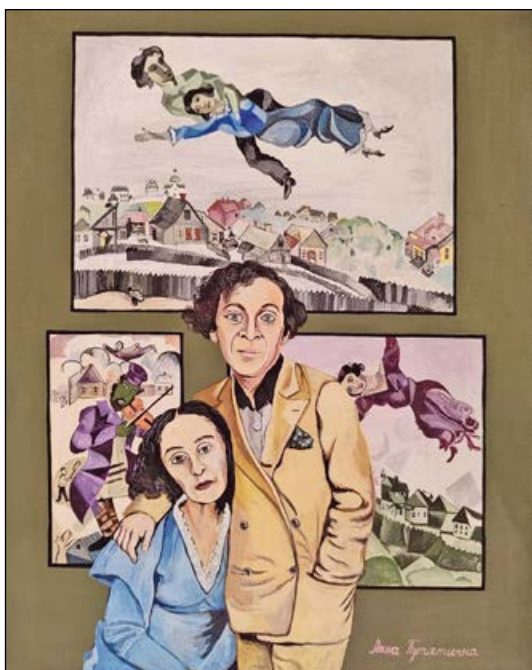


Рис. 21. Шагал. Алина Путяткина



Рис. 22. Марк Шагал. 1920-е годы

тому и прятался за маской надменного, ироничного и равнодушного человека, чья бледность и пепельный блонд скрывали от публики его хрупкую детскую натуру.

Однако бывает, что собственный образ художника не такой яркий и выразительный, как, например, у Дали или у Уорхола. На фотографии из книги «Русский парижанин: Фотографии Петра Шумова»⁵² Марк Шагал (рис. 22), представитель русского авангарда, — это спокойный и мечтательный мужчина. Лицо не выражает надменности или не искривлено гримасами. Такого художника, скорее, знают по его шедеврам, поэтому, создавая его портрет (рис. 21), Алина Путяткина пишет непосредственно собственно фигуру Шагала с его женой Беллой, которая сильно повлияла на его творчество. И, дабы зритель без помощи этикетажета соотнёс эту мужскую фигуру в желтом костюме с художником Шагалом, на фоне Алина Путяткина пишет три его знаменитые работы: «Над городом» (1918) в верхней части полотна, «Скрипача» (1912–1913) в левом нижнем углу и «Прогулку» (1917–1918) в правом нижнем углу. Получается, что ещё одним способом репрезентации персоны художника является конструирование данного образа через шедевры мастера.

Несомненно, по сравнению с тихим и спокойным Марком Шагалом, Фрида Кало — это страстная женщина, которая весь свой связанный с телесностью опыт переносила на холсты. Её картины — это рефлексия по поводу жизненных переживаний и невзгод, которые она фиксировала с помощью сюрреалистического метода. Есть три темы, которые проходят через всё творчество Фриды Кало: ощущение телесной неполноценности, отношения с Диего Риверой и национальная мексиканская идентичность. Иногда эти мотивы переплетаются между собой, как на картине «Воспоминание» 1931 г. Это аллегорическая композиция, которую можно прочесть, если знать биографию художницы. Фигура в центре — это сама Фрида, которая одновременно пытается устоять на земле и на воде. Полоса,

⁵² Русский парижанин: Фотографии Петра Шумова. — М. : Русский путь, 2000.

разделяющая две материи, делает положение героини неустойчивым. На Фриде европейское платье, но у героини почему-то не видно кистей, одни рукава, соединённые правой и левой руками с ещё двумя ипостасями художницы: образ школьницы как постоянной ученицы Риверы, где форма подчёркивает место героини в браке с известным мексиканским муралистом, для которого она всегда ученица и всегда на ступеньку ниже, и образ Фриды-мексиканки, который так импонировал ему. Здесь Фрида пытается сконструировать свою европейскую идентичность, отвергая от себя те сборки, которые очень сильно нравятся Диего Ривере. Она отвергает их, поскольку зла на супруга, потому что тот постоянно ей изменяет. На душевное беспокойство указывает классический романтический задник со сгустком темных облаков и сердце, пронзённое орудием, на острие которого сидит маленький ангелочек, — возможно, это аллюзия на Амура. Всё это про эмоциональное состояние художницы. Она как будто хочет отказаться от статуса подмастерья и своей мексиканской идентичности, но с этими ассамбляжами она связана не только руками, но и нитью, которая соединяет две идентичности художницы в области сердца европейской женщины. Похоже, что сердце Фриде и не нужно; её наполняет жизнью не этот орган человеческого тела, который лежит рядом на песке, её жизнь делают яркой эти самые боковые идентичности, которые на самом деле художницу и питают.

Есть ещё одна интересная работа, связанная со взаимоотношениями Фриды Кало и Диего Риверы, — «Автопортрет со врезанными волосами» 1940 г. Создание такого маскулинного образа — это опять месть мужу. Она демонстрирует ту часть своего «Я», которую Ривера не любит. Она отказывается от своей женственности и мексиканскости, так как эти ассамбляжи больше не востребованы из-за очередного расставания с супругом.

В 1940-е здоровье художницы ухудшается: у нее усиливаются боли в области позвоночника. В это время ей приходится носить ортопедический корсет. На картине «Разрушенная колонна» 1944 г. она изображает себя в виде мученицы: она утыкана гвоздями. Этот образ напоминает и святого Себастьяна, которого обычно пишут прикованным к колонне и страдающим от стрел, и куклу вуду, утыканную иголками. Художница буквально разрывает себя, чтобы показать руину, что интересно, античной колонны. И здесь снова европейское, как фундамент формальной стороны её творчества, переплетается с христианской символикой, символикой вуду и собственным состоянием художницы. Она буквально демонстрирует, как все эти стороны её творчества перемалывают тело художника.

Таким образом, Фрида Кало — это художница, которая конструирует своё тело, создавая разные ассамбляжи: верная жена и соратница Диего Риверы, мексиканка, мученица, страдающая от телесной неполноценности, и женщина, способная на кардинальные перемены в играх с гендером.

Большинство вышеперечисленных художников — представители эпохи модернизма, чей взлет пришелся на первую половину XX в. Далее будет представлен анализ работ мастеров, которые жили и работали в эпоху постмодернизма, т. е. во второй половине века, хотя многие являются представителями неоавангарда и назвать их художниками-постмодернистами с полной уверенностью нельзя.

Брюс Науман — американский художник-концептуалист. На его знаменитом автопортрете он изобразил себя в виде фонтана (1966). Здесь он пытается из своего тела создать произведение искусства и предстать перед зрителем в виде классической скульптуры, похожей на тритона, который обычно, являясь частью



*Рис. 23. Этюды для голограмм.
Брюс Науман. 1970*



*Рис. 24. Слепок пространства
под моим стулом. Брюс Науман. 1965*

фонтана, извергает воду из своего рта. И если фонтан — это медиум, через который проходит вода, то тело художника — это тоже медиум, или почти ready-made⁵³, т. е. данная художнику материя здесь и сейчас, которую надо немного перестроить, чтобы она работала как надо. И «Этюды для голограмм» (рис. 23) 1970 г. чем-то схожи с этим автопортретом. Здесь уже отчётливее видно, как художник вылепил из себя что-то, что отличалось бы от его привычного образа или от его повседневной сборки.

Ещё одна работа, связанная с репрезентацией художника, — это «Слепок пространства под моим стулом» 1965 г. (рис. 24). Здесь Брюс Науман соотносит своё тело, т. е. оболочку художника, с пространством, которое находится под стулом художника. Этот слепок не может больше никого представлять, поскольку его тело, как тело мастера, а не кого-то другого, эту область занимает.

Если неоновые люминесцентные трубки у Джозефа Кошута нужны либо для описания самих себя, либо для того, чтобы быть чистым светом, то у Брюса Наумана на рис. 25 («Неоновые слепки левой части моего тела интервалом в 10 дюймов») эти трубки очерчивают объёмы левой части тела художника. Это его своеобразный автопортрет. Объём, выраженный с помощью искривленных трубок, — это одновременно иконический и индексальный знаки: у первого план выражения полностью совпадает с референтом, второй прямо указывает на объём левой части тела художника. Таким образом, Брюс Науман конструирует своё творческое «Я» из разнородных материалов: тела как медиума, стекловолокна и полиэфирной смолы, смесь которых выдаётся художником за воск, бетона, заполняющего пространство под креслом мастера, неоновых люминесцентных

⁵³ Видимо, здесь есть референс к Марселю Дюшану — к его знаменитому «Фонтану», который с помощью жеста художника из просто писсуара стал произведением искусства (примеч. авт.).



*Рис. 25. Неоновые слепки левой части моего тела интервалом в 10 дюймов.
Брюс Науман. 1966*

трубок, проводов, розеток, электричества (сюда можно добавить АЭС и ГЭС и их сотрудников, чья работа позволяет работам Наумана существовать). К этому можно добавить и его насмотренность, если верить в то, что автопортрет в виде фонтана — это референс к знаменитой работе Дюшан.

Интересные портреты современников создал Игорь Макаревич, представитель московского романтического концептуализма. Работа под названием «Передвижная галерея русских художников» 1978 г. — одна из ранних инсталляций автора. Эту работу можно разделить на три визуальные составляющие: бархатную шкатулку, наполненную гипсовыми слепками с отпечатками советских нонконформистов, каждый из них подписан такими именами, как Оскар Рабин, Эрик Булатов, Леонид Соков и пр.; щит, на поверхности которого, скорее всего с помощью туши, оставлены отпечатки

пальцев; и бумага с черно-белой печатью, на которой на русском и английском языках напечатан следующий текст: «Идентификация папиллярных линий на дактилоскопических отпечатках ряда русских художников позволяет широкому кругу зрителей глубже осознать индивидуальность их творчества»⁵⁴. Какова концепция этого произведения? Дело в том, что во многих работах Игоря Макаревича есть персонажи, от лица которых рассказывается некая история. Здесь таким персонажем становится сам художник. Он играет роль коллекционера или музейного работника, создающего инсталляцию как экспозицию. И наименование работы прямо намекает на её название: «это мобильный вариант экспозиции, репрезентирующий современное советское искусство»⁵⁵. Демонстрируя отпечатки пальцев советских нонконформистов, Игорь Макаревич показывает, что и современные художники, как и представители классического искусства, буквально «прикладывают руку», чтобы создать свои произведения. Макаревич с помощью данной инсталляции пытается донести, что «устойчивое мнение, что в современном искусстве уникальность авторского языка невозможна»⁵⁶, это неверно. И, создав такую передвижную галерею, Игорь Макаревич как бы растянул идентичность своих коллег, ведь отпечатки — это индексальные знаки, которые указывают на носителей этих рисунков на подушечках пальцев. Получается, что Макаревич сконструировал двойное присутствие художников: они одновременно находятся и в пространстве инсталляции, и в своей мастерской или дома.

⁵⁴ Передвижная галерея русских художников // Третьяковская галерея: официальный сайт. — URL: <https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/22199> (дата обращения: 07.05.2023).

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Там же.



Рис. 26. Восковые оттиски колен пяти известных художников. Брюс Науман. 1966

У Брюса Наумана есть похожая работа. Она называется «Восковые оттиски колен пяти известных художников» 1966 г. (рис. 26). На материи телесного цвета действительно присутствуют следы тела, но то, что кажется нам воском, на самом деле является сочетанием стекловолокна и полиэфирной смолы. И что ещё важно? Нет здесь никаких следов пяти якобы известных художников. Все оттиски — это следы колен Брюса Наумана. Название работы должно запутать зрителя. Он должен задаться вопросом: «О каких пяти известных мастерах здесь идёт речь?». И даже если реципиенту концепция ясна и он знает, чьи это следы на самом деле, то зритель, возможно, приходит к выводу, что перед собой он видит автопортрет или попытку мастера создать образ великого художника, наделять себя этим статусом.

Похожая работа есть и у американского художника-концептуалиста Денниса Оппенгейма, которая называется «Растяжимость идентичности» (рис. 27) 1975 г. Розалинд Краусс в статье «Заметки об индексе. Часть 1» описывает её так: художник переносит изображение своего отпечатка пальца на поверхность большого поля около города Буффало; он увеличивает этот отпечаток в несколько раз, фиксируя его на земле асфальтными линиями. Затем этот знак переносится в музейное пространство с помощью фотодокументации. И значение этой работы заключается исключительно в установлении присутствия автора при помощи индексального знака, который указывает на реальное тело художника⁵⁷. Мастер



Рис. 27. Растяжимость идентичности. Деннис Оппенгейм. 1975

⁵⁷ Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. — М. : Художественный журнал, 2003. — С. 213.

действительно растягивает свою идентичность: он фиксирует себя в трёх местах — на поле близ города Буффало, в музее и, например, в мастерской.

У него есть ещё два интересных автопортрета. Первый — «Кадры с рентгеновского снимка желудка» 1970 г. (рис. 28). По сути, автор исследует, что такое тело художника внутри, под кожей. Может ли рентгеновский снимок стать подобием автопортрета, если тела на подобных изображениях всегда выглядят анонимно? Зрителю демонстрируется абсолютно внутреннее и интимное художника, что-то, что не может увидеть даже сам художник. Второй автопортрет — это «Пряничный человечек» 1971 г. (рис. 29). Деннис Оппенгейм демонстрирует процесс пищеварения при поедании лакомства. Здесь также возникает аналогичный вопрос: «Как функционирует пищеварительная система художника и чем она отличается у людей-нехудожников?».

Получается, для репрезентации себя Деннис Оппенгейм конструирует свой образ, используя печать на пенокартоне, рентгеновские снимки, коллажную технику, фотоаппарат и фотографии, музеи, которые выставляют фотодокументацию, и многое другое.

Ещё одним ярким примером использования индексов при создании автопортрета является работа Марселя Дюшана под названием «Язык за щекой» 1958 г. Вот как описывает эту работу Розалинд Краусс⁵⁸: это разделение иконического знака и индекса. С помощью карандаша на листе бумаги автор изображает правый профиль лица — это явно иконический знак, поскольку образ совпадает с тем, что есть в реальности; но поверх карандашного рисунка наложен гипсовый слепок с его щеки и подбородка; этот слепок является индексом, так точно повторяет контуры части лица художника. Иконический и индексальный знаки

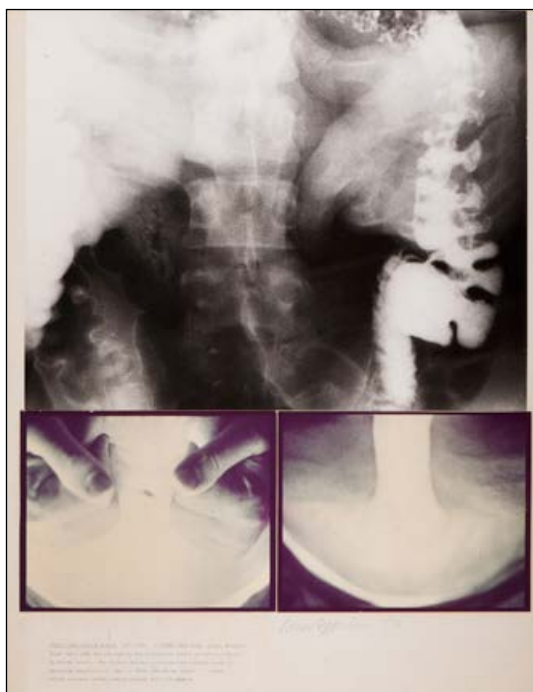


Рис. 28. Кадры с рентгеновского снимка желудка. Деннис Оппенгейм. 1970



Рис. 29. Пряничный человечек. Деннис Оппенгейм. 1971

⁵⁸ Краус Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. — М.: Художественный журнал, 2003. — С. 210–212.

одновременно сталкиваются и в то же время дополняют друг друга; автор конструирует «вербальное удвоение, которое переориентирует значение... В буквальном смысле спрятать язык за щеку значит тем самым утратить способность к речи. Именно этот разрыв между изображением и речью или, точнее, языком одновременно описывает и исследует Дюшан в своём творчестве»⁵⁹. Выходит, что Дюшан сталкивает иконический и индексальный знаки и таким образом создаёт ассамбляж, который отражает ненужность речевого акта, так как визуальный образ, созданный Дюшаном, говорит о нём самом с двойной силой.

В современную эпоху необходимо понимать, чем каждый мастер отличается от других. Необходимо учитывать его имидж и индивидуальную творческую манеру. Ярким примером портретов современных художников является триптих Игоря Макаревича («Шкаф Ильи (Портрет Кабакова)» 1987 г., «Портрет Ивана Чуйкова» 1981 г., «Золотое пространство Булатова (Портрет Эрика Булатова)» 1988 г.), который находится в Музее Людвига в Русском музее. Индивидуальная манера: Эрик Кабаков с его размышлениями о плоскости и пространстве, Иван Чуйков, который работает с оконной рамой, как если бы это был проход в мир фантазий, и Илья Кабаков, сидящий в своём знаменитом шкафу. Игорь Макаревич отражает на созданных им портретах художественный метод в творчестве старших коллег-нонконформистов. И в каком-то смысле между этим триптихом и творчеством Ясумаса Моримуры можно провести параллели, но если носителями образов первого выступают объекты нечеловеческой природы, то второй преимущественно использует своё тело как холст.

Ясумаса Моримура — японский художник, который занимается перформансом и апроприацией. В своём творчестве он использует многочисленные постмодернистские стратегии: деконструкцию, коллаж, мимикрию, пастиш и др.⁶⁰ Прежде всего он известен тем, что использует своё тело как инструмент для создания образов, которые известны многим, по крайней мере в европейской культуре. Дело в том, что он родился в 1951 г. Через год после его рождения американская оккупация закончилась, однако присутствие военных из Соединенных Штатов, которое он почти не застал, сильно повлияло на его творчество. Западные ценности во многом определили развитие Японии в период после Второй мировой войны. Ясумаса Моримура принадлежит к тому поколению художников, которые в детстве были очарованы европейской культурой. И, видимо, постколониальная атмосфера 1950–1960-х в стране и определила его творческий метод: он понял, что для того, чтобы остаться в истории искусства, ему нужно было вписать свою японскую идентичность в историю именно западноевропейского искусства. Надежда Мусянкова в статье «Китч в изобразительном искусстве последней четверти XX века» пишет: «Ясумаса Моримура восхищает мастерством травести, когда мужское превращается в женское, а азиатское — в европейское»⁶¹. Казалось бы,

⁵⁹ Краус Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. — М.: Художественный журнал, 2003. — С. 210–212.

⁶⁰ Дианова В. М. Западный/российский/японский постмодернизм: сходство и различие // Соловьёвские исследования. — 2017. — № 2 (54). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zapadnyu-rossiyskiy-yaponskiy-postmodernizm-shodstvo-i-razlichie> (дата обращения: 18.05.2023).

⁶¹ Мусянкова Н. А. Китч в изобразительном искусстве последней четверти XX века // Искусствознание. — 2012. — № 3–4. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kitch-v-izobrazitelnom-iskusstve-posledney-chetverti-hh-veka> (дата обращения: 18.05.2023).



Рис. 30. Внутренний диалог с Фридой Кало. Я. Моримура



Рис. 31. Self-Portraits through Art History (Van Eyck in a Red Turban), Я. Моримура

он копирует портреты художников. Можно вспомнить серию работ под названием «Внутренний диалог с Фридой Кало» (рис. 30). Или в другой серии под названием «Self-Portraits through Art History»⁶² (2016–2018) он изображает Яна Ван Эйка («Van Eyck in a Red Turban» — рис. 31)⁶³, Леонардо да Винчи («What Leonardo's Face Says» — рис. 32)⁶⁴, Альбрехта Дюрера («Dürer's Hand Is Another Face» — рис. 33)⁶⁵, Ван Гога («Van Gogh/Blue Flame»)⁶⁶, которые он создал в 2016–2018 гг.

Но любой его персонаж — это уже существующая картинка. Референтами являются не сами художники, а картины, на которых они себя изобразили. По словам Ирины Кулик, любой персонаж — это уже всегда существующая картинка⁶⁷. Ясумаса Моримура воссоздает изображение, а не вживается в роль персонажа. Его творчество — это игра с другой культурой; можно даже сказать, что это игра с «большим» Другим (по Ж. Лакану), который навязывает тебе правила игры. Работы Моримура всегда показывают японского художника, который, возможно, желает вписаться, встать в один ряд с художниками, которые творили в метрополии.

Может показаться, что художник растворяется в наследии западноевропейских художников, но острый глаз всегда заметит в творчестве Моримура мимикрию, игру. Зритель всё равно увидит представителя монголоидной расы с раскосыми глазами. Получается, художник волей-неволей выдаёт себя. Его работы — это всегда его автопортреты. На фотографиях всегда присутствует

⁶² Пер. с англ.: Автопортреты через историю искусства (примеч. авт.).

⁶³ Пер. с англ.: Ван Эйк в красном тюрбане (примеч. авт.).

⁶⁴ Пер. с англ.: Что говорит Лицо Леонардо (примеч. авт.).

⁶⁵ Пер. с англ.: Рука Дюрера — это другое лицо (примеч. авт.).

⁶⁶ Пер. с англ.: Ван Гог/Голубое пламя (примеч. авт.).

⁶⁷ Ютуб-канал музея «Гараж». Лекция Ирины Кулик «Синди Шерман — Софи Калль». — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=A2yMk8dsh9c&t=2599s> (дата обращения: 07.03.2023).

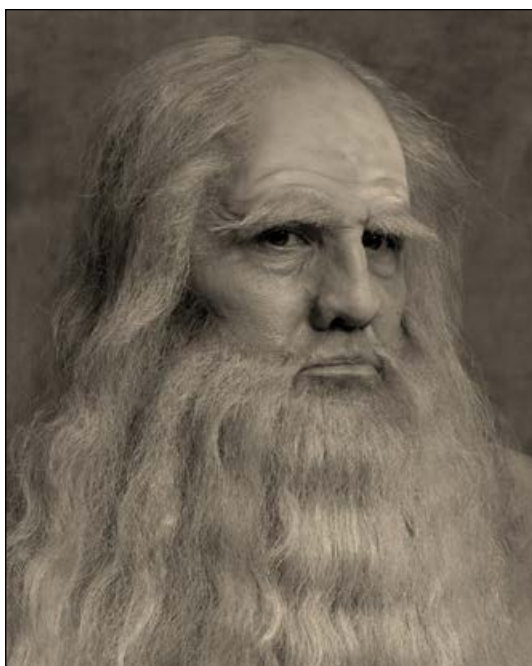


Рис. 32. What Leonardo's Face Says.
Я. Моримура



Рис. 33. Dürer's Hand Is Another Face.
Я. Моримура

японец, желающий быть частью мирового (здесь западноевропейского) художественного наследия. Потому можно заключить, что в его работах нет рассеянного референта, о котором пойдёт речь в следующем параграфе. Пытался обрести свое «Я», прячась за чужие маски, и Юрий Альберт, представитель московского концептуализма, создавший серию «Я не...». В ней художник использует прием апроприации чужих художественных стилей, сопоставляя себя таким образом с крупными мастерами XX в.: Джаспером Джонсом, Джозефом Кошутом, Энди Уорхолом и т. д. Этот проект — размышление Альберта над вечными вопросами роли и места художника в истории искусства. Художник выбрал для себя оригинальный приём — отрицание сходства с художниками-легендами, при этом заимствуя для каждого своего портрета манеру того или иного мастера⁶⁸.

Таким образом, художник — это не только палитра, кисточки и берет, это и его индивидуальная художественная манера, имидж, который специально конструирует для публики. Получается, художник может соединить в себе то, что поможет ему создать ни на что не похожий индивидуальный ассамбляж, ведь Энди Уорхола, Сальвадора Дали, Фриду Кало ни с кем не спутаешь. Сначала художник делает миф, а потом он сам этим мифом становится.

2.3. Ассамбляж с рассеянным референтом

Почему же во второй половине XX в. конкретные представления о мужественности и женственности стали разрушаться? Всё дело в духовном климате эпохи. Постмодернизм — это философское течение, «тип умонастроения, ми-

⁶⁸ Энди Уорхол и русское искусство. — М. : Фонд поддержки и развития культуры «АРТ-СОЛУС», 2021.

ровоззрения и мироощущения, господствующий во второй половине XX в.»⁶⁹. Постмодернизм можно охарактеризовать следующими установками: эпистемологическая неуверенность; разрушение иерархии ценностей; невозможность познать мир как целое, отсюда незавершённость, частичность, фрагментарность⁷⁰. Выходит, что собственное «Я» человека можно разложить на определённые составляющие: человек собран из паттернов поведения, которые были ему навязаны литературой, кинематографом, живописью, скульптурой, рекламой. Из них он слагает свою историю, или свой метанарратив.

По Ж-Ф. Лиотару, метанарративы — это универсально значимые модели смыслообразования и репрезентации. Например, научное знание, миф о великой истории, миф о великом герое слагаются как «великие» рассказы, в достоверности которых не может быть сомнений. Все эти представления подвергаются тотальному пересмотру, или деконструкции. Цель этого метода — увидеть в любом понятии не некую естественную и само собой разумеющуюся реальность, а рассмотреть, из чего сложено наше представление об обществе и человеке⁷¹.

Представления о мужественности и женственности, как и метанарративы, стали подвергаться деконструкции. В начале 1990-х выходит книга Джудит Батлер «Гендерное беспокойство. Феминизм и подрыв идентичности». В ней гендер рассматривается не как биологически детерминированная сущность, а как продукт повторения конкретных паттернов поведения. В художественной практике ещё в первой половине XX в. М. Дюшан представляется в виде своего альтер-эго, Ррозы Селяви (Rose Sélavy), во второй половине века Нэн Голдин размышляет о природе мужественности, создавая серии портретов стилиста-парикмахера Джимми «Полетты» Пола.

Но почему бы в деконструктивной практике не пойти ещё дальше? Можно ли создать образ человека, чьего материального воплощения не существует в реальности или чей референт размыт, рассеян?

С точки зрения лингвистики, референция — это процесс соотнесения языковых знаков с внеязыковой действительностью⁷². Одним из элементов этого процесса является понятие «референт». Это объект или явление материального мира, к которому отсылает та или иная языковая единица в процессе референции⁷³. Но поскольку данная глава посвящена художественной практике, то в данном случае определение понятия «референция» несколько отлично: референция — это процесс соотнесения визуальных знаков с действительностью, находящейся вне

⁶⁹ *Мировая и отечественная художественная культура : учебно-метод. пособие. — 2-е изд., испр. и доп. — СПб. : Изд-во РГПУ имени А. И. Герцена, 2017. — С. 321.*

⁷⁰ Там же. — С. 324–325.

⁷¹ *Марков А. В. Постмодерн культуры и культура постмодерна. Лекции по теории культуры. — М. : РИПОЛ классик. 2021. — С. 46.*

⁷² *Падучева Е. В. Высказывание и его соотнесённость с действительностью. — М. : Наука, 1985. — 272 с.; Мисайлова Т. И. Дейксис как актуализация компонентов речевой ситуации и денотативного содержания в повествовательном и описательном художественных текстах : дис. ... канд. филол. наук. — Улан-Удэ, 2005.*

⁷³ *Коровина И. В. Соотношение понятий «Знак», «Референт», «Денотат» и «Концепт» как основных элементов референции // Вестник ННГУ. — 2010. — № 4. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sootnoshenie-ponyatiy-znak-referent-denotat-i-kontsept-kak-osnovnyh-elementov-referentsii> (дата обращения: 18.05.2023).*



Рис. 34. Автопортрет Бэнкси (год неизвестен)

предмета соединения этих знаков. И референтом в этом случае является объект или явление материального мира, к которому отсылает то или иное изображение или произведение искусства.

Однако данный параграф посвящён не практикам создания образов конкретных людей, например на полотне или скульптуре, а практикам создания рассеянного человеческого образа. И этот образ, взятый извне, можно назвать «рассеянным референтом». Под данным понятием подразумевается объект, чьё материальное воплощение трудно обнаружить в реальном мире. Интерес представляет здесь именно то, как этот самый рассеянный референт собирается из гетерогенного множества акторов. Рассмотрим это явление на примере творчества Бэнкси, представителей поп-арта, Синди Шерман и российской художницы Анастасии Даргис.

Бэнкси — британский знаменитый, но при этом анонимный уличный художник. Никто не знает, что за человек скрывается под этим псевдонимом. Бэнкси прячется за маской. Маска — это всегда сконструированный образ. Древнегреческое слово *persona* означает «маска». Может, мало кто из художников в прямом смысле этого слова надевает маску, чтобы коммуницировать со своей аудиторией, но каждый человек — личность, и метафорически мы натягиваем на своё лицо личины, помогающие нам адаптироваться к определённым месту и времени. Но и анонимный образ — это тоже *persona*, которую необходимо по-особенному собрать. Для создания неуловимой маски (и, соответственно, рассеянного референта) нужен талант. И Бэнкси, пожалуй, в этом нет равных.

На рис. 34 с левой стороны представлен автопортрет Бэнкси в виде обезьяны. Обезьяна — один из аватаров уличного художника⁷⁴. Возможно, этот образ заимствован из американской франшизы «Планета обезьян», где человекообразные приматы берут верх над *homo sapiens*. Почему Бэнкси скрывает своё лицо? Однажды он заявил, что если мы хотим быть услышанными, то нам нужно на-

⁷⁴ Березовская М. Бэнкси. — М.: АСТ, 2022. — С. 29–31.

цепить на себя маску, и тогда мы создадим таинственный образ, который привлечёт потенциальную аудиторию⁷⁵. Видимо, этот аспект творчества британца позволяет ему быть услышанным. Но стоит сказать, что любой уважающий себя мастер создаёт автопортрет. На протяжении всего Нового времени художники, изображая себя, конструировали свой образ, вставляя себе в руки палитру и кисточки. Но главный инструмент Бэнкси — это баллончики с краской. Однако он не просто распыляет ими краску. Рядом с распылителем находится мишень. Это значит, что цель художника кого-то уколоть или что-то раскритиковать, ведь суть стрит-арта в том и заключается, чтобы пошатнуть устои капитализма, общества потребления. Для того чтобы изобразить намерение что-либо раскритиковать, Бэнкси, возможно, соединяет паттерны поведения героев голливудских боевиков. В правом верхнем углу находится изображение Лары Крофт, героини фильма «Лара Крофт: расхитительница гробниц». На нём персонаж демонстрирует приём ведения боя огнестрельным оружием под названием «стрельба по-македонски», или акимбо. Стоит обратить внимание и на левый глаз Бэнкси — он окружён несколькими красными точками. Эта деталь напоминает глаз Терминатора, героя серии фильмов про одноимённого персонажа, беспощадного робота, готового идти до конца ради завершения миссии.

Таким образом, Бэнкси перенимает образы героев голливудских боевиков, чтобы собрать из них маску равнодушного уличного художника, готового бороться в современной системе координат. Но образ обезьяны — это не единственный аватар Бэнкси. Паттерны поведения двух упомянутых выше героев — это лишь некоторые части сборки, которые Бэнкси использует при создании автопортрета.

Крыса — ещё один аватар Бэнкси. Известно, что этот образ британец заимствовал у французского уличного художника Блека ле Ра. Однажды британец заявил, что если он подумает, будто бы он создал что-то новое, то потом окажется, что это уже было в творчестве Блека ле Ра⁷⁶. На *рис. 35* изображена стена, где Блек ле Ра написал уличного музыканта, которому подпекает крыса в левом нижнем углу. Граффитисты, представители стрит-арта и крысы в чём-то схожи: первых травит полиция, вторых — обычные люди. Но, несмотря на тщетные попытки избавиться от уличных художников, у них, как и у крыс, вырабатывается иммунитет к любому яду, и они находят новые лазейки для создания очередного творческого высказывания. На *рис. 35* в правом нижнем углу снова находится крыса, и её образ, как и на *рис. 36*, создан с помощью трафарета. Видно, что одна лапка крысы (или её кисть) — красная. Можно представить, что зверь окунул свой инструмент в краску, а затем оставил на стене текстовое сообщение: «Если бы граффити что-то меняло, то оно было бы незаконным». Эта иллюстрация — яркий пример того, как Бэнкси репрезентирует и себя через образ крысы, и то, как он проводит параллель между статусом этого зверя в пространстве, населённом людьми, и статусом уличного художника в пространстве городском.

Получается, Бэнкси репрезентирует себя как минимум двумя способами: через образ обезьяны, которая перенимает паттерны поведения и приёмы боя героев американских боевиков, и через образ крысы, который он заимствовал у своего французского коллеги. Бэнкси собирает свой ассамбляж из этих фигур. Он отказывается от устойчивой сборки, чтобы не играть по правилам общества.

⁷⁵ Березовская М. Бэнкси. — М.: АСТ, 2022. — С. 29–31.

⁷⁶ Там же.



Рис. 35. Если бы граффити что-то меняло, оно было бы незаконным. Бэнкси. 2011

К тому же Бэнкси себя конструирует не только из заимствованных откуда-то образов. Он также делает частью своего ассамбляжа и художественный метод, взятый у Блека ле Ра, а именно создание фигуративных изображений с помощью трафаретов.

Каким ещё образом можно представить, что Бэнкси — это ассамбляж? Как ему удаётся сохранять анонимность в XXI в., в эпоху цифровизации? Для этого ему необходима команда из юристов для защиты авторского права, агентов для поиска выставочных пространств, менеджеров, ведущих его социальные сети, и т. д. Стив Лазаридес, бывший агент художника с 1997 по 2008 г., в фильме «В погоне за Бэнкси» 2020 г. заявил, что рост его популярности напрямую связан с распространением Интернета: впервые появилось место, где отвергнутые художники смогли показать свои работы. Таким образом, Бэнкси — яркий пример целостности, состоящий из множества гетерогенных акторов, для которых характерны отношения экстерности, но при этом за эту самую целостность невозможно ухватиться.

Бэнкси критикует общество потребления. Эту же систему координат «зеркалили» в своём творчестве и пред-



Рис. 36. Автопортрет Блека ле Ра

ставители поп-арта. В Музее Людвига в Русском музее находится несколько интересных работ, посвящённых этой теме.

В творчестве Джеймса Розенквиста, одного из пионеров поп-арта, люди представлены лишь фрагментами: глаза, губы, руки, ноги в начищенных кедах. Такие практики фрагментации человеческого тела ассоциируются с рекламными изображениями, где в фокусе внимания находится предмет потребления, надетый на часть человеческого тела, которую и запечатлевает реклама. В собрании Русского музея есть работа под названием «Пожарная штанга» 1967 г. Фигура пожарного представлена не полностью: только синие штаны чуть выше колена и идеально начищенные, блестящие чёрные туфли. И даже в названии главным является не человек, а конкретно штанга. Образ мужчины-пожарного теряется на фоне предметов одежды и этой металлической вещи. Выходит, что перед нами снова пример референта, чьё материальное воплощение невозможно не достроить или полностью сконструировать.

В творчестве Доменико Ньюли также присутствует фрагментация человеческого тела. Создаёт он её на холстах в технике масляной живописи. На картине «Пробор» 1968 г. фрагмент реальности — единственный объект, на котором зритель должен сфокусироваться⁷⁷. Полноценный человеческий образ остаётся за рамкой. Художник если и создаёт изображение человека, то не более чем как часть материального мира. Основной метод итальянского мастера — это фокусировка на самых простых и привычных вещах: пуговице на куртке, часах на запястье, молнии на платье⁷⁸. Как и на «Пожарной штанге», мужской полноценный образ затмевает пробор в волосах. Название картины намекает на то, на что, собственно, зрителю и необходимо обратить внимание.

Размышления о творчестве Розенквиста и Ньюли можно дополнить рассуждениями Жана Бодрийяра. Он описывает манекен как функциональный объект, который сам по себе не желают. Манекен — это форма, оболочка, предназначенная для украшения предметами потребления. Человеческое тело, как манекен, лишается плоти. В рекламе оно инструментализируется. Увеличенные отдельные части тела затмевают личность модели. Она размывается среди его рук, ноги, шеи, мочки уха и пр. «Функциональная красота манекена существует в “линии” и никогда в экспрессии... Неправильность или безобразие заставили бы вновь возникнуть смысл...», — пишет Ж. Бодрийяр⁷⁹. Зритель должен верить, что носители пробора в волосах и ног пожарного существуют в реальности. Однако изображение этих деталей настолько гиперреалистично, что личность натурщиков теряется среди этих кричащих образов, созданных представителями поп-арта.

В Музее Людвига представлена ещё одна интересная работа. На этот раз она посвящена культуре памяти.

Восьмиметровая инсталляция под стеклянным колпаком «Серое вещество» художника Александра Бродского (1999) представляет собой набор предметов из необожжённой глины. Идея проста: это конструкция с течением времени должна постепенно разрушаться. Память, как и вещество, из которого создана инсталляция, — вещь непрочная. По словам Антона Успенского, искусствоведа и научного

⁷⁷ Музей Людвига в Русском музее // Альманах. Вып. 225. — СПб. : Palace Editions Europe.

⁷⁸ Там же.

⁷⁹ Бодрийяр Ж. Общество потребления / Пер. с фр. Е. А. Самарской. — М. : АСТ, 2021. — С. 202–203.

сотрудника отдела новейших течений Русского музея, вместо фигур «через 30 лет здесь должны лежать серые горки пыли». «Серое вещество» — это пространство памяти, откуда ускользают чёткие образы советской действительности, одним из которых является образ В. И. Ленина. На фото его черты лица всё ещё узнаются, они уходят из памяти народа, потому что идеи советского вождя уже не актуальны. Ленин уходит в прошлое, а вместе с тем и растворяется представление о его чётком материальном воплощении.

Как раз память — это то, с чем работает Синди Шерман, американская постмодернистская художница. На снимках она запечатлевает себя, но, по словам Ирины Кулик, российской исследовательницы современного искусства, «можно посмотреть всю её выставку и не понять, как она выглядит на самом деле и что из себя представляет... Это человек с тысячью лиц и без своего лица»⁸⁰.

Синди Шерман с 1977 по 1980 г. создавала серию фотографий «Кадры из фильмов без названия». В чём концепция? У зрителя, рассматривающего их, должно возникать впечатление, будто бы изображение (или кадр) он уже видел в каком-то фильме, но не может вспомнить в каком. Дело в том, что ни один из этих кадров не является отсылкой к конкретной киноленте. По словам Николаса Мирзоева, в «Кадре из фильма без названия № 21»⁸¹ художница сконструировала образ жертвы ещё одной женской сборки, «женщины как объекта, с которым можно играть», которую так часто использовал кинематограф в конце 1970-х. Данный ассамбляж собран следующим образом: «художница сняла себя с нижнего ракурса; в городском пространстве, окружающем её, она кажется одинокой и загнанной в ловушку; взгляд героини направлен в сторону на что-то, чего не видит зритель; сжатые губы создают ощущение опасности. В классической голливудской мизансцене... жертва всегда изолируется подобным образом, прежде чем подвергнуться насилию», — подытоживает исследователь⁸².

Ещё одним ярким примером рассеянного референта в творчестве Синди Шерман являются изображения из серии «Исторические портреты» (1988–1990). В начале своего творческого пути, когда С. Шерман ещё занималась живописью, она заявила, что всегда имитировала творчество кого-то другого⁸³. Она цитировала искусство прошлого. Так ли мы уверены, что данная иллюстрация — это отсылка к настоящей картине? В прошлое можно играть, но оно возможно только как имитация (в музее ты играешь в прошлое, которое отобразили Рафаэль, Караваджо, Энгр и многие другие). В этой серии рассеянными референтами являются даже не персонажи классического искусства, а сами работы, на которых изображены люди. Но, как и с кинокадрами, тяжело понять, к чему конкретно американская художница обращается. Келли Гровье так отзывается об «Исторических портретах»: «Персонажи Шерман настолько замаскированы устаревшими клише, что любое подобие естественной личности, просачивающееся на поверхность, уничтожается тщательностью густо по-

⁸⁰ Ютуб-канал музея «Гараж». Лекция Ирины Кулик «Синди Шерман — Софи Калль». — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=A2yMk8dsh9c&t=2599s> (дата обращения: 07.03.2023).

⁸¹ Мирзоев Н. Как смотреть на мир. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2016. — С. 41.

⁸² Там же.

⁸³ Ютуб-канал музея «Гараж». Лекция Ирины Кулик «Синди Шерман — Софи Калль». — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=A2yMk8dsh9c&t=2599s> (дата обращения: 07.03.2023).



Рис. 37. Без названия. Анастасия Даргис. 2022

крытой личины»⁸⁴. Синди Шерман, пародируя классические образы, пытается выглядеть гротескно. Она конструирует себя из муляжей и предметов, среди которых рассеивается.

Многие работы американской художницы не носят названия, потому что не ясен референт, к которому ассамбляж в виде произведения искусства отсылает.

Российская художница Анастасия Даргис в основном работает в технике вязания. Но в её творчестве также представлены и фотоработы, сильно напоминающие творчество Синди Шерман. Не зря некоторые её работы тоже не имеют названия.

Рис. 37 — это двойная фотографическая работа. На первом снимке изображён художник, который через призму пытается посмотреть на наследие предшественников. Однако, пытаясь создать нечто своё, он теряется в искусстве прошлого. Он буквально рассеивается, размывается в шедеврах, которые художники создали до него. Он превращается в их жалкую тень, в призрак, который в конце концов скукоживается от бессилия, от невозможности создать нечто, что его прославило бы как деятеля искусства. Мастер пытается собрать себя из достижений художников прошлого, но, к сожалению, ему не удастся сконструировать из этого аутентичный ассамбляж, который выделил бы его и поставил бы на один уровень с великими. Его работы — это отсылки, но в его творчестве нет его самого.

Ещё одна работа (рис. 38) Анастасии Даргис во многом напоминает предыдущую работу (см. рис. 37). Это коллаж. На левом изображении фотограф лежит на полу коридора, чтобы по-особенному запечатлеть унитаз. В правом верхнем углу расположена работа знаменитого американского фотографа Эдварда Уэстона 1925 г. На ней профессионал своего дела с нижнего ракурса запечатлел бачок унитаза. Его поверхность кажется матовой, глянцевой. Тогда выходит, что на фото в правом верхнем углу не просто приспособление для справления нужды, это уже эстетизированный предмет. Под изображением эмалевого унитаза художница цитирует Эдварда Уэстона, где тот сравнивает «чувственные изгибы» этой вещи со скульптурой Ники Самофракийской. И не зря работа Анастасии Даргис не носит названия. Имя героя-художника

⁸⁴ Гровье К. Искусство с 1989 года. — М. : Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2020. — С. 31.

неизвестно, мы не видим его лица. Получается, зрителям некого и представить. Им трудно понять, кто пытается подражать Эдварду Уэстону. Получается, что его образ тоже рассеян в искусстве прошлого. Фотограф-любитель пытается собрать себя из цитат, но выходит у него или нет, об этом можно судить только по картинке на мобильном телефоне, а она слишком маленькая, чтобы можно было сделать хоть какие-то выводы по этому поводу.

Таким образом, художники могут создавать не только устойчивые авторские, но и анонимные сборки. Подобные практики конструирования имели место быть во второй половине XX в., поскольку этому поспособствовал контекст эпохи. Постмодернизм как доминирующая мысль конца прошлого века влияет и на творчество художников XXI в., например Бэнкси. Анонимность и скрытность — это маска, которая особенным образом должна быть сконструирована. Можно использовать образы обезьяны и крысы или надевать на своё тело муляжи, бутафорские части человеческого тела, как это сделала Синди Шерман в «Исторических портретах». У такой загадочной сборки должен быть «рассеянный референт». Это объект, чьё материальное воплощение трудно обнаружить в реальном мире. Однако в этом случае образ может быть не только анонимным. Фигура, созданная художником, может быть размытой, как, например, бюст В. И. Ленина, являющийся частью инсталляции «Серое вещество», где черты лица советского политика всё ещё узнаются, но неактуальность советской идеологии даёт о себе знать, поэтому портрет вождя вымывается из памяти народа. Более того, к «рассеянному референту» могут отсылать и произведения поп-арта, где часто изображены фрагментированные части тела человека, за которыми личность модели теряется.



Рис. 38. Без названия. Анастасия Даргис. 2022

Выходит, что ассамбляж, отсылающий к «рассеянному референту», может быть собран как минимум тремя способами, но если вникнуть в эту тему поглубже, то, возможно, обнаружится множество путей, благодаря которым подобный референт можно сконструировать в произведении искусства из гетерогенного множества человеческих и нечеловеческих акторов.

Глава III

ОБРАЗ И ПОНЯТИЕ «МНОЖЕСТВЕННОГО ТЕЛА» В СОВРЕМЕННОМ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ

3.1. Проблемы изучения современной визуальной культуры в школе

В данной работе под визуальной культурой понимается «междисциплинарное поле для изучения и исследования широкого спектра практик создания образов, охватывающих “высокое” искусство и массовую образность, отделить которые в XX столетии стало практически невозможно из-за появления новых медиумов, таких как фотография и кино, с помощью которых воспроизведённое высокое становилось частью более популярной культуры, и из-за этого, по Вальтеру Беньямину⁸⁵, теряло свою ауру»⁸⁶. И частью современной визуальной культуры является современное искусство, с изучением которого в российской школе есть проблемы.

Во-первых, учителя не понимают, что представляет из себя современное искусство как концепция. Среди специалистов принято делить историю современного искусства на два периода: *modern art* и *contemporary art*. Последним в англоязычном мире называют художественные практики примерно с 1950-х, всё остальное искусство XX в. относится к *modern art*. В русскоязычной научной литературе часто встречаются эти термины в английском варианте, поскольку их перевод на русский язык во многом не соответствует изначальному смыслу. Например, если *modern* переводить как современное, то получится, что, например, Малевич как бы является современным, хотя свою самую знаменитую работу «Чёрный квадрат» он создал более ста лет назад, в 1917. Что касается термина *contemporary art*, то его чаще переводят как «актуальное». Но что подразумевать под актуальностью: то, что художник творит в настоящее время; то, что его творчество попадает в самую точку; или то, что он внедрил новую технику в создание произведений? Например, Энди Уорхол: его произведения можно считать актуальными, так как они про общество потребления, в котором мы до сих пор живём, но Уорхол умер во второй половине 1980-х, так что нашим современником его считать нельзя, и техника шелкографии, отсылающая к фабричной штамповке товаров, явно устарела, так как *contemporary* требует новизны. Таким образом, использование англоязычных терминов в русскоязычной литературе, их

⁸⁵ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. — М.: МЕДИУМ, 1996. — URL: https://vk.com/doc5787984_441044913?hash=NaLUtW0euIXZOfuWB1LxtbkA1k6ZiWX0Q3EZf8UHt00&dl=Dxzl96dS7vF5yGwgt6Yq6wtmg0YTBVbrWoF0XhURsAw (дата обращения: 19.05.2023).

⁸⁶ Мазур Н. Н. Исследования визуальной культуры: история и предыстория // Искусствознание. — 2018. — № 1. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/issledovaniya-vizualnoy-kultury-istoriya-i-predystoriya> (дата обращения: 18.05.2023).

неподходящий перевод на русский язык являются препятствием для понимания сущности современного искусства учителями МХК.

Помимо научной литературы, существуют книги для широкого круга читателей. В них англоязычные термины не приводятся, однако встречаются термины, которые, видимо, должны быть эквивалентны английским наименованиям. Так, в книге У. Гомперца «Непонятное искусство. От Моне до Бэнкси» приводится следующее разъяснение *modern* и *contemporary art*: «Новое искусство (понятие, охватывающее период с 60-х годов XIX века по 70-е годы XX) и современное искусство (этот термин применяется в основном к дню сегодняшнему и лишь изредка для произведений, созданных после Первой мировой войны)...»⁸⁷. Это разъяснение ещё более непонятное, чем предыдущее.

Таким образом, можно констатировать, что современное искусство — это концепция, описывающая такую художественную практику, которая пытается сломать классический художественный язык, но эта концепция чётко не описывает разницу между *contemporary*, *modern art* и тем, что сейчас называют искусством после 1989 г. Единого определения данного явления не создано до сих пор. Неоднозначность подходов к современному искусству среди специалистов и просветителей влияет на изучение современного искусства в школе.

Во-вторых, в учебниках МХК за 11-й класс нет хорошо проработанного материала по современному искусству. К тому же в них нет культурологического подхода. Культурологический подход в преподавании МХК — это метод, при котором результат художественной практики (произведение искусства, произведение массовой, популярной культуры и пр.) анализируется через призму качественных характеристик и категорий определённой культурно-исторической эпохи. «Этот подход способен содействовать преодолению предметоцентризма и его следствия — раздробленного (шизофренического типа) сознания выпускников школ», — пишет Л. М. Мосолова в статье «О задачах новой школы в контексте культурологии»⁸⁸. Цель культурологического подхода — обобщить знания школьников, сформировать целостное представление об эпохе через её художественную культуру. Произведение художественной культуры изучается в контексте и в его многосторонней связи с социокультурным целым.

Учебник Даниловой представляет собой формальный анализ произведений искусства. Рассматривать эту сторону художественной культуры с обучающимися нецелесообразно, поскольку, во-первых, не все школьники обучаются или обучались в художественной школе, поэтому многим разговор о композиции, мазке будет не ясен, а во-вторых, говорить о форме живописного произведения, не видя его оригинала, крайне нерационально, так как любая репродукция (в учебнике или на экране) сглаживает особенности произведения. Именно поэтому преподавателю МХК необходимо обращаться к содержательному аспекту произведения художественной культуры, поскольку с содержанием или концепцией произведения работать легче, даже если перед нами копия работы. Однако

⁸⁷ Гомперц У. Непонятное искусство. От Моне до Бэнкси / Пер. с англ. И. Литвиной. — М. : Синдбад, 2022. — С. 15.

⁸⁸ Мосолова Л. М. О задачах новой школы в контексте культурологии // *Universum: Вестник Герценовского университета*. — 2011. — № 5. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-zadachah-novoy-shkoly-v-kontekste-kulturologii> (дата обращения: 18.05.2023).

не стоит упускать разговор о форме там, где она ярко иллюстрирует тенденцию времени. Например, импрессионисты: они начали работать на пленэре, поскольку им нужно было схватить момент (то, как в данную секунду свет ложится на объект изображения). Это реалистическая тенденция, поскольку художники старались запечатлеть внешний мир не в своих мастерских, а на природе в городском пространстве. Однако это было бы невозможно, если бы не появились тюбики с краской, благодаря которым художники могли теперь работать не только в студии, но и за её пределами.

Учебники Даниловой по искусству и МХК дублируют друг друга. Налицо полное непонимание автором того, чем эти предметы отличаются и какая специфика у последнего. Данилова также употребляет словосочетание «новое искусство», говоря об импрессионизме: «Битва за новое искусство продолжалась вплоть до 1886 г., когда состоялась последняя, восьмая выставка этих художников»⁸⁹.

В-третьих, существует проблема восприятия современного искусства школьным учителем на уровне реципиента. Статья А. И. Шипицина посвящена проблеме восприятия современного искусства школьным учителем на уровне реципиента⁹⁰. Ими было проведено анкетирование среди педагогов общеобразовательных организаций. Было опрошено 227 респондентов. Для оценки знаний учителей педагогам был задан вопрос: «Какие виды современного искусства вам известны?» с набором вариантов (граффити, инсталляция, видеоарт, перформанс, паблик-арт, концептуальное искусство, саунд-арт, ленд-арт) и возможностью добавить свои варианты. В ходе анализа анкет были выявлены следующие результаты: 93,4 % знакомы с граффити, 71,8 % — с инсталляцией, 49,3 % знают о существовании видеоарта, 46,7 % слышали о перформансе, паблик-арт и концептуальное искусство вспомнили 26,9 %, и 11,5 % знают о существовании ленд-арта. И. А. Соловцова и А. И. Шипицин делают неутешительный вывод: педагоги (вне зависимости от их специализации) мало интересуются современными художественными практиками; многие знают о существовании граффити, но это, скорее, обусловлено тем, что современные люди часто сталкиваются с этим видом искусства. Можно даже предположить, что педагоги, проводившие опрос, могут путать граффити и стрит-арт и поэтому включают второе в первое.

И, наконец, отрицательное отношение государства к современному искусству. В 2017 г. Министерство культуры РФ заключило, что под современным искусством следует понимать «искусство, создаваемое нашими современниками вне зависимости от того или иного художественного направления или формы выражения»⁹¹. Получается, что под данное определение подпадают не только

⁸⁹ Данилова Г. И. *Мировая художественная культура: От XVIII века до современности*. 11 кл. Базовый уровень : учеб. для общеобразоват. учреждений. — 8-е изд., стереотип. — М. : Дрофа, 2012. — С. 223.

⁹⁰ Шипицин А. И. *Современное искусство и российская школа: актуальные тенденции и проблемы интеграции* // КиберЛенинка: официальный сайт. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennoe-iskusstvo-i-rossiyskaya-shkola-aktualnye-tendentsii-i-problemy-integratsii/viewer> (дата обращения: 14.03.2023).

⁹¹ «Артгид»: Минкульт предложил разграничить понятия «актуальное» и «современное» искусство [Электронный ресурс] // Коммерсантъ. — 2017. — 20 июля. — URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3361877> (дата обращения: 10.08.2021).

художественные практики, связанные с contemporary art, но и популярная музыка, массовый кинематограф. А. И. Шипицин в статье «Современное искусство и российская школа: актуальные тенденции и проблемы интеграции» пишет, что это попытка переиначить определение современного искусства, дабы использовать его в политических целях⁹². 1 сентября 2020 г. вступили в силу поправки в закон «Об образовании». Теперь приоритетным направлением в школьном образовании является «формирование у обучающихся чувства патриотизма и гражданственности, уважения к памяти защитников Отечества... к закону и правопорядку, человеку труда и старшему поколению, взаимного уважения, бережного отношения к культурному наследию и традициям многонационального народа РФ, к природе...»⁹³. Е. А. Кравцова в своей статье отмечает, что в ситуации, когда под культурой понимается «система традиционных для России ценностей, сохранение и поддержка которых выступает гарантом национальной безопасности, “цивилизационной самобытности” страны перед вызовами внешнего мира <...> одной из наиболее проблемных в этом смысле сфер становится современное искусство, которое во многом достаточно маргинально и может не совпадать с приоритетными для государства культурными смыслами и формами»⁹⁴.

И поэтому создание элективного курса, которое частично было бы посвящено современной визуальной культуре, позволит дать шанс российским школьникам познакомиться с наследием индустриальной и постиндустриальной эпохи.

3.2. Тематический план и содержание уроков элективного курса «Множественное тело» для 11-го класса школы

Каким образом три аспекта создания ассамбляжа, описанные во второй главе, можно использовать для элективного курса «Множественное тело» в 11-м классе?

Занятия поделены на три блока: первый блок — «Множественность мужских и женских сборок», второй блок — «Художники как сборка», третий блок — «Множественность сборок с рассеянным референтом». В каждом разделе должно быть 10–12 занятий. Учитель может сам определять их количество. Ниже представлена таблица с примерным тематическим планированием. Уроки, выделенные жирным шрифтом, должны проводиться обязательно, так как являются вводными в каждом из блоков.

⁹² Шипицин А. И. Современное искусство и российская школа: актуальные тенденции и проблемы интеграции // КиберЛенинка: официальный сайт. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennoe-iskusstvo-i-rossiyskaya-shkola-aktualnye-tendentsii-i-problemy-integratsii/viewer> (дата обращения: 14.03.2023).

⁹³ О внесении изменений в Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации» по вопросам воспитания обучающихся : федер. закон от 31 июля 2020 г. № 304-ФЗ; принят Гос. Думой 22 июля 2020 г.; одобрен Советом Федерации 24 июля 2020 г. [Электронный ресурс]. — URL: <https://rg.ru/2020/08/07/ob-obrazovanii-dok.html> (дата обращения: 22.07.2021).

⁹⁴ Карцева Е. А. Современное искусство в контексте государственной культурной политики. Опыт Китая и России // Обсерватория культуры. — 2017. — Т. 14, № 2. — С. 157–166.

Таблица 1

**Тематическое планирование элективного курса
«Множественное тело для 11-го класса»**

№ урока	Тема
1	Что такое «множественное тело»?
2	Множественность мужских и женских сборок
3	Мужские образы в Первобытности
4	Женские образы в Первобытности
5	Мужские и женские ассамбляжи в Древнем Египте
6	Мужские и женские ассамбляжи в Доантичное время
7	Мужественности и женственность в Античности
8	Мужественности и женственность в Средневековье
9	Мужественности и женственность в эпоху Нового времени
10	Великий мужской отказ
11	Великий мужской отказ и женщины после Первой мировой войны
12	Что такое социальная роль и как мы её конструируем?
13	Художник как сборка
14	Традиционный образ художника: кисточки и палитра
15	Импрессионисты и выход за пределы мастерской: пленэр и тюбики с краской
16	Марсель Дюшан: жест и ready-made
17	Фрида Кало: монобровь и пончо
18	Сальвадор Дали: усы, взгляд сумасшедшего и краб
19	Энди Уорхол: белый парик, солнцезащитные очки и двойники
20	Карл Лагерфельд: напудренные волосы, костюм от Эди Слимана, черные очки, байкерские перчатки и кошка Шупет
21	Портреты московских концептуалистов: Эрик Булатов и Илья Кабаков
22	Юрий Альберт и серия «Я не...»
23	Андрей Бартенев
24	Соберём себя как художника
25	Ясумаса Моримура, или постмодернизм по-японски
26	Деннис Оппенгейм и Игорь Макаревич: растяжимость идентичности
27	Множественность сборок с рассеянным референтом
28	Наброски. Натурщики и их части тела
29	Бэнкси: человек, прячущийся за крысами и обезьянами
30	Поп-арт: Джеймс Розенквист
31	Фрагментация в творчестве Доменико Ньюли
32	Александр Бродский: «Серое вещество» и постсоветское пространство
33	Тим Нобл, Сью Вебстер: кризис индексальности
34	Синди Шерман: человек с тысячью лиц без своего лица
35	Урок в музее Людвига в Русском музее
36	Урок-заключение

Во втором и третьем блоках темы не обязательно должны быть представлены на уроках в той очередности, в какой они записаны в таблице. Однако предпочтительнее соблюдать временные рамки для того, чтобы у учеников складывалось четкое представление о том, как развивалась визуальная культура в исторической перспективе.

3.3. Методические рекомендации по адаптации акторно-сетевой теории и основ семиотики для одиннадцатиклассников

Право человека на определение его национальной и религиозной идентичности поддерживается на государственном уровне в Российской Федерации. Однако представления о разнообразии у представителей власти на этом исчерпываются. По словам немецкого исследователя Терезе Гарстенауэра, в России существует кризис гендерных исследований, так как правительство пропагандирует традиционные и антилиберальные ценности, и поэтому о гендерных исследованиях говорят как о «мягкой силе» (soft power), которая может разрушить российские «нормальные» ценности и подорвать демографическую ситуацию в стране⁹⁵. В связи с этим вряд ли в сфере образования станут приветствовать гендерный дискурс в школе. Тогда как российским учителям избежать конфликта с властью и говорить, например, о множественности мужских и женских проявлений, не используя гендерный подход? Ему заменой может стать синтез теории ассамбляжей, где человек будет рассматриваться как сконструированная из знаков сборка.

Для начала ученикам необходимо объяснить, что человек может родиться либо мужчиной, либо женщиной, и схематично их можно изобразить как минимум двумя способами:

- 1) мужской знак — голова, руки и ноги на ширине плеч; женский знак — голова, руки, платье, сарафан или юбка в виде трапеции;
- 2) мужской знак — щит и копье Марса с кругом в основании и стрелкой, устремленной в правый верхний угол; женский знак — зеркало Венеры с крестообразной фигурой в основании и кругом наверху.

Но тут необходимо подчеркнуть, что вышеперечисленные графические обозначения указывают лишь на половые различия. На самом деле существует множество проявлений мужественности и женственности, и они разнятся от эпохи к эпохе.

Теоретические основы акторно-сетевой теории и теории ассамбляжей были даны в первой главе настоящей работы, однако с теоретическими основами семиотики можно ознакомиться с помощью «Курса общей лингвистики» Ф. де Соссюра⁹⁶ или с помощью «Начал прагматизма» Чарльза Пирса⁹⁷. Однако для одиннадцатиклассников лучше всего использовать объяснительно-иллюстративный материал.

Природу знака лучше объяснять на примере дорожных знаков. На *рис. 39–40* дан разбор дорожного знака под названием «Кирпич». Вместо «означающего» (плана выражения) и «означаемого» (плана содержания) лучше в качестве составляющих знака выделить «знаконоситель» как материю и «значение» как смысл, которым мы наделяем план выражения. О знаконосителе можно выразиться так:

⁹⁵ Гарстенауэр Т. Гендерные и квир-исследования в России // Социология власти. — 2018. — № 1. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/gendernye-i-kvir-issledovaniya-v-rossii> (дата обращения: 18.05.2023).

⁹⁶ Фердинанд де Соссюр. Курс общей лингвистики. — Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 1999.

⁹⁷ Пирс Ч. Начала прагматизма / Пер. с англ. В. В. Кирюченко, М. В. Колопотина, послесл. В. Ю. Сухачёва. — СПб. : Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ ; Алетейя, 2000.



Рис. 39. Структура знака



Рис. 40. Дорожный знак, разложенный на знаконоситель и смысл

это металлический лист круглой формы красного цвета, где в центре расположен горизонтально вытянутый белый прямоугольник. О смысле — проезд запрещён. На такие же составляющие можно разобрать вилку: знаконоситель — предмет с вытянутой ручкой и четырьмя зубчиками на конце; смысл — столовой прибор для поедания пищи. И дальше продемонстрировать учащимся кадры из мультфильма «Русалочка» 1989 г. (рис. 41), где главная героиня Ариэль, недавно отказавшаяся от хвоста русалки ради встречи с возлюбленным, пытается освоиться в человеческом мире и принимает вилку за расчёску. Этот пример хорошо продемонстрирует учащимся, что природа знака конвенциональна, т. е. от вещей, созданных людьми, не исходит их назначение. Люди условно договариваются о том, каким будет функционал у предмета. Для человека как существа культурного важна обучаемость, и только тогда он будет использовать тот или иной прибор к месту. Объяснив условность знака, учитель далее объясняет, что человек всегда себя как-то репрезентирует или выставляет, и делает он это всегда по-разному, собирая себя из предметов одежды, рабочих инструментов, косметики или татуировок. Всё вышперечисленное — это знаки, план содержания или смысл которых может меняться от эпохи к эпохе. Как уже говорилось в главе 1, юбка — не обязательно женский атрибут; в XVII и XXI вв. эта вещь уже перестала быть сугубо знаком женскости.

Данное объяснение природы знака может быть применено не только при изучении мужских и женских сборок. Его можно использовать и при разъяснении того, что такое социальный статус, например, художника, и того, как он собирается из знаков.

Третий блок занятий «Множественность сборок с рассеянным референтом» необходимо оговорить отдельно. Здесь школьникам придется столкнуться с понятием «референт». Тут необходимо им объяснить, что слово *reference* обозначает «сноска», «ссылка» или «отсылка», и обозначить, что на знаки, за исключением тех, которые обозначают абстрактные понятия, всегда ссылается объект материального мира, существующий в реальности⁹⁸. И для того чтобы продемонстрировать ученикам разные и неоднозначные способы референции, им можно привести в пример работу Джозефа Кошута «Один и три стула» 1970 г., где стул —

⁹⁸ Коровина И. В. Соотношение понятий «Знак», «Референт», «Денотат» и «Концепт» как основных элементов референции // Вестник ННГУ. — 2010. — № 4. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sootnoshenie-ponyatiy-znak-referent-denotat-i-kontsept-kak-osnovnyh-elementov-referentsii> (дата обращения: 18.05.2023).



Рис. 41. Кадры из мультфильма «Русалочка». 1989

это деревянная материя, и снимок, и этикетка на английском языке, и работа Рене Магритта «Вероломство образов» 1928–1929 гг. создания, на которой изображена курительная трубка, а под ней надпись «*Ceci n'est pas une pipe*», что по-французски переводится как «Это не рубка». То есть получается, что на картине нет никакой трубки: это всего лишь визуальный ряд, состоящий из линий, красок и холста. Об этой работе Мишель Фуко написал одноимённое эссе⁹⁹ в 1973 г. С ним можно ознакомиться, чтобы лучше понять её смысл. И, проиллюстрировав с помощью этих работ неоднозначность референции, преподаватель может далее говорить о том, что и человеческий образ можно собрать или сконструировать так, что невозможно будет понять, существует ли объект изображения в действительности.

Необходимо ещё добавить несколько слов о методе изложения материала. Дело в том, что элективные занятия — это элемент дополнительного образования. Скорее всего, обучающиеся будут приходить к педагогу после 6-го или даже 7-го уроков, поэтому учитель не должен обременять одиннадцатиклассников активной интеллектуальной деятельностью. Свои занятия он может построить в форме лекции с элементами диалога и в конце продиктовать под запись всё самое главное, что было произнесено им в течение урока. Но иногда занятия можно разбавлять различными творческими заданиями. Домашнее задание давать не рекомендуется, так как выпускникам, помимо подготовки к основным предметам, ещё нужно готовиться к ЕГЭ.

И поскольку речь в данном элективном курсе идёт о множественности ассамбляжей, то также в конце занятия можно предложить учащимся собрать, например, различные мужские или женские сборки или поразмышлять с ними

⁹⁹ Фуко М. Это не трубка / Пер. с фр. И. Кулик. — М. : Художественный журнал, 1999.

о том, какие они выполняют социальные роли в обществе (сын или дочь, школьник или школьница, танцор или танцовщица, художник или художница и т. д.), и предложить им сконструировать эти идентичности из подручных материалов. За основу в данном случае можно взять примеры создания образов советских бумажных кукол: преподавателю необходимо заранее приготовить распечатки, клей, ножницы и другие подручные средства. В конце курса в качестве проектного задания ученики могут подготовить выставку по результатам их деятельности и таким образом продемонстрировать понимание того, что человек всегда использует своё тело как социальное высказывание, и по этой причине оно всегда должно быть определённым образом собрано. К тому же они могут на выставке предстать в качестве экскурсоводов, поделившись полученными ими знаниями по этой теме с другими учащимися школы и её гостями.

Из всего вышесказанного можно заключить, что, соединив акторно-сетевой анализ и семиотику, учитель, ведя элективный курс «Множественное тело», сможет представить не только религиозное и этническое разнообразие, но и показать, что мужественность и женственность имеют множественные интерпретации¹⁰⁰, что один и тот же социальный статус конструируется разными способами.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, «множественное тело» — это метафора, описывающая существование множественности образов, которые человек примеряет на себя в течение жизни. Эти образы могут именоваться «ассамбляжами» или «сборками», поскольку мы действительно конструируем или собираем себя из элементов одежды, макияжа или тату, и мы используем в своей деятельности приборы, которые расширяют возможности нашего тела. Поэтому человека по праву можно назвать «ассамбляжем», так как его тело не автономно: оно есть центр притяжения гетерогенного множества акторов, где каждая составляющая сборки — это либо знак, который наделяет сборку дополнительным смыслом, либо элемент, позволяющий человеку на практике создать то, что с помощью только тела сделать невозможно.

В данной выпускной квалификационной работе были применены элементы акторно-сетевой теории при рассмотрении множества вариантовборок (ассамбляжей) человеческих идентичностей в современной визуальной культуре, т. е. анализ примеров, данных во второй главе, производился через призму таких понятий, как «сборка», «ассамбляж», «интериорность», «экстериорность», «детерриторизация» и т. д. В параграфе под названием «Ассамбляж с рассеянным референтом» был введён термин «рассеянный референт», применимый для обозначения человеческого образа, чьё действительное материальное воплощение трудно обнаружить в реальности, и специально разработанный для описания тех постмодернистских произведений искусства, чьи авторы либо используют цитируемость как творческий метод (Бэнкси, Синди Шерман), либо фрагментируют человеческое тело и фокусируются на его частях, чтобы идентичность модели оставалась за рамкой и была скрыта от реципиента (Джеймс Розенквист и Доменико Ньюли). В других двух параграфах, которые тоже посвящены худо-

¹⁰⁰ Батлер Д. Гендерное беспокойство : Феминизм и подрыв идентичности. — М. : V-A-G Press, 2022. — С. 51.

жественным практикам, вышеупомянутые термины использовались для описания множественности представлений о мужественности и женственности и для анализа статуса художника как конструкции, которую можно представить не только с помощью крепления к телу кисточек, палитры, берета и холста, но и других элементов творчества мастеров, например аллюзии на их эксцентричные образы (Винсент Ван Гог, Сальвадор Дали, Энди Уорхол), практики конструирования национальной и гендерной идентичности (Фрида Кало, Ясумаса Моримура), попытки создать скульптуру из собственного тела (Брюс Науман), практики растяжения идентичности и игра с индексальным знаком (Марсель Дюшан, Игорь Макаревич, Деннис Оппенгейм, Брюс Науман) и апроприация художественного метода других мастеров (Игорь Макаревич, Юрий Альберт и Ясумаса Моримура).

Сегодня мы живём в динамичном сложном мире, где правила игры неоднозначны и нормы размыты. Некоторые исследователи считают, что отрезок времени с 2001 г. по сегодняшний день — это эпоха трансмодернизма¹⁰¹, о наступлении которой в 2008 г. на пленарном заседании на Всемирном философском конгрессе говорил Энрике Дюссель, латиноамериканский ученый и философ, в докладе «Новый век в истории философии». В трансмодернизме уже нет безличной массы, как это было в индустриальную эпоху в первой половине XX в., а есть множества, которые отличаются от массы хаотичностью организации и непредсказуемостью¹⁰², «неупорядочены и непредсказуемы, не проявляют желаний или проявляют их неожиданным образом, заняты нематериальным трудом, для них первостепенное значение имеет коммуникация, аффекты и спонтанная активность, которые не имеют четко артикулированных желаний, что влечёт за собой кризис и умирание всех традиционных для фордистского индустриального общества форм массовой культуры. Производство массовой культуры превращается в трансмодернизме в симулятивную деятельность по угадыванию возможных предпочтений публики»¹⁰³. К тому же не стоит забывать о том, что развитие медицинских и цифровых технологий даёт людям возможность использовать новые приёмы создания образа, которые могут применяться также и для полного изменения тела человека¹⁰⁴.

Все эти тенденции коррелируют с тем, как Мануэль Деланда описывает ассамбляж, называя его целостностью, составляющие части которой экстериорны по отношению друг к другу, т. е. гетерогенные множества акторов человеческой и нечеловеческой природы не образуют бесшовного монолитного целого и в любой момент могут отделиться и стать частью другого ассамбляжа. Здесь элементы сборки как раз можно и сравнить с тем самым множеством, члены которого непредсказуемо и хаотично перетекают из одной группы в другую.

¹⁰¹ Интересно, что термин впервые был введён испанкой Розой Марией Магдой в работе «Улыбка Сатурна: к трансмодернистской теории» ещё в 1989 г.

¹⁰² Хардт М., Негри А. Империя / Пер. с англ., под ред. Г. В. Каменской, М. С. Фетисова. — М. : Праксис, 2004. — URL: <http://hegel.narod.ru/knigi/empire.pdf> (дата обращения: 19.05.2023).

¹⁰³ Тарасов А. Н. Трансмодерн как завершение постмодернистской стадии социокультурной трансформации // Традиции и инновации в пространстве современной культуры: материалы Всероссий. науч.-практ. конф. — Липецк : ЛГПУ имени П. П. Семенова-Тян-Шанского, 2016. — С. 85.

¹⁰⁴ Корбен А., Куртин Ж.-Ж., Вигарелло Ж. История тела: в 3 т. Т. 3: Перемена взгляда: XX век / Пер. с фр. О. Аверьянова. — 2-е изд. — М. : Новое литературное обозрение, 2018. — 464 с.

Составляющие ассамбляжа как будто бы обладают трансверсальным разумом, который характеризуется прежде всего тем, что «выстраивает маршруты между конкурирующими мировоззрениями, рациональностями и позициями»¹⁰⁵, т. е. они не присоединяются намертво к чему-то одному и тем самым не образуют устойчивые соединения.

Об этих современных тенденциях стоит говорить с одиннадцатиклассниками через обсуждение современной визуальной культуры, поскольку им после выпуска необходимо будет адаптироваться к нынешним реалиям. И изучение различных художественных практик — это хорошая возможность познакомить учащихся школы с тенденциями, актуальными в эпоху трансмодерна.

Таким образом, изучение «множественного тела», или многочисленности идентичностей, через элементы акторно-сетевой теории — это актуальное направление для гуманитарного и культурологического исследования в частности, потому что такие понятия АСТ, как «ассамбляж», «экстериорность», не только во многом совпадают с тем, что говорят о множествах Роза Мария Магда, Энрике Дюссель, Майкл Хардт и Антонио Негри, но и позволяют с формальной и содержательной стороны исследовать современные художественные практики и тем самым выявлять характерные особенности трансмодернистской эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аверьянова О. Н.* Ман Рэй и дадаизм: ассамбляж, живопись, фотография, 1910-е годы // Вестник Московского университета. Серия 8. История. — 2017. — № 5. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/man-rey-i-dadaizm-assamblyazh-zhivopis-fotografiya-1910-e-gody> (дата обращения: 18.05.2023).
2. «Артгид»: Минкульт предложил разграничить понятия «актуальное» и «современное» искусство [Электронный ресурс] // Коммерсантъ. — 2017. — 20 июля. — URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3361877> (дата обращения: 10.05.2023).
3. *Барт Р.* Система Моды. Статьи по семиотике культуры. — М.: Издательство имени Сабашниковых, 2003. — 511 с.
4. *Батлер Д.* Гендерное беспокойство: Феминизм и подрыв идентичности.. — М.: V-A-G Press, 2022. — 272 с.
5. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. — М.: Медиум, 1996. — 240 с.
6. *Березовская М.* Бэнкси. — М.: АСТ, 2022. — 160 с.
7. *Бобринская Е. А.* Концептуализм. — М.: Галарт, 1994. — 216 с.
8. *Бодрийяр Ж.* Общество потребления / Пер. с фр. Е. А. Самарской. — М.: АСТ, 2021. — 320 с.
9. Более половины россиян признались, что не понимают современное искусство [Электронный ресурс] // ТАСС. — 2020. — 3 нояб. — URL: <https://tass.ru/kultura/9901715> (дата обращения: 10.08.2021).
10. *Бруно Латур.* Мода и акторно-сетевая теория / Энтуисл Дж. // Осмысление моды. Обзор ключевых теорий. — М.: Новое литературное обозрение, 2023. — С. 305–323.
11. *Бычков В. В.* Эстетическая аура бытия. Современная эстетика как наука и философия искусства. — М.: Издательство МБА, 2010; *Seitz W. C.* The Art of Assemblage. — N. Y., 1961.

¹⁰⁵ *Хардт М., Негри А.* Империя / Пер. с англ., под ред. Г. В. Каменской, М. С. Фетисова. — М.: Праксис, 2004. — URL: <http://hegel.narod.ru/knigi/empire.pdf> (дата обращения: 19.05.2023).

12. Гарстенауэр Т. Гендерные и квир-исследования в России // Социология власти. — 2018. — № 1. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/gendernye-i-kvir-issledovaniya-v-rossii> (дата обращения: 18.05.2023).
13. Гровье К. Искусство с 1989 года. — М. : Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2020. — 216 с.
14. Данилова Г. И. Мировая художественная культура: От XVIII века до современности. 11 кл. Базовый уровень: учеб. для общеобразоват. учреждений. — 8-е изд., стер. — М. : Дрофа, 2012. — 336 с.
15. Деланда М. Новая философия общества: Теория ассамбляжей и социальная сложность. — Пермь : Гиле Пресс, 2018. — 170 с.
16. Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения / Пер. с фр. и послесл. Я. И. Свирского ; науч. ред. В. Ю. Кузнецов. — Екатеринбург : У-Фактория; М. : Астрель, 2010. — 895 с.
17. Демин Т. С. Бруно Латур и аналитическая эпистемология // Социология власти. — 2019. — № 2. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/bruno-latur-i-analiticheskaya-epistemologiya> (дата обращения: 18.05.2023).
18. Дианова В. М. Западный/российский/японский постмодернизм: сходство и различие // Соловьёвские исследования. — 2017. — № 2 (54). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zapadnyy-rossiyskiy-yaponskiy-postmodernizm-shodstvo-i-razlichie> (дата обращения: 18.05.2023).
19. Иванова Н. А. Наука в зеркале социальных исследований Бруно Латура и Стива Вулгара // Вестн. Том. гос. ун-та. Философия. Социология. Политология. — 2012. — № 2 (18). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nauka-v-zerkale-sotsialnyh-issledovaniy-bruno-latura-i-stiva-vulgara> (дата обращения: 18.05.2023).
20. Ивахненко Е. Н. Аннамари Мол на пути к множественным онтологиям // Epistemology & Philosophy of Science. — 2019. — № 3. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/annamari-mol-na-puti-k-mnozhestvennym-ontologiyam> (дата обращения: 18.05.2023).
21. Корбен А., Куртин Ж., Вигарелло Ж. История тела: в 3 т. Т. 3: Перемена взгляда: XX век / Пер. с фр. О. Аверьянова. — 2-е изд. — М. : Новое литературное обозрение, 2018. — 464 с.
22. Кизевальтер Г. Время надежд, время иллюзий. Проблемы истории советского неофициального искусства. 1950–1960 годы: Статьи и материалы. — М. : НЛЮ, 2018.
23. Киньяр П. Секс и страх: Эссе / Пер. с фр. — М. : Текст, 2000. — 189 с.
24. Концепция преподавания предметной области «Искусство» в образовательных организациях Российской Федерации, реализующих основные общеобразовательные программы [Электронный ресурс]. — URL: <https://docs.edu.gov.ru/document/t11cfc73e7df5f99beeadf58f363bf98b> (дата обращения: 10.08.2021).
25. Краус Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. — М. : Художественный журнал, 2003. — 318 с.
26. Корнилов М. Н. Постмодернизм и культурные ценности японского народа: научно-аналитический обзор. — М. : ИНИОН, 1995. — 38 с.
27. Латур Б. Наука в действии: следуя за учёными и инженерами внутри общества / Пер. с англ. К. Федоровой ; науч. ред. С. Миляева. — СПб. : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. — 414 с.
28. Латур Б. Нового времени не было. Эссе по симметричной антропологии / Пер. с фр. Д. Я. Калугина ; науч. ред. О. В. Хархордин. — СПб. : Изд-во Европ. ун-та в С.-Петербурге, 2006. — 240 с.
29. Латур Б. Пастер: Война и мир микробов, с приложением «Несводимого» / Пер. с фр. А. В. Дьякова. — СПб. : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2015. — 316 с.

30. *Латур Б.* Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию / Пер. с англ. И. Полонской ; под ред. С. Гавриленко; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». — М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. — 384 с.
31. *Лиотар Ж.-Ф.* Постмодерн в изложении для детей. Письма 1982–1985 / Пер. с фр., примеч. и общ. ред. А. В. Гараджи. — М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2008. — 145 с.
32. *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна / Пер. с фр. Н. А. Шматко. — СПб. : Алетейя, 1998. — 160 с.
33. *Ло Дж.* После метода: беспорядок и социальная наука / Пер. с англ. С. Гавриленко, А. Писарева и П. Хановой ; науч. ред. перевода С. Гавриленко. — М. : Изд-во Института Гайдара, 2015. — 352 с.
34. *Мазур Н. Н.* Исследования визуальной культуры: история и предыстория // Искусствознание. — 2018. — № 1. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/issledovaniya-vizualnoy-kultury-istoriya-i-predystoriya> (дата обращения: 18.05.2023).
35. *Майорова К.* Ассамбляжи на плоскости: минимализм в социальной теории (Manuel DeLanda. A new Philosophy of society) // Философско-литературный журнал «Логос». — 2017. — № 1 (116). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/assamblyazhi-na-ploskosti-minimalizm-v-sotsialnoy-teorii-manuel-delanda-a-new-philosophy-of-society> (дата обращения: 18.05.2023).
36. *Марков А. В.* Теории современного искусства. — М. : РИПОЛ классик, 2020.
37. *Марков А. В.* Постмодерн культуры и культура постмодерна. Лекции по теории культуры. — М. : РИПОЛ классик. 2021. — 256 с.
38. *Масляные миниатюры Jindrich Ulrich* // Интернет-портал liveinternet.ru. — URL: <https://www.liveinternet.ru/community/1726655/post104757422/> (дата обращения: 02.03.2023).
39. Межмузейный выставочный проект «Портрет художника» // Музей искусства Санкт-Петербурга XX–XXI. — 2023. — URL: <https://mispxx-xxi.ru/exhibitions/mezhmuzeynyy-vystavochnyy-proekt-portret-khudozhnika/?ysclid=lhgvykbvn6805379632> (дата обращения: 12.04.2023).
40. *Мирзоев Н.* Как смотреть на мир. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2016. — 344 с.
41. *Мировая и отечественная художественная культура: учебно-метод. пособие.* — 2-е изд., испр. и доп. — СПб. : Изд-во РГПУ имени А. И. Герцена, 2017. — 390 с.
42. *Михайлова Т. И.* Дейксис как актуализация компонентов речевой ситуации и денотативного содержания в повествовательном и описательном художественных текстах : дис. ... канд. филол. наук. — Улан-Удэ, 2005. — 171 с.
43. *Мол А.* Множественное тело // Социология власти. — 2015. — № 1. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mnozhestvennoe-telo> (дата обращения: 18.05.2023).
44. *Мол А.* Множественное тело: Онтология в медицинской практике / Пер. с англ. группы Cube of Pink (МГУ) ; под науч. ред. А. Писарева, С. Гавриленко. — Пермь : Гиле Пресс, 2017.
45. *Мосолова Л. М.* О задачах новой школы в контексте культурологии // Universum: Вестник Герценовского университета. — 2011. — № 5. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-zadachah-novoy-shkoly-v-kontekste-kulturologii> (дата обращения: 18.05.2023).
46. *Мусянкова Н. А.* Китч в изобразительном искусстве последней четверти XX века // Искусствознание. — 2012. — № 3–4. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kitch-v-izobrazitelnom-iskusstve-posledney-chetverti-hh-veka> (дата обращения: 18.05.2023).
47. *Карцева Е. А.* Современное искусство в контексте государственной культурной политики. Опыт Китая и России // Обсерватория культуры. — 2017. — Т. 14, № 2. — С. 157–166.
48. *Коровина И. В.* Соотношение понятий «Знак», «Референт», «Денотат» и «Концепт» как основных элементов референции // Вестник ННГУ. — 2010. — № 4. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sootnoshenie-ponyatiy-znak-referent-denotat-i-kontsept-kak-osnovnyh-elementov-referentsii> (дата обращения: 18.05.2023).
49. О внесении изменений в Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации» по вопросам воспитания обучающихся: федер. закон от 31 июля 2020 г. № 304-ФЗ; принят Гос. Думой 22 июля 2020 г.; одобрен Советом Федерации 24 июля 2020 г. [Электронный ресурс].

50. Самовольнова О. В. Осмысление перформативности гендера: влияние перформативных высказываний на формирование гендерного субъекта // Учёные записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Философия. Политология. Культурология. — 2020. — Т. 6 (72), № 2. — С. 39–47.
51. Соловцова И. А., Байбаков А. М. Подготовка будущих учителей к работе с произведениями современного искусства // Стратегии развития профессиональной подготовки педагога в условиях цифровой трансформации системы образования: сб. материалов Междунар. науч. конф. — Волгоград, 2020.
52. Падучева Е. В. Высказывание и его соотнесённость с действительностью. — М. : Наука, 1985. — 272 с.
53. Пастуро М. Красный. История цвета. — М. : Новое литературное обозрение, 2019. — (Серия: Библиотека журнала «Теория моды»). — 160 с. — URL: https://vk.com/doc114556091_496056579?hash=Dvqtyrr8b1itmgex7FXQmWUXUVnRbUfYIxe9fHbgSjz&dl=iTzYvyZpQdo1dPx3GT0yHsQeCGd8vrfcOw7b0CvROX (дата обращения: 19.05.2023).
54. Передвижная галерея русских художников // Третьяковская галерея: официальный сайт. — URL: <https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/22199> (дата обращения: 07.05.2023).
55. Пирс Ч. Начала прагматизма / Пер. с англ. В. В. Кирющенко, М. В. Колопотина; послесл. В. Ю. Сухачева. — СПб. : Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. — 318 с.
56. Писарев А., Астахов С., Гавриленко С. Акторно-сетевая теория: незавершенная сборка // Логос logosjournal.ru [Электронный ресурс]. — 2017. — № 1. — С. 1–40. — URL: <https://logosjournal.ru/archive/2017/386973/> (дата обращения: 29.03.2023).
57. Решетова М. В. Коллаж и ассамбляж в становлении творческой личности // Психодидактика высшего и среднего образования : материалы десятой юбилейной междунар. науч.-практ. конф.: в 2 ч. (Барнаул, 15–17 апреля 2014 г.) / ФГБОУ ВПО «Алтайская государственная педагогическая академия», Государственный университет им. Шакарима, Криворожский национальный университет, Херсонская академия непрерывного образования ; науч. ред.: А. Н. Крутский, О. С. Косихина. — Барнаул : Алтайский государственный педагогический университет, 2014. — Ч. 2. — С. 322–326.
58. Русский парижанин: Фотографии Петра Шумова. — М. : Русский путь, 2000.
59. Тарасов А. Н. Трансмодерн как завершение постмодернистской стадии социокультурной трансформации // Традиции и инновации в пространстве современной культуры: материалы Всерос. науч.-практ. конф. — Липецк : ЛГПУ имени П. П. Семёнова-Тян-Шанского, 2016. — 92 с.
60. Фуко М. Это не трубка / Пер. с фр. И. Кулик. — М. : Художественный журнал, 1999. — 143 с.
61. Хардт М., Негри А. Империя / Пер. с англ., под ред. Г. В. Каменской, М. С. Фетисова. — М. : Праксис, 2004. — 440 с. — URL: <http://hegel.narod.ru/knigi/empire.pdf> (дата обращения: 19.05.2023).
62. Шевченко В. Что не так с теорией ассамбляжей? // Философско-литературный журнал «Логос». — 2020. — № 5 (138). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/chto-ne-tak-s-teoriey-assamblyazhey> (дата обращения: 18.05.2023).
63. Шипицын А. И. Современное искусство и российская школа: актуальные тенденции и проблемы интеграции // Известия ВГПУ. — 2021. — № 9 (162). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennoe-iskusstvo-i-rossijskaya-shkola-aktualnye-tendentsii-i-problemy-integratsii> (дата обращения: 18.05.2023).
64. Шурина С. В. Действие и смысл в искусстве второй половины XX века. — М., 2017.
65. Щерба А. Д. Приём пропущенных ассоциаций в фотографиях Синди Шерман // Огарёв-Online. — 2018. — № 10 (115). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/priem-propuschnnyh-assotsiatsiy-v-fotografiyah-sindi-sherman> (дата обращения: 18.05.2023).

66. Энди Уорхол и русское искусство. — М. : Фонд поддержки и развития культуры «АРТСОЛУС», 2021. — 168 с.
67. Эррера Х. Фрида Кало. — М. : Эскмо, 2007. — 544 с.
68. Colacello B. Holy Terror: Andy Warhol Close Up. — N. Y. : Harper & Collins, 1990.
69. Harriet J., Rudi B. Collage: Personalities, Concepts, and Techniques. — Philadelphia, 1962.
70. Latour B. Pandora's Hope. — M. A. : Harvard University Press, 1999.
71. Latour B., Woolgar S. Laboratory Life: The Social Construction of Scientific Facts. Princeton. — N. J. : Princeton University Press, 1979.

Диплом жюри конкурса

**КУЛЬТУРА СМОЛЕНСКА XVI — НАЧАЛА XVII ВЕКОВ
КАК СОВОКУПНОСТЬ ФУНКЦИОНАЛЬНЫХ РОЛЕЙ**

ПАШКОВА Ирина Викторовна
Государственный музей «Смоленская крепость»

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность. Город является особенным социокультурным пространством. С XIX в. началось изучение города как особого социального феномена, представлявшего собой совокупность социального, исторического, этнического, религиозного, культурного контекста. Вне зависимости от временного контекста исследование современного города или в определённый исторический период, изучение города как социально-культурного организма должно осуществляться с разных сторон. В данном исследовании представлено изучение г. Смоленска XVI в. с точки зрения структурно-функционального подхода, что позволит показать своеобразие культурной ситуации и выявить те функциональные роли, которые Смоленск в это время выполнял.

«Обладание города множеством культурных напластований и собственным знаково-символическим измерением позволяет одновременно воспринимать его в качестве мультикультурной целостности и сложноустроенного текста культуры»¹. Призвание культуры заключается в выработке духовных основ и правил жизни в социуме. Выполнение Смоленском особых функциональных ролей в государстве, таких как встреча послов или защита западной границы, тоже являются непосредственным продуктом развития культуры региона. Функции города не являются неизменными, они подвержены динамике под влиянием исторических условий, поэтому их рассмотрение способно показать особенности социокультурной организации города в тот или иной исторический период. Таким образом, возможно установление целостного восприятия и выявление культурного своеобразия города на уровне теоретического анализа и обобщения фактов исторической реальности Смоленска XVI века.

Период исследования выбран неслучайно. Время XVI в. чрезвычайно важно в истории города, поскольку стало периодом перехода Смоленска из-под власти Великого княжества Литовского к Московскому государству. В начале XVI в. Смоленск находился в составе Великого княжества Литовского и Русского, в которое был включен в 1404 г. Однако в 1514 г. московский князь Василий III после череды неудачных походов смог взять Смоленск после осады и присоединить к Московскому княжеству. Данный период можно рассматривать как время

¹ *Павильч А. А. Город как текст культуры и мультикультурная целостность // Антропология города: социокультурные стратегии в полиэтничестве / Ред. И. Р. Антагулов. — Челябинск : ФССКН «Общественный фонд «Южный Урал», 2018. — С. 130.*

наибольшего расцвета основных функций Смоленска, поскольку «город-рынок» и «город-крепость» не только сосуществуют, но и одновременно поддерживают друг друга. В период Смутного времени после долгой двадцатимесячной осады крепости в 1611 г. город был захвачен польскими войсками и включён в состав Речи Посполитой. На этом данный период заканчивается и начинается период в 43 года, когда Смоленск находился под властью Польши и претерпевал значительные изменения в культурном плане.

В отличие от политической истории, история культуры Смоленска XVI в. изучена весьма слабо, а комплексных работ, объединяющих разные направления культурной деятельности, не создавалось. Таким образом, **проблема исследования** заключается в применении нового структурно-функционального подхода к историческому объекту — городу Смоленску, который ранее с такой комплексной точки зрения не рассматривался.

Источники исследования. В качестве источников исследования были привлечены опубликованные и неопубликованные материалы. К неопубликованным документам относятся рукописи из собрания Российской Национальной библиотеки. Это исторические рукописи XVI–XVII вв.: сборник смешанного содержания Иосифо-Волоколамского монастыря XVI в.², «Миняя четья» за ноябрь XVI в.³ и исторический сборник XVII в.⁴, входящие в состав собрания Соловецкого монастыря. Они были использованы для воссоздания книжной культуры Смоленска XVI в., в частности, для исследования Сказания о Меркурии Смоленском.

Группа опубликованных документов значительно больше. Прежде всего, это архивные документы, которые были изданы в собрании Императорского Русского Исторического общества. Это тома, относящиеся к характеристике дипломатических отношений России с державами иностранными: тома 35 и 59⁵, а также том 1 собрания «Памятники дипломатических сношений древней России с державами иностранными»⁶, содержащие акты Посольского приказа XVI в., описывающие историю дипломатических отношений Московского царства с Польско-Литовским государством и Священной Римской империей германской нации. К числу других собраний относятся том 20 (Литовская метрика) сборника Русской исторической библиотеки, издаваемый Археографической комиссией⁷, том 1 «Актов, собранных в библиотеках и архивах Российской империи Археографической экспедицией»⁸. Сведения о составе статей экспорта и импорта в России XVI–XVII вв. дали «Торговые книги начала XVII века»⁹, изданные во Временнике Московского общества истории древностей. Историю русско-белорусского пограничья XVI в. характери-

² РНБ. ОР Q.XVII.15.

³ РНБ. ОР Сол. 504/523.

⁴ РНБ. ОР Сол. 852/962.

⁵ Сборник Императорского Русского Исторического Общества (СИРИО). Т. 35. — СПб., 1882. — 870 с; СИРИО. Т. 59. — СПб., 1887. — 630 с.

⁶ Памятники дипломатических сношений древней России с державами иностранными. Т. 1. — СПб., 1851. — 852 с.

⁷ Русская историческая библиотека, издаваемая Археографической комиссией. Т. 20. Литовская метрика. Т. 1. Кн. 2. — СПб., 1903. — 660 с.

⁸ Акты, собранные в библиотеках и архивах Российской империи Археографической экспедицией. Т. 1. 1294–1598. — СПб.: в Тип. 2 отд. Собственной Е. И. В. канцелярии, 1836. — С. 548.

⁹ Торговые книги начала XVII в. // Временник Московского общества истории древностей Российских. Кн. 8. — М., 1850. — С. 1–22.

зует сборник «Русско-белорусские связи: сборник документов (1570–1667 гг.)»¹⁰, изданный под редакцией Л. С. Абецдарского в 1978 г.

Были привлечены летописные сведения из Русской летописи по Никонову списку¹¹, а также проведён анализ Радзивилловской летописи, которую некоторые исследователи считают смоленской.

Большое значение имели в работе сведения, собранные иностранными авторами о Смоленске XVI в. Были использованы труды С. Герберштейна¹², А. Гваньини¹³, Дж. Флетчера¹⁴.

Степень разработанности темы. История Смоленска XVI в. давно привлекала исследователей, однако в их фокусе находилась прежде всего история военно-политическая. Общая история Смоленщины этого периода была изложена в трудах Н. Мурзакевича¹⁵, П. Е. Никитина¹⁶. Культура и функциональные роли Смоленска в качестве самостоятельных предметов не изучались, а рассматривались более узко в рамках отдельных статей. Наиболее полно исследованы торгово-экономические связи Смоленска. Сведения об экономическом развитии города имеются в общих работах, посвящённых исследованию экономики и развитию городов в России XVI в., написанных С. Бахрушиным¹⁷, Н. Н. Костомаровым¹⁸, С. Д. Ширяевым¹⁹. Социальные отношения, сложившиеся в Смоленске в начале XVI в., исследовались современными авторами А. Ю. Дворниченко²⁰, М. М. Кромом²¹. Однако в центре их внимания находились особенности социальной структуры города в период пребывания города в составе Великого княжества Литовского.

История развития смоленских сюжетов в книжной культуре XVI в. была раскрыта в трудах Ф. И. Буслаева²², М. Б. Плюхановой²³. Данные работы исследу-

¹⁰ Русско-белорусские связи: сборник документов (1570–1667 гг.) / Отв. ред. Л. С. Абецдарский. — Минск : Высшая школа, 1963. — 542 с.

¹¹ Русская летопись по Никонову списку. — СПб. : при Императорской академии наук, 1789. — 294 с.

¹² Герберштейн С. Записки о Московии. Т. 1. — М. : Памятники исторической мысли, 2008. — 776 с.

¹³ Гваньини А. Описание Московии. — М. : Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1997. — 176 с.

¹⁴ Флетчер Дж. О государстве русском. — СПб.: издание А. С. Суворова, 1906. — 136 с.

¹⁵ Мурзакевич Н. А. История города Смоленска. — Смоленск : тип. П. А. Силина, 1903. — 122 с.

¹⁶ Никитин П. Е. История города Смоленска. — М., 1848. — 403 с.

¹⁷ Бахрушин С. В. Очерки по истории ремесла, торговли и городов русского централизованного государства XVI — начала XVII в. // Научные труды. Т. 1. — М. : Издательство Академии наук СССР, 1952. — 263 с.

¹⁸ Костомаров Н. И. Очерк торговли Московского государства в XVI и XVII столетиях. — СПб. : Н. Тиблен, 1862. — 299 с.

¹⁹ Ширяев С. Д. Смоленск и его социальный ландшафт в XVI–XVII веках. — Смоленск, 1931. — 62 с.

²⁰ Дворниченко А. Ю. Русские земли Великого княжества Литовского (до начала XVI в.). — СПб. : Издательство С.-Петербургского университета, 1993. — 326 с.

²¹ Кром М. М. Между Русью и Литвой: пограничные земли в системе русско-литовских отношений конца XV — первой трети XVI в. — М. : Квадрига, 2019. — С. 338.

²² Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Т. 2. — СПб. : Д. Е. Кожанчиков, 1861. — 553 с.

²³ Плюханова М. Б. Сюжеты и символы Московского царства. — СПб. : Акрополь, 1995. — С. 336.

ют время и историю появления данных сюжетов, что позволяет обосновать их актуальность на эпоху XVI–XVII вв.

Дипломатическая история Смоленска как отдельного субъекта посольской службы не рассматривалась авторами. Обобщающими работами, посвящёнными истории посольских обычаев, являются монографии С. А. Белокурова²⁴ и Л. А. Юзефовича²⁵. В них рассматриваются такие вопросы, как формирование посольских обычаев, функции Посольского приказа, выявление особенностей посольской службы России XVI–XVII вв.

История фортификационных укреплений Смоленска изучалась в основном с точки зрения военной истории и архитектуры. Изучению истории Смоленской каменной крепости посвящены работы И. И. Орловского, Ф. Э. Модестова, К. С. Носова, В. В. Косточкина. Однако только монография С. А. Пиляка²⁶ описывает Смоленскую крепость как объект культуры, анализируя опыт использования крепостной стены и выявляя способы актуализации фортификационного наследия.

Объектом исследования является Смоленск в XVI в. **Предмет исследования** — город Смоленск в его культурной динамике XVI в. и отражение в культуре его функциональных ролей.

Цель исследования — раскрыть развитие культурной жизни Смоленска в XVI в. с позиции складывания функциональных ролей города.

Задачи исследования:

- 1) изучить социально-экономическое развитие Смоленска XVI — начала XVII вв. как реализацию функции «город-рынок»;
- 2) раскрыть общие черты культурной ситуации в Смоленске XVI — начала XVII вв.;
- 3) рассмотреть развитие книжной культуры в Смоленске в XVI в.;
- 4) изучить культуру пограничной дипломатии XVI в.;
- 5) показать развитие искусства русской средневековой фортификации на примере Смоленска XVI — начала XVII вв.

Методология исследования. Исходя из поставленных задач, в качестве методов исследования выбраны исторический и структурно-функциональный подходы, которые позволяют провести исследование культуры Смоленска XVI в. как целостного объекта со своей структурой, а также провести анализ выявленных функциональных ролей.

Новизна результатов исследования заключается в следующем:

1. Проведён комплексный анализ функциональных ролей Смоленска XVI — начала XVII вв. и выявлены следующие городские функции: «город-рынок», «город как центр культуры», «город-крепость», «город-дипломат».
2. На основе изучения социально-экономического развития города показано функционирование Смоленска как важного торгового центра, что

²⁴ Белокуров С. А. О посольском приказе. — М. : Издание императорского общества истории и древностей Российских, 1906. — 178 с.

²⁵ Юзефович Л. А. Путь посла. Русский посольский обычай. Обиход. Этикет. Церемониал. Конец XV — первая половина XVII в. — СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2007. — 342 с.

²⁶ Пиляк С. А. Культурное наследие: генезис, актуализация, ревалоризация. Смоленская крепость. — Смоленск : Свиток, 2022. — 176 с.

приводило к развитию собственной культурной среды, а геостратегическое положение влекло за собой совмещение западного (польско-литовского) и восточного (московского) влияний.

3. Выявлено, что распространявшиеся в XVI в. книжные сюжеты, связанные со Смоленском, имели целью включение Смоленска в этнокультурное пространство Московского государства, создание культурной идентичности смолян как части большого православного мира, центр которого находился в Москве.
4. Установлено, что дипломатическая функция города была одной из самых важных в жизни Смоленска XVI в., в процессе организации встречи и сопровождения европейских послов шла выработка дипломатического этикета и формирование посольского обычая.
5. Показано, что на протяжении XVI — начала XVII вв. шло совершенствование системы фортификационных укреплений Смоленска на основе синтеза русской и итальянской фортификационных школ; возведение Смоленской крепости следует рассматривать не только как создание физической защиты рубежей, но и как символический акт демонстрации силы Русского государства.

Теоретическая значимость работы заключается в комплексном изучении культуры Смоленска XVI — начала XVII вв., сведении разных сторон жизни города в единое функциональное пространство. Анализ города Смоленска как исторического объекта впервые осуществлялся с помощью структурно-функционального подхода. В работе были выявлены и охарактеризованы функциональные роли города, которые складываются под влиянием его пограничного положения.

Глава I

ГОРОД КАК РЫНОК И ЦЕНТР КУЛЬТУРЫ: СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКИЕ И КУЛЬТУРНЫЕ ЧЕРТЫ РАЗВИТИЯ СМОЛЕНСКА В XVI — НАЧАЛЕ XVII вв.

1.1. Социально-экономическое развитие Смоленска XVI — начала XVII вв. как реализация функции «город-рынок»

Выполнение городом экономических функций предстаёт как градообразующая деятельность, которая сама даёт толчок к развитию данного поселения. Однако связь экономики города и его социума является прямой: выразительность и исключительность городской культуры являются неотъемлемой частью экономической системы города.

Развитие сложных экономических отношений между гетерогенными субъектами²⁷ в рамках средневекового города выступает той самой материальной базой, на основании которой возникает возможность для удовлетворения не только непосредственных жизненно необходимых потребностей горожан, но и для развития и усложнения городской культуры, удовлетворения потребностей более высокого духовного порядка. Культурные отличия, связанные с увеличением экономической базы, предстают в виде распространения грамотности и книжности,

²⁷ Вирт Л. Избранные работы по социологии. — М.: ИНИОН РАН, 2005. — С. 93.

обладания статусными товарами, характерными непосредственно для городского жителя, разнообразия культуры питания, специфики облика города (тип городской усадьбы, наличие мостовых и т. д.).

Смоленск на протяжении значительной части своей истории выступал как пограничный город, и данное положение прямым образом сказывалось на экономическом развитии региона. В XVI в. Смоленск, как и в древнерусский период, находился на пересечении торговых путей из западноевропейских земель в русские земли. Одна из важнейших торговых дорог шла следующим образом: Смоленск — Орша — Борисов — Слоним — Брест. Другой торговый путь выстраивался Смоленск — Орша — Борисов — Логойск — Молодечно — Криво — Вильна. На Ригу дорога шла следующим образом: Смоленск — Витебск — Полоцк — по Западной Двине — Рига. Важный торговый путь шел через Смоленск по Днепру через Могилёв — Лоев — Киев, а далее в Крым и Турцию. С конца XV в. московские купцы ездили в Турцию не только путём Смоленск — Киев, но и через Смоленск — Минск — Туров — Константинов — Каменец-Подольский — Яссы (в Турцию)²⁸. Однако, как заметил С. Д. Ширяев, с середины XV в. Смоленск уступил ведущее значение в торговле Полоцку, который становится главным центром русско-литовской торговли с Ригой, Смоленск же сохранял свои позиции в торговле с Востоком, однако эта роль была по большей части транзитная²⁹.

Во второй половине XVI в., по словам Дж. Флетчера, Смоленск являлся одним из крупнейших городов России, плативший ежегодную пошлину в 8 тыс. руб., больше, чем Великий Новгород. Основными торговыми товарами являлись кожа, сало, пенька и дёготь. Иностранцы купцы, по сообщению Гваньини, во второй половине XVI в. провозили в основном предметы роскоши: ткань (шёлк, атлас, камку, парчу, сукно разного цвета), ценные сорта бархата, драгоценные камни, золото кручёное, жемчуг, различные дорогие вещи, а также пряности (перец, шафран, имбирь, гвоздику, корицу, мускат и др.). Это далеко не полный список «литовских» товаров, что поступал на русский рынок. К нему следует добавить орудия труда, оружие, соль, сафьян и т. д. Поступая на смоленский рынок, данные товары попадали в дома смолян, влияя на культуру потребления. Потребление таких товаров, а именно предметов роскоши, носило не утилитарный характер, а удовлетворяло социальные потребности, подчёркивая статус владельца.

В самом городе в XVI в. активно развивалось ремесло, представление о них даёт роспись служилых людей по башне Смоленской крепости, сделанная в 1609 г. смоленским воеводой Михаилом Шеиным³⁰. Среди них присутствуют высокохудожественные профессии: музыканты, гуслиеры, домрачеи, ювелиры, серёжники, иконники. По сообщению С. Бахрушина, в Смоленске также имелся «небольшой спрос на рукописное книжное производство»³¹.

²⁸ *Абеледарский Л. С.* Белоруссия и Россия. Очерки русско-белорусских связей второй половины XVI–XVII в. — Минск: Высшая школа, 1978. — С. 17.

²⁹ *Ширяев С. Д.* Смоленск и его социальный ландшафт в XVI–XVII веках. — Смоленск, 1931. — С. 7.

³⁰ *Акты исторические, собранные и изданные Археографической комиссией.* Т. 2. — СПб.: Тип. II-го Отделения Собственной Е. И. В. Канцелярии, 1841. — С. 307–312.

³¹ *Бахрушин С. В.* Очерки по истории ремесла, торговли и городов русского централизованного государства XVI — начала XVII в. // Научные труды. Т. 1. — М.: Издательство Академии наук СССР, 1952. — С. 34.

В Смоленске в начале XVI в., согласно данным литовских привилеев, развивался соляной и медовый промысел. Активно закупали воск рижские купцы. В окрестностях Смоленска по речке Свиной и вдоль Днепра существовали бобровые гоны — места обитания и ловли бобров³². Бобровый мех высоко ценился, из него шилась одежда, мех шёл на отделку дорогих шапок. Такие шапки носили сенаторы в Речи Посполитой. Высоко ценилась также добыча бобровой струи. Она использовалась как лечебное средство, которое применялось при лечении глухоты, подагры или болей в животе.

Дж. Флетчер также писал об одном из самых лучших русских товаров — о сале. Сала, по его словам, достаточно много вывозят за границу. Помимо употребления сала в пищу, его использовали для освещения. «Лучшее сало добывается в областях: Смоленской, Ярославской, Углицкой, Новгородской, Вологодской, Тверской и Городецкой»³³. Сало было белое и жёлтое, первое считалось лучше, потому его цена была выше. Существовало два вида сала: черешёное (варёное) и сырое. Преимущественно для торговли использовали варёное сало.

Как смоленские продукты, выделяется торговля деревом, пенькой, дёгтем и поташом. Дёготь и поташ из-за обилия лесов были широко распространённой продукцией. В Смоленске поташ продавали бочками. В торговых книгах XVII в. сказано, что «на Риге крупную в печах калёную золу у Смольян купливали ласт по 12 рублей», золу (поташ) использовали для обработки кожи, изготовления мыла, а также для покраски сукна. Цена в Европе на поташ могла подниматься значительно: в Риге за «едкие серые золы» ласт мог стоить 70–80 ефимков³⁴.

О том, что пеньку доставляют из Смоленска, упоминал Дж. Флетчер. А. Эдуардс писал, что «конопля растёт вокруг Смоленска на польской границе на 300 миль в окружности. Коноплей засеяно там много земли. Зимой эту коноплю привозят в Вологду и Холмогоры; на выработке канатов у нас занято свыше 100 человек»³⁵. Из этого отрывка видно выстраивание экономических связей между регионами: выращивание конопли в Смоленске, а затем доставка на канатные фабрики, устраиваемые англичанами. Канаты из смоленского сырья получались крепкие, отличного качества, а само производство организовать было дешевле, чем в Европе. В XVI в. английские суда ходили в море только с канатами, изготовленными в России.

Развитие торговли привело к появлению особых «смоленских» мер. Н. Н. Костомаров писал, что хлебное зерно на Руси продавали бочками и полубочками, из них известны бочка-«селедовка» и «бочка смоленская»³⁶. Такими же бочками продавалось масло «семянова», т. е. растительное, конопляное. Из Торговых книг XVII в. следует, что объём смоленской бочки равнялся полторы «селедовки», смоленская бочка масла в Москве продавалась по два с половиной рубля.

³² Русская историческая библиотека, издаваемая Археографической комиссией (РИБ). Т. 20. Литовская метрика. Т. 1. Кн. 2. — СПб., 1903. — Ст. 641.

³³ Флетчер Дж. О государстве русском. — СПб.: издание А. С. Суворова, 1906. — С. 18.

³⁴ Торговые книги начала XVII в. // Временник Московского общества истории древностей Российских. Кн. 8. — М., 1850. — С. 6.

³⁵ Маковский Д. П. Первая крестьянская война в России. — Смоленск, 1967. — С. 57.

³⁶ Костомаров Н. И. Очерк торговли Московского государства в XVI и XVII столетиях. — СПб.: Н. Тиблен, 1862. — С. 212.

Смоляне — торговые люди, были активными участниками экономических отношений как в России, так и в Европе. Торговые грамоты Новгорода XVI в. показывают, что в Новгороде были «смольнянин, которые на Москве и в Смоленске живут», аналогичным образом зафиксированы они в Орешке и Пскове. На Земском соборе 1566 г., который должен был утвердить русскую позицию в переговорах с Литвой (вопрос продолжения Ливонской войны или отказ от Риги и заключение перемирия), участвовало 374 человека. Из них 75 человек представляли интересы русского купечества: 12 гостей, 41 человек — торговые люди москвичи и 22 человека — торговые люди «смольняне»³⁷. Голос Смоленска как пограничного города, занимающегося торговлей, должен был быть услышан.

Выстраиваемые экономические связи способствовали сохранению в Смоленске сильной городской общины. Истоки её находятся ещё в древнерусском периоде и восходят ко временам вечевоего правления³⁸. Особенность организации власти в Великом княжестве Литовском, заключающаяся в тезисе «давнины не рушим и новины не вводим»³⁹, привела к сохранению старых общинных устоев. Наличие сильной общины подчёркивается тем фактом, что Смоленск несколько раз на протяжении своего пребывания в составе Великого княжества Литовского получал уставные грамоты — привилеи. В 1505 г. городу была дарована уставная грамота великого князя литовского и короля польского Александра Казимировича по просьбе смоленского епископа Иосифа и всех жителей Смоленска. Как указывает С. В. Полехов, привилей 1505 г. выдавался князем Александром Смоленской земле по причине стремления удержать Смоленск в составе Великого княжества. Таким образом, формировалась лояльность смоленского общества по отношению к правящим кругам Литвы⁴⁰.

Смоленские мещане могли обращаться за решением споров даже к самому великому князю как в случае его визита в город, так и с личным визитом к правящей особе. Эти случаи зафиксированы в судебных документах Литовской метрики. В 1510 г. смоленская мещанка Ульяна Васильевна Симоновичева, владевшая селом Обельцевичи, продала их виленскому мещанину Мартину Янчелевичу. Внеся задаток, Янчелевич просрочил выплату второй части платы. Смолянка по случаю визита в Смоленск короля обратилась к нему по поводу своего дела. Король повелел рассмотреть дело смолянки своим воеводам, в итоге дело рассматривалось уже виленским воеводой, где проживал ответчик⁴¹.

После захвата Смоленска в 1514 г. Василий III позволил смоленскому воеводе Сологубу и войскам на службе короля выехать в Литву. Двумя грамотами московский князь подтверждал все прежние права и привилегии Смоленской земли, дарованные литовскими государями. Однако после заговора Варсонофия Василий III, нарушив свою жалованную грамоту, предпринял «вывод» смолен-

³⁷ Зимин А. А. Опричнина Ивана Грозного. — М.: Мысль, 1964. — С. 180.

³⁸ Дворниченко А. Ю. Русские земли Великого княжества Литовского (до начала XVI в.). — СПб.: Издательство С.-Петербургского университета, 1993. — С. 39.

³⁹ Ластовский Г. А. Политическое развитие Смоленской земли в конце XIII — начале XVI веков. — Минск; Смоленск, 2001. — С. 88.

⁴⁰ Полехов С. В. Привилеи великих князей литовских Смоленской земле (середина XV — начало XVI в.) // *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana*. Петербургские славянские и балканские исследования. — 2015. — № 1 (17). — С. 133.

⁴¹ Русская историческая библиотека, издаваемая Археографической комиссией. Т. 20. Литовская метрика. Т. 1. Кн. 2. — СПб., 1903. — Ст. 52.

ских бояр и мещан, заселяя освобождённые земли дворянами из глубинных уездов Московского царства. В начале XVI в. таких выводов было два: в 1514 и 1524 гг. Согласно памяти послу Григорию Загрязскому, переселённым смоленским купцам выдавались дворы и лавки, а дворянам раздавались поместья⁴². В 1566 г. на Московском соборе принимали участие торговые люди «смоляне», С. В. Бахрушин рассматривал их как тех самых сведенцев из Смоленска. В. Н. Тихомиров предполагал, что, помимо Москвы, смоленские купцы и дворяне переселялись и в другие русские города⁴³. Их переселение способствовало разрыву прежних экономических связей и передаче торговых функций города в новые руки. Причём переселения коснулись не только смоленского боярства, но и мещан и купечества. Низшие слои боярства и служилый люд остались на месте, однако, как указывает М. Кром, на протяжении всего XVI в. будут происходить изменения в социальном составе города. В. Мальцев справедливо указывал, что выяснить, как уничтожались остатки литовско-польских порядков в Смоленске, какие из них ещё долго существовали, понять сложно из-за скудости источников. Однако борьба за Смоленск продолжалась и после его взятия, но уже в самом городе, вызвав реорганизацию землевладения и «перетряхивание» господствующего класса⁴⁴.

Вхождение Смоленска в состав московских земель не остановило череду пограничных конфликтов, которые выражались в нападениях на соседние земли, разорении деревень и нападениях на купцов. Однако даже в такой период Смоленщина оставалась транзитным пунктом, через который шли товары в Москву и обратно в Литву. Наиболее часто торговые связи выстраивались с литовскими купцами, под которыми часто подразумевались купцы из белорусских городов. Для них по государственным указам устанавливались льготные условия торговли. В челобитье 1592 г. сообщалось, что литовские купцы «приезжают в Смоленск, и, не ездя к Москве, в Смоленске торгуют, и с них в Смоленске емлют пошлину одну, а болши того ничего не емлют. А которые литовские люди в Смоленске не торгуют, а похотят ехать к Москве, и их ис Смоленска до Москвы пропускают беспошлинно...»⁴⁵. В Москве уплачивалась небольшая пошлина — со ста рублей по 4 рубля. Напротив, челобитья русских купцов (московские люди, и новгородцы, и псковичи, и смольняне, беляне, торопчане, вязьмичи) жаловались, что ездят они торговать с Литвою Смоленскою дорогою. В Литве с них взимают державцы и урядники поборы по всем городам и селам до Вильны, «... емлют по городам подарки великие, ... в котором городе они торгуют или не торгуют, а тамги с них в тех городах емлют»⁴⁶. Царь Фёдор Иванович в своём послании к польскому королю Сигизмунду III писал о необходимости учинить расправы по всем случаям обид, установить платить проезжие пошлины русским купцам в одном месте, где

⁴² Сборник Императорского Русского Исторического Общества (СИРИО). — Т. 35. — СПб. : Тип. Ф. Елеонского и К^о, 1882. — С. 682.

⁴³ Тихомиров М. Н. Россия в XVI столетии. — М. : Издательство АН СССР, 1962. — С. 287.

⁴⁴ Мальцев В. П. Борьба за Смоленск. XVI–XVII вв. — Смоленск : Смоленское обл. гос. изд., 1940. — С. 39.

⁴⁵ Абецедарский Л. С. Белоруссия и Россия. Очерки русско-белорусских связей второй половины XVI–XVII в. — Минск : Высшая школа, 1978. — С. 11.

⁴⁶ Русско-белорусские связи: сборник документов (1570–1667 гг.) / Отв. ред. Л. С. Абецедарский. — Минск : Высшая школа, 1963. — С. 29.

торгуют, как это делают литовские купцы в России, чтобы подарков «урядники и мытники не имали».

Даже в условиях военных действий торговые отношения не всегда пресекались. В период Ливонской войны литовские купцы продолжали прибывать в Смоленск и в другие русские города. В 1570 г. после заключения временного перемирия Москва разрешила литовским купцам торговать в русских землях. И хотя война продолжалась до 1583 г., в 1570-х гг. постоянно упоминается о прибытии литовских купцов с торговыми делами в Смоленск.

О развитии иностранной торговли свидетельствует появление в Смоленске в XVI в. литовского гостиного двора. Упоминание о нём присутствует в указе царя Федора Ивановича от 1595 г. о повелении ехать в Смоленск князьям Звенигородскому и Безобразову «мимо гостин литовский двор»⁴⁷. Вероятно, он был устроен по образцу немецких гостиных дворов в таких развитых экономических центрах, как Великий Новгород, Москва, Тверь. В таких дворах иностранные купцы получали жильё и место для хранения товара — склад. Местные власти были обязаны обеспечить личную и имущественную безопасность, а также организовать торговлю в соответствии с действующими государственными указами. Организация гостиного двора была удобным способом контролировать иностранцев, пребывающих на территории города, помогала отслеживать, а при необходимости ограничивать контакты с местным населением и препятствовать нелегальной торговле.

Таким образом, Смоленск в XVI в. предстаёт как один из наиболее экономически развитых городов Московского царства, который специализируется на торговле с западными странами через посредничество литовских купцов. Торговля велась товарами как собственного производства, так и носила транзитный характер, перепродавались товары других городов и государств. На протяжении XVI — начала XVII в. развитие торговли шло неравномерно. В зависимости от внешнеполитических условий она могла как останавливаться, так и идти с более высокой интенсивностью. Из-за отсутствия таможенной документации установить, сколько иностранных купцов приезжало для торговли в Россию, и наоборот, сколько из них продавало свои товары в Смоленске, не представляется возможным. Несмотря на разную интенсивность торговли в XVI в., она, несомненно, накладывала отпечаток на личность горожан. Жители Смоленска имели возможность познакомиться с товарами из литовских, польских, английских, немецких земель, тем самым стать проводником новых европейских веяний и моды. Наиболее ярко результаты такого влияния предстанут в XVII в. Располагаясь в крупном торговом городе, смоленская община имела высокую активность и самостоятельность, что имело как экономические, так и исторические корни.

1.2. Общие черты культурной ситуации в Смоленске XVI — начала XVII вв.

XVI в. является периодом чрезвычайно важным для Смоленска, поскольку позволяет увидеть самобытную смоленскую культуру, восходящую к древнерусскому периоду, ещё без сильного польского влияния, которое Смоленск пережил в последующем XVII в.

⁴⁷ Акты, собранные в библиотеках и архивах Российской империи Археографической экспедицией. Т. 1. 1294–1598. — СПб.: в Тип. 2 отд. Собственной Е. И. В. канцелярии, 1836. — С. 451.

В начале XVI столетия Смоленск находился в составе Великого княжества Литовского, а потому необходимо охарактеризовать культурную ситуацию, сложившуюся в ВКЛ. Великое княжество Литовское и Русское позиционировало себя как новый центр по сбору древнерусских земель и сохраняло самобытность культуры вошедших в его состав русских земель. Известный принцип «мы старины не рухаем, а новин не вводим» также справедлив для области культуры, как и для остальной общественной жизни. В качестве государственного языка ВКЛ использовался русский язык, в целом же на протяжении длительного времени шёл процесс ославянивания литовской этнической среды, что неудивительно, учитывая преобладание русского населения в составе государства (только 10–20 % являлись литовцами)⁴⁸. С самого начала в Великом княжестве Литовском формировалась политика веротерпимости, хотя со второй половины XIV в. начинается процесс введения привилегий для католиков. После присоединения смоленских земель к ВКЛ культурные условия не претерпели сильных изменений.

Как указывает М. М. Кром, «по крайней мере до 80–90-х гг. XV века положение православных в Великом княжестве было вполне благоприятным»⁴⁹. Несмотря на усиление позиций католичества в Великом княжестве Литовском, в Смоленске православие не уступало своих позиций. Более того, в связи с усилением давления Московского княжества на восточные границы ВКЛ великие князья раздавали духовенству новые земли. Так, в 1497 г. великий князь Александр жаловал смоленскому епископу Иосифу «дали церкви Божьей и владыце место люди садити, в Крылошовском концы, за Рачовою речкою, и казали есмо ему на том местцы посадити людей сто и двадцать человек дворов»⁵⁰. В начале XVI в. жалованные грамоты выдавались также смоленским монастырям — Спасскому и Троицкому.

С древнейших времён в Смоленске существует почитание иконы Смоленской Божьей матери Одигитрии. Данный тип иконы почитаем по всей стране. Н. П. Кондаков считал, что это один из древнейших образов Богородицы, который сложился в Палестине ранее VI в.⁵¹ Утвердилось мнение, что князь Владимир Мономах перенес византийскую икону Одигитрии в Смоленск в начале XII в. после окончания строительства каменного собора в городе. Икона пребывала в Смоленске до конца XIV или начала XV в. По одной версии, её увезла в Москву в конце XIV в. Софья Витовтовна, жена московского князя Василия Дмитриевича, когда они гостили в Смоленске. По другой версии, икону взял с собою в качестве богатого дара смоленский князь Юрий Святославович, когда отправился в Москву к великому князю искать помощи против литовского князя Витовта⁵². Ещё одну версию выдвинул С. П. Писарев, который считал, что икона могла находиться не в Успенском соборе, а в Борисоглебском монастыре на Смядыни, а в 1398 г.

⁴⁸ Петкевич К. Литовцы, русские, поляки в польско-литовском государстве XIV–XVII вв. // История и современность. — 2005. — № 1. — С. 82.

⁴⁹ Кром М. М. Между Русью и Литвой пограничные земли в системе русско-литовских отношений конца XV — первой трети XVI в. — М. : Квадрига, 2019. — С. 81.

⁵⁰ История православия на Смоленской земле: учебно-метод. пособие / Иеромонах Рафаил (Ивочкин). — Смоленск : Свиток, 2019. — С. 91.

⁵¹ Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. — М. : Отд-ние рус. яз. и словесности Имп. Акад. наук, 1914. — С. 199.

⁵² Аникеев В. М. Святые и подвижники смоленские. — Смоленск, 2012. — С. 8.

Витовт вместе с другими ценными вещами мог подарить икону своему внуку Георгию, сыну Софьи, и таким образом икона могла попасть в Москву⁵³. Однако в Русской летописи по Никонову списку (XVI в.) указывается, что именно князь Юрий («Юрга») забрал икону из города.

В 1456 г. смоленский владыка Мисаил «со многими местичи смоленскими» обратился к великому московскому князю Василию Васильевичу Тёмному с просьбой вернуть икону в Смоленск: «Имают ис киота чюдотворную икону пречистые богородицы и присно девы Мария и вручают ея просившему ея епискупу смоленскому Мисаилу»⁵⁴. Вместе с этой иконой были отданы другие «тогоже плена» иконы, золотом, камнями и жемчугом украшены. Торжественная процессия проводила икону до Дорогомилова «два поприща за град», а для княжеской семьи был написан список с иконы. Икона Одигитрии по возвращении в Смоленск была установлена в Успенском соборе.

Сказанием о перенесении иконы Смоленской божьей Матери Одигитрии из Москвы, как и самим деянием, была продемонстрирована любовь, верность и уважение к древнерусской святыне со стороны Москвы, тем самым подчёркивалось общее духовное единство двух древнерусских городов. В 1525 г. праздник смоленской Божьей матери был установлен как общерусский. После взятия города стояла политическая задача показать единство православия, принадлежность смоленских святынь к московскому православному миру. М. Б. Плюханова считает, что служба смоленской иконе 28 июля содержит хвалы Богоматери, заимствованные из разных неминейных, византийских по происхождению последований, а приёмы создания службы не свидетельствуют об особенном внимании к культуре⁵⁵.

В Смоленске в XVI в. существовали школы для обучения детей грамоте. По сообщению Фабра, по пути в Московию он видел в русских городах «гимназии», в которых обучались наукам как на русском языке, так и на иностранных. М. В. Аксенов предполагал, что речь идёт именно о Смоленске, поскольку из-за тесной торговли с иностранными землями в Смоленске давно велось преподавание других языков⁵⁶.

Развитие письменной культуры в Смоленске косвенно подтверждает дарование городу привилеев великими литовскими князьями. С. В. Полехов замечает, что в описи Царского архива XVI в. упоминаются тетради с королевскими грамотами, которые были выданы смолянам⁵⁷. Вероятно, речь идёт о переписи текстов пожалованных грамот. Практика ведения такой тетради была в Витебске, можно предположить, что и в Смоленске она также поддерживалась. Как ука-

⁵³ Писарев С. П. Памятная книга г. Смоленска: историко-современный очерк, указатель и путеводитель. — Смоленск: Кн. магазин С. А. Клестова, 1898. — С. 136.

⁵⁴ Русская летопись по Никонову списку. — СПб.: при Императорской академии наук, 1789. — С. 281.

⁵⁵ Плюханова М. Б. Сюжеты и символы Московского царства. — СПб.: Акрополь, 1995. — С. 63–64.

⁵⁶ Аксенов М. В. Очерки из истории народного просвещения в Смоленском крае с древнейших времён до начала XIX столетия. — Смоленск: Издание Смоленского губернского статистического комитета, 1909. — С. 97.

⁵⁷ Полехов С. В. Привилеи великих князей литовских Смоленской земле (середина XV — начало XVI в.) // Studia Slavica et Balcanica Petropolitana. Петербургские славянские и балканские исследования. — 2015. — № 1 (17). — С. 127.

зывает Н. Д. Чечулин, в городах было сосредоточено значительно больше книг, чем принято считать. По его данным, в XVI в. в таких городах, как Тула, Казань, Свияжск, Коломна, Можайск, было не менее двух тысяч книг, а книги церковного характера обращались между жителями всего города⁵⁸. Несомненно, что в Смоленске, крупном торговом городе, книжная культура была также высоко развита, как и на другой территории Руси.

С конца XIV в. появляется литовское летописание — продукт, заимствованный Литвой из древнерусского периода, что отражает начало формирования собственного исторического и национального самосознания. Однако в древнерусских областях летописание велось уже несколько столетий. Смоленское летописание берёт своё начало в XII в., предположительно зародилось оно при смоленском князе Ростиславе Мстиславиче. В XV в. в Смоленске было составлено несколько летописных памятников, прежде всего «Сказание летом вкратце» и «Летопись Авраамки». Книжник Авраамий составил летопись в 1495 г., о чём говорит сама подпись: «В лето 7003 написна бысть сия книга, глаголемый летописец, во граде Смоленске, при державе великого князя Александра»⁵⁹. По своему содержанию летопись Авраамки представляет прежде всего сведения общерусского и новгородского содержания. Однако создание такой по содержанию летописи в Смоленске может свидетельствовать о сохранении культурных связей с северными русскими землями, несмотря на пребывание Смоленска в составе ВКЛ. Это может отражать тенденцию к культурному тяготению смоленских земель к русскому духовному центру, а сами смоляне чувствовали принадлежность к русскому миру. Предположительно, в XVI в. в Смоленске продолжалась традиция летописания. По мнению А. Насонова, ведением летописи занимался епископ Иосиф⁶⁰.

Споры в литературе идут о принадлежности Смоленску так называемой Радзивилловской летописи, относящейся к последнему десятилетию XV в. Исследователи предполагали разные места её появления: Н. Н. Воронин считал, что летопись появилась во Владимиро-Суздальской Руси, А. И. Некрасов и О. И. Победова считали Тверь, М. В. Кукушкина предполагала местом создания Кирилло-Белозерский монастырь. Однако анализ текста установил, что Радзивилловская летопись написана западнорусским языком, тем самым регион значительно сужается. Ещё А. А. Шахматов предположил, что летопись могла быть написана в Смоленске. В пользу данной версии приводятся следующие аргументы: особенности языка (скрещение белорусских и великорусских особенностей языка), особая миниатюра с подписью «Град Смоленскъ», содержание отдельных миниатюр и наличие несомненного западного влияния⁶¹. Однако все эти аргументы продолжают оставаться косвенными свидетельствами смоленского происхождения летописи. При изучении Радзивилловской летописи выдвигаются и альтернативные точки зрения. Историк и археолог Л. А. Никитин считал, что летопись

⁵⁸ Чечулин Н. Д. Города Московского государства в XVI веке. — М.: Изд-во Гос. публ. ист. б-ки России (ГПИБ), 2012. — С. 388.

⁵⁹ Зиборов В. К. История русского летописания XI–XVIII вв. — СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2002. — С. 122.

⁶⁰ Насонов А. Н. История русского летописания XI — начала XVIII века. Очерки и исследования. — М.: Наука, 1969. — С. 249.

⁶¹ Щелчкова Т. А. «Радзивилловская» или «Смоленская» летопись? // Известия Смоленского государственного университета. — 2008. — № 4. — С. 178.

могла быть создана в Галицко-Волынской Руси во Владимире Волынском, отсюда и особенности языка, и прослеживаемое польское и венгерское влияние в миниатюрах летописи⁶². Таким образом, вопрос места создания Радзивиловской летописи остаётся открытым.

Ещё одна дополнительная черта, которая сближала смоленскую и московскую культуру, это бытование в XVI в. белокаменных надгробий одного типа. Во время раскопок в Смоленске и Дорогобуже были выявлены надгробные плиты из белого камня со следами орнаментов и надписей, которые имеют целый ряд аналогов среди плит Москвы⁶³.

Данные об уровне развития культуры в Смоленске в XVI в. даёт археология. Однако стоит отметить, что раскопки археологических слоёв XVI–XVII вв. проведены ещё не в достаточной степени и знания об архитектуре Смоленска этого периода весьма отрывочны. Археологической экспедиции под руководством Н. А. Кренке удалось выявить остатки каменных зданий XVI–XVII вв. на Соборном холме в виде большого количества кирпича-пальчатки. Это кирпич большемерный, который из-за своих размеров называется «брусковый». Распространение кирпича данного типа совпало с усилением Великого княжества Литовского, потому такой кирпич также называют «литовским». Помимо Западной Руси, он широко встречается на территории Литвы, Белоруссии и Украины, а также в Европе. Кроме того, были найдены в большом количестве обломки поливной кровельной черепицы с закруглённым окончанием. Как отмечают Н. Кренке и Е. Л. Хворостова, «для исконной территории Московского царства кровельная черепица с полуциркульным окончанием нехарактерна, однако встречается изредка»⁶⁴.

Таким образом, можно заключить, что в XVI в. в Смоленске был ряд строений, выполненных из кирпича-пальчатки и крытых поливной разноцветной черепицей. Такая архитектура более свойственна городам Великого княжества Литовского, вероятно, создавались они непосредственно под литовским влиянием, а возможно, что и сами постройки были возведены в конце XV — начале XVI в., когда Смоленск находился в составе Великого княжества Литовского.

Археологические исследования и анализ их результатов, проведённые Н. Г. Прониным и В. Е. Соболев, показали, что в качестве жилого помещения возводился однокамерный сруб с подклетом. До второй половины XVI в. использовались однокамерные жилые дома (сруб) с сенями. Со второй половины XVI в. и в начале XVII появляется тип конструкции, представленный двумя срубами, соединёнными между собой сенями. Печи преимущественно являлись глинобитными и ставились в одном из углов помещения, непосредственно на грунт, иногда на глиняную подушку. Печь не ставилась вплотную к стене, а делался зазор.

⁶² Никитин А. Л. О Радзивиловской летописи // Герменевтика древнерусской литературы. — 2004. — № 11. — С. 551.

⁶³ Курмановский В. С. Белокаменные надгробия московской традиции из Смоленской земли (краткий обзор) // Московская Русь: археология, история, архитектура. К 75-летию Леонида Андреевича Беляева / Отв. ред. И. И. Елкина. — М. : ИА РАН, 2023. — С. 339.

⁶⁴ Кренке Н. А., Хворостова Е. Л. Кровельная черепица и кирпичи-пальчатки из раскопок в Смоленске в 2022 г. // Московская Русь: археология, история, архитектура. К 75-летию Леонида Андреевича Беляева / Отв. ред. И. И. Елкина ; сост. О. Н. Глазунова, Д. Г. Давиденко. — М. : ИА РАН, 2023. — С. 260.

Крыши возводились из кровельных досок на обрешётке из жердей. В качестве кровельных покрытий могли также использоваться солома и дерн⁶⁵.

Наиболее частой инвентарной находкой во время раскопок является керамика. Бытовая посуда XVI в. изготавливалась как из светлоглазых, так и красноглазых глин. Производство посуды являлось местным ремеслом. XVI в. в Смоленске в плане гончарной продукции имеет свои особенности. На этот период приходится пик использования чернолощёной посуды. По мнению Т. В. Сергиной, чернолощёная керамика появляется в Смоленске на рубеже XIV–XV вв., однако такой керамики было ещё немного и носила она привозной характер с Запада, затем количество чернолощёной керамики увеличивается, и к рубежу XVI–XVII вв. уже треть керамики представлена именно таким видом, что говорит о развитии собственного смоленского производства. Исследователь делает следующий вывод: «Производство чернолощёной керамики в Москве складывается на столетие позднее, и, как представляется, не без влияния Смоленска, вошедшего в состав Московского государства в 1514 г.»⁶⁶.

Таким образом, Смоленск в XVI — начале XVII вв. выступал как духовный и культурный центр региона. В XV–XVI вв. развивается почитание смоленской иконы Божьей матери Одигитрии, которое являлось частью интеграции Смоленска в культурное пространство Московского княжества. В XVI в. в Смоленске можно увидеть следы влияния как Москвы, так и Литвы, что обусловлено спецификой географического и политического положения Смоленска. Древнерусское влияние проявлялось в традициях летописания, строении городской усадьбы. Однако пограничное положение привело к появлению в городе таких литовских новшеств, как использование кирпича-пальчатки, поливной черепицы, чернолощёной керамики.

Вывод к первой главе

На протяжении XVI в. Смоленск остаётся крупным экономическим и торговым центром Московского царства. Функция Смоленска как города-рынка раскрылась в связи с его нахождением на границе двух крупных государств и расположением на торговых путях, связывающих русские города с Западной Европой. Через Смоленск шла торговля различными зарубежными товарами, которые обеспечивали экономическое развитие города, рост его ремесленной и торговой специализации. Это в свою очередь влияло на поддержание сильной и активной городской общины. Развитие внешней торговли приводило к росту контактов с европейцами, что расширяло культурные горизонты. Смоляне одними из первых знакомились с западными товарами, которые находили своё применение в быту, оказывали влияние на моду и городскую архитектуру. Пребывание в составе Великого княжества Литовского до 1514 г. облегчало процессы проникновения западного влияния, которое, несомненно, не остановилось и после вхождения Смоленска в состав Московского царства.

⁶⁵ Пронин Н. Г., Соболев В. Е. Древний Смоленск. Археология Пятницкого конца. Вып. 2. — М.: ИА РАН, 2020. — С. 243.

⁶⁶ Сергина Т. В. Керамика Смоленска XIII–XVII вв. (вопросы технологии и хронологии) // Материалы семинара «Археология и история Пскова и Псковской земли». — 1993. — URL: <https://arheologi.livejournal.com/97018.html?ysclid=lll2bf85ut915198810> (дата обращения: 28.08.2023).

Однако особенности культурной политики в Великом княжестве Литовском были таковы, что старые порядки и традиции не искоренялись, а продолжали свою жизнь в обществе. По этой причине древнерусское наследие не только продолжало существовать, но и являлось фактором, который заставлял Смоленск тяготеть к русским духовным центрам. Прежде всего, сохранялось понимание единого православного мира и почитание одних и тех же святынь. В данном отношении особое значение имеет разворачивание особого почитания Смоленской иконы Божьей Матери Одигитрии. Составление общерусского летописного свода в Смоленске в конце XV в. также указывает на осознание исторического единства с северо-восточными русскими землями.

Мощный экономический базис способствовал высокому уровню развития городского самосознания смолян, их стремлению к закреплению «старых порядков», что подчёркивалось как в литовских привилегиях, так и в привилегиях Василия III.

Смоленск выступал культурным центром для своей земли. Ограниченность дошедших до нас источников не позволяет полно показать развитие культуры Смоленска. Однако по косвенным данным можно установить, что в городе высоко было развито художественное ремесло и производство предметов искусства, в том числе музыкальных инструментов; имелся высокий спрос на книги; было развито иконописание; существовали школы и развитая делопроизводственная традиция. Однако Смоленск не только впитывал в себя влияние соседних областей — Москвы и Литвы, но и сам был способен оказывать влияние на соседей, что подтверждает распространение чернолощёной керамики в Москве через Смоленск.

Глава II

ЧАСТНЫЕ СТОРОНЫ РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРЫ В СМОЛЕНСКЕ В XVI — НАЧАЛЕ XVII вв.

2.1. Город как центр духовной жизни: развитие книжной культуры в Смоленске в XVI в.

Основная масса литературных памятников Смоленщины относится к периоду Древнерусской государственности, а точнее к XII–XIII вв., литературы, однозначно созданной в Смоленске в XVI в., нам неизвестно. Однако привлекая книжную традицию Московского царства, можно выделить ряд сюжетов, которые с высокой долей вероятности бытовали в Смоленске как в виде устного предания, так и в виде книжного произведения. В собрании рукописей русских монастырей сохранились произведения, имеющие непосредственное отношение к Смоленску. Их существование в монастырских сборниках XVI в. может служить косвенным свидетельством о бытовании данного сюжета в это время на территории региона, откуда он, вероятно, пошёл. До сих пор данные литературные произведения рассматривались разрозненно и разными исследователями, попыток обобщить их не предпринималось.

Самым ярким произведением XVI в., связанным со Смоленском, является Сказание о Меркурии Смоленском, которое стало одним из самых известных

произведений древнерусской литературы⁶⁷. Данное сказание дошло до нас в нескольких вариантах, Ф. И. Буслаев выделил четыре редакции сказания. Самая ранняя редакция датируется началом XVI в. и, вероятно, могла быть создана в Смоленске. Об этом говорит указание на епископа Варсонофия: «Канон святому Меркурию. Повелением и благословения святого его рукоположения бывает исписана блаженнейшего епископа, того же Смоленска Кир Варсонофия»⁶⁸. Варсонофий стал епископом Смоленским в 1509 г., однако после присоединения Смоленска в 1514 г. к Московскому царству участвовал в политическом заговоре с целью возвращения города в состав Великого княжества Литовского. Измена была раскрыта смоленским наместником князем Шуйским, а Варсонофий лишён сана и заточён в монастыре на Кубенском озере. Таким образом, одна из редакций появилась именно в период с 1509 по 1514 г.

Сказание, находящееся в Нифонтовском сборнике, М. Б. Плюханова считает самым ранним вариантом. Волоколамский монастырь, в состав которого входит сборник, являлся видным книжным центром XVI в., откуда вышли многие иерархи Русской православной церкви. Многие видные церковные деятели сами или посредством писца составляли сборники, подбирая литературу постепенно, иногда в течение нескольких лет, дополняя, а затем скрепляя сборник как единое целое и составляя оглавление⁶⁹. Нифонтовский сборник⁷⁰, по мнению Т. А. Сумниковой, мог быть составлен в 30-е гг. XVI в. Его первым владельцем являлся игумен Иосифо-Волоколамского монастыря Нифонт Кормилицын, который завещал после своей смерти сборник монастырю.

Сказание также сохранилось в Минеях четьях, куда оно было включено в XVI в. под датой 24 ноября. Это сказание, практически дословно повторяющее сказание из Нифонтовского сборника, можно прочитать в «Минея четья» за ноябрь⁷¹, входящих в состав библиотеки другого значительного книжного центра — Соловецкого монастыря. «Минеи четьи» были созданы в конце 1560 — начале 1570 гг. В другом из исторических сборников Соловецкого монастыря также имеется «главизна» о чудесах, совершённых Богоматерью и Меркурием Смоленским, текст не отличается от Нифонтовского сказания, однако рассказ дошёл не полностью, поскольку были утеряны страницы. Сборник датируется XVII в.⁷²

Самая поздняя версия под названием «Слово о Меркурии Смоленском» представлена единственным списком XVII в.⁷³ Его отличает от сказания расхождение в деталях, хотя общий сюжет передан верно. Значительные расхождения призывают считать «Слово...» самостоятельным литературным произведением,

⁶⁷ Смоленский край в истории русской культуры: сборник / Под ред. Я. Р. Кошелева. — Смоленск : М-во просвещения РСФСР; Смолен. гос. пед. ин-т имени Карла Маркса, 1973. — С. 73.

⁶⁸ Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Т. 2. — СПб. : Д. Е. Кожанчиков, 1861. — С. 176.

⁶⁹ Дмитриева Р. П. Волоколамские четьи сборники XVI в. // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 28. — Л. : Наука, Ленинградское отделение, 1974. — С. 204.

⁷⁰ РНБ. ОР Q.XVII.15 Л. 350–354.

⁷¹ РНБ. ОР Сол. 504/523. Л. 382–389.

⁷² РНБ. ОР Сол. 852/962. Л. 372–375.

⁷³ Слово о Меркурии Смоленском // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 5 / РАН. ИРЛИ ; под ред. Д. С. Лихачёва, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Поньрко. — СПб. : Наука, 1997. — С. 164–167.

составленным по одному сюжету. Наличие отсылок к народному фольклору позволило сделать Ф. И. Буслаеву вывод, что этот вариант сказания является наиболее древним и восходит к некоей народной легенде, сложенной в Смоленске, но не дошедшей до наших дней. Он считал, что существовал некий поэтический текст, который возник в народе как попытка объяснить чудесное спасение Смоленска во времена монголо-татарского нашествия в XIII в. Из народной среды легенда проникла в духовный стих, а затем в лирические песнопения и книжные прославления.

Однако версию о раннем происхождении самого сказания, как и «Слова...», оспаривает М. Б. Плюханова. Исследователь считает, что данный сюжет был придуман московскими книжниками с политическими целями: «Составление сказания о чуде Богоматери Смоленской и подвиге воина Меркурия могло быть церковной и политической акцией, закрепляющей победу в Смоленске, родственной и современной таким акциям, как строительство собора Смоленской Божьей Матери в Москве, в Новодевичьем монастыре, начатое вскоре после победы...»⁷⁴.

На первый план в литературной версии Сказания о Меркурии Смоленском выдвигается идея о всеобщем зле, что поразило русскую землю, — нашествии «безбожного царя Батыя». На протяжении первых страниц идёт описание того горя, что постигло русскую землю в связи с нашествием татар: «разорение градское», «злое пленение», «оскудение и опустение люто», «великое пленение от злых оных варвар», «православным людям тяжкое иго»⁷⁵. Самых монголо-татар автор уподобляет «лютейшему нахождению злых варвар попущением Божиим на всю страны христианских приде»⁷⁶. В данной части проявляется высокая художественность произведения. Русская земля уподобляется матери, видящей страдания своих детей: «Тогда бо земля восплака, якоже некая чадолюбивая мати зрящу оную беду»⁷⁷. Зло, творимое «варварами», велико, автор рассказывает, что многие из православных сами себя «порезаху и смерть приимаху, дабы не осквернити от поганых». Плач земли переходит в молитву: «Боже ... презри безаконие людей сих, и помилуй милостью, и утоли праведный гнев свой»⁷⁸.

Спасителем города становится воин Меркурий, которого призывает к себе Богородица. В двух версиях сказания — XVI и XVII вв. — читатель узнает разные подробности личности Меркурия. В поздней версии сказано, что Меркурий был благочестивым юношей, «постом и молитвою сияя, бо яко звезда богоявленна посреде всего мира»⁷⁹. Ранняя версия более подробна. Меркурий назван «от рода славна, ... княжскаго, бе бо родиную земля римская»⁸⁰. Веры он был греческой:

⁷⁴ Плюханова М. Б. Сюжеты и символы Московского царства. — СПб. : Акрополь, 1995. — С. 64.

⁷⁵ РНБ. ОР Сол. 852/962. Л. 373.

⁷⁶ Там же.

⁷⁷ РНБ. ОР Q.XVII.15. Л. 350 об.

⁷⁸ Там же. Л. 351.

⁷⁹ Слово о Меркурии Смоленском // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 5 / РАН. ИРЛИ ; под ред. Д. С. Лихачёва, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Поньрко. — СПб. : Наука, 1997. — С. 165.

⁸⁰ РНБ. ОР Q.XVII.15 Л. 352 об.

«бе бо святыя веры греческия и благочестия великия поборник, и ревнитель истинны». В юном возрасте приехал на службу к «самодержцу того града Смоленска»⁸¹.

Рассказывая о том подвиге, который требует от него Богородица, она упоминает о чуде, совершённом Меркурием Кесарийским. Символично, что день памяти двух Меркуриев приходится на один и тот же день — 24 ноября. После того как Меркурий победил вражеское войско и исполина, он стал молить послать ему ученическую смерть. Тогда «пришед един варварин лют» и убил Меркурия отсечением головы. Меркурий, взяв голову, пришёл в город, чтобы рассказать о заступлении Богородицы за город.

Параллелей в житие двух Меркуриев чрезвычайно много. Оба являются воинами (в тексте сказания подчеркивается, что Меркурий предстает перед пономарём «в воинском подобии»), сражаются с «варварами», выступают защитниками христианства, оба приняли смерть через обезглавливание. Меркурий Кесарийский совершил подвиг, убив гонителя христианства Юлиана Отступника уже после своей смерти. Меркурий Смоленский был призван на подвиг при жизни, однако в тексте «Слова...» есть фрагмент о перенесении тела святого Меркурия от городских ворот в церковь: «Пречистая Богородица в полу свою честно тело святого, и принесше во свою соборную церковь и положи на месте своём во гробе, идеже есть и до ныне»⁸². Указание на «своё место» говорит о наличии уже гробницы святого в соборе, что больше характерно для посмертного чуда. Таким образом, влияние культа Меркурия Кесарийского на складывание Сказания о Меркурии Смоленском несомненно.

Наличие указаний, относящихся к топографии Смоленска, позволяет предположить их более позднее включение в состав «Слова о Меркурии Смоленском», поскольку текст сказания по Нифонтовскому сборнику не содержит таких точных деталей. Точнее, там таких деталей только две: события происходят в Смоленске, а также называется место сражения с полчищами монголо-татар — у Долгого моста. В «Слове» намного больше местных деталей: Меркурий часто ходил молиться за жителей Петровского конца, царь Батый стал от города «в тридцати поприщах», в городе есть соборный храм Богородицы, Богородица явилась пономарю Печерского монастыря у Днепра за городом, Меркурий дошёл после отсечения головы до Мологинских ворот (вероятно, искаженное Молоховские ворота). Такие детали были известны только местным жителям, что может косвенно подтверждать версию о его смоленском происхождении на основе более ранних версий сказания XVI в.

В состав Нифонтовского сборника XVI в. также вошла повесть «О великом князе Мстиславле Смоленском и о церкви», в которой рассказывается об учреждении епископии в Смоленске князем Ростиславом «сыне Мстиславль, вноук Володимир» в XII в. В оглавление сборника вкралась ошибка, допущенная переписчиком из-за невнимательного прочтения первых строк текста, где действительно упоминается князь Мстислав.

В основе повести лежит подлинный исторический факт, вошедший в летописные сообщения и подтверждаемый комплексом учредительных грамот о цер-

⁸¹ РНБ. ОР Q.XVII.15. Л. 352 об.

⁸² Слово о Меркурии Смоленском // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 5 / РАН. ИРЛИ ; под ред. Д. С. Лихачёва, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексева, Н. В. Поньрко. — СПб. : Наука, 1997. — С. 166.

ковном устройстве⁸³. Князь Ростислав был смоленским князем в период с 1127 по 1160 г., занял затем княжеский престол в Киеве. В 1136 г. Смоленск вышел из подчинения епископу Переяславля, была образована самостоятельная епархия во главе с епископом Мануилом. В самом тексте повести содержится подтверждение данному историческому факту. В частности, упоминается, что, начав княжить в Смоленске, князь «виде смолинскую церковь сущую под Переясловлем и негодова», «здума с бояры своими и с людьми»... «постави епископа и церковь святой богородицы»⁸⁴. При князе Ростиславе были закончены строительные работы в Успенском соборе Смоленска. Само произведение является похвалой князю, которая была составлена в церковных кругах⁸⁵. Как указывают исследователи, повесть является оригиналом, составленным в середине — второй половине XII в. Рассказ об учреждении смоленской епископии мог заинтересовать составителя Нифонтовского сборника как событие, которое прославляло древность православия на Русской земле. Стоит учитывать и то, что интерес к Смоленску после его присоединения к Московскому царству в 1514 г. Василием III был достаточно велик, чтобы включить произведения древнерусского периода в свой перечень актуальной литературы. Как указывает Я. Н. Шапов, несмотря на то, что Ростислав не был официально канонизирован в XVI в., несомненно, в народе его почитали как святого⁸⁶.

Ещё один смоленский сюжет был включён в состав «Великих Миней Четьих» митрополита Макария — сюжет о чудесном прозрении в смоленском Борисоглебском монастыре на Смядыни ослеплённых племянников Всеволода Большое Гнездо. Сами события относятся к XII в. Н. И. Милютенко исследовала дошедшие тексты сказания и пришла к выводу, что рассказ о прозрении Ростиславичей был записан в Смоленске в Борисоглебском монастыре между 1178–1191 гг. (по другой версии — уже после 1191 г.⁸⁷). Долгое время рассказ бытовал только в Смоленске, не покидая границ земли⁸⁸. Только в начале XVI в. сказание о прозрении князей было включено в общерусскую литературу, что снова было связано с включением Смоленска в состав Московского царства. Рассказ о прозрении неразрывно связан с культом Бориса и Глеба, который был высоко развит на Смоленской земле.

Рассматривая произведения, дошедшие до нас в сборниках XVI в., можно сделать вывод, что их появление или распространение были связаны с политической задачей — включением Смоленска в этнокультурное пространство Московского государства, созданием культурной идентичности смолян как части

⁸³ Шапов Я. Н. Княжеские уставы и церковь в Древней Руси XI–XIV вв. — М.: Наука, 1972. — 338 с.

⁸⁴ РНБ. ОР Q.XVII. 15. Л. 505.

⁸⁵ Сумникова Т. А. «Повесть о великом князе Ростиславе Мстиславиче Смоленском и о церкви» в кругу других смоленских источников XII в. // Восточнославянские языки: Источники для их изучения. — М., 1973. — С. 176.

⁸⁶ Шапов Я. Н. Похвала князю Ростиславу Мстиславичу как памятник литературы Смоленска XII в. // ТОДРЛ. — Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1974. — Т. 28. — С. 54.

⁸⁷ Кузнецов А. А. О происхождении даты «прозрения» Мстислава и Ярополка Ростиславичей в русском летописании // Вестник Удмуртского университета. — 2008. — № 2. — С. 36.

⁸⁸ Милютенко Н. И. Рассказ о прозрении Ростиславичей на Смядыни (к истории Смоленской литературы XII в.) // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 48. — СПб.: Дмитрий Буланин, 1993. — С. 128.

большого православного мира, центр которого находился в Москве. Этой цели служило составленное, по всей вероятности в начале XVI в., Сказание о Меркурии Смоленском, а также произведения XII в. — повести о князе Ростиславе Мстиславиче и о чудесном прозрении князей Ростиславичей, которым был дан новый актуальный характер. Читатели данных произведений видели Смоленск как природную часть Московского государства, а смолян — как подвижников Русской православной церкви и защитников Русской земли. Эту тенденцию продолжила литература XVII в. с созданием повести о взятии Смоленска Иваном Грозным. Обращаясь к событиям начала XVI в., автор произведения вплетает в него уже новые смыслы.

2.2. Культура пограничной дипломатии XVI в. на примере Смоленска

Смоленск с XVI в. считался западным щитом Москвы и первым городом, который встречал отныне всех иностранных послов, следующих в столицу. Это предопределило развитие в Смоленской области того, что можно определить как порубежную дипломатию.

Посольские обычаи, складываемые в XVI в., являлись не просто внешней атрибутикой, а выступали как важнейший инструмент формирования государственной идентичности, проводили символическую черту между «своими» и «чужими», выстраивая границы культурных миров. Через посольскую практику и посольские речи шло конструирование реальности, что вскоре закреплялось как «старина» и «обычай». Значение посольского дела заключалось также в поддержании чести и авторитета своего государя. Как указывает К. Ю. Ерусалимский, «подлинные государственные угрозы, равнозначные местнической “потерьке”, выросли из мельчайших нарушений дипломатического баланса»⁸⁹. Исследователи, анализируя основные признаки посольского обычая как культурно-политической системы, выделили ряд его свойств: целостность, структурность, функциональность, самоорганизацию, адаптивность, подвижность и изменчивость⁹⁰. Проследить, как складывались посольские обычаи и ритуалы, достаточно трудно, поскольку часто в основе предписанного правила лежит сформировавшийся в далёкой древности обычай.

Подготовка к встрече послов начиналась с получения вести о том, что посольство движется в сторону России. В грамоте указывалось, кто идёт и к кому (послы идут к великому князю или к боярам), сколько человек в посольстве, сколько с ними лошадей и сколько требуется подвод. В обязательном порядке смоленский наместник отправлял сообщение в Москву и ждал указаний. В случаях когда в грамоте не указывалось, кто идёт, смоленский наместник предпринимал меры, чтобы это установить, посылая наперёд своего доверенного человека, чтобы он вызнал в Орше у наместника, кто выполняет роль посла. Через Смоленск шла передача послам опасных грамот — документов, которые разрешали проезд через русские земли и являлись гарантией безопасности послов.

⁸⁹ Ерусалимский К. Ю. История на посольской службе: дипломатия и память в России в XVI в. — М. : Высшая школа экономики, 2005. — С. 5.

⁹⁰ Шмелева Е. В. Посольский обычай в России в конце XV — начале XVII вв.: опыт системного анализа // Исторические исследования: материалы I Междунар. науч. конф. (г. Уфа, июнь 2012 г.). — Уфа : Лето, 2012. — С. 21.

Среди смоленских приставов в документах часто фигурируют смоленские дети боярские Битяговские, являвшиеся смоленскими помещиками. Несколько поколений семьи занимались дипломатической службой. Ещё в 1522 г. Фёдор Битяговский встречал литовских послов на смоленской границе. В 1532 г. Борис Битяговский ездил до Орши узнавать про моровое поветрие. В 1542 г. Михаил Битяговский провожал послов до Москвы, затем государеву службу приставами несли его сыновья Алексей и Василий. В 1550 г. донесение в Москву привез смоленский помещик Шестак Битяговский, его сын Афанасий значился смоленским приставом в 1565, 1566 и 1568 гг. Михаил Битяговский в 1581 и 1585 гг., согласно А. А. Половцову, являлся дьяком в Казани, затем делал смотр и составлял десятню во Владимире, а затем был послан дьяком в Углич, где стал жертвой расправы Нагих⁹¹.

В середине XVI в. смоленскими приставами несколько раз являлись представители рода Шушериных. В 1542 г. Роман Шушерин встречал литовских послов Яна Юрьевича и Некодима Яновича Теконовского, а в 1553 г. его сын Елизар Романович был назначен приставом к послам. Сам же Роман Шушерин в 1559 г. уже служил дьяком при смоленском наместнике Иване Петровиче Фёдорове.

Стоит также отметить Образца Дивова, смоленского помещика. Он многократно встречал литовских послов (1542, 1549, 1553, 1558, 1559, 1561, 1563 гг.). Неоднократно был приставом в паре с Битяговскими. Ему доверяли, по всей видимости, сопровождение наиболее важных и крупных посольств. Так, в 1561 г. Образец Дивов встречал посольство в 350 человек вместе с Андреем Шелкаловым, который в последующем стал думным дьяком и одним из ведущих русских дипломатов XVI в.

Согласно великокняжеским распоряжениям, приставы должны были встретить послов согласно установленным правилам. Посол императора Максимилиана в Россию Сигизмунд Герберштейн подробно описал обычай встречи на границе. В 1517 г. Герберштейн вместе с литовскими послами встречал на границе Иван Никитич Бутурлин, а функции пристава выполнял Рахманин Тилин. При встрече иностранного посольства «большой человек» (встречающая важная особа) не должен был двигаться с места, не уступая дороги. Посол заранее предупреждался о том, что выслушивать речи от имени великого князя московского необходимо стоя, спешившись с лошади. Сам Герберштейн рассказывал, что пошёл на хитрость при встрече: он вынул ноги из стремени и сделал вид, что слезает, но, помедлив, заставил первым покинуть седло пристава с русской стороны⁹².

При въезде в Смоленск Герберштейн в 1517 г. его встречали на улицах многочисленные горожане, а в 1581 г. смоленскому воеводе было приказано для А. Поссевино стрелять «изо всего наряду вдруг пыжи», т. е. дать холостой залп из всей крепостной артиллерии. Однако таким образом не столько оказывали честь при встрече посла Ватикана, сколько показывали мощь русских пушек. Здесь также можно усмотреть ответную любезность, весьма значимую в дипломатическом этикете: незадолго до приезда в Россию Поссевино царский послан-

⁹¹ Русский биографический словарь. Т. 3 / Изд. под наблюдением пред. Имп. Рус. ист. о-ва А. А. Половцова. — СПб. : Имп. Рус. ист. о-во, 1908. — С. 427.

⁹² Герберштейн С. Записки о Московии. Т. 1. — М. : Памятники исторической мысли, 2008. — 527 с.

ник Яков Молвянинов при въезде в Рим был встречен пальбой из пушек со стен замка Святого Ангела⁹³.

Послов принял смоленский наместник и воевода Борис Иванович Горбатый. Наказ от великого князя Василия III к смоленскому наместнику очень подробно описывал, как должен был вести себя воевода. Смоленские приставы должны были встретить послов традиционной фразой «по здорову ли еси дорогою ехал», выделить двор для постоя рядом со своим двором, обеспечить наличие на дворе, перед двором на площади «добрых» детей боярских. Встреча посла должна была проходить на воеводском дворе. Встречать Герберштейна должны были в сенях дети боярские Степан и Григорий Даниловы, «как войдёт к тебе в избу, и ты б с своего места встал, да шед среди избы к рuce его позвал, да о здоровье бы еси его спросил... да посадил бы еси его на другой лавке близко себя»⁹⁴. Государев наказ был настолько подробен, что содержал рассадку смолян и послов за столом. С. Герберштейн был весьма доволен приёмом, устроенным в Смоленске. В своих записках он не преминул упомянуть, что его угощали пятью видами напитков и различными кушаньями. В Смоленске литовские послы и императорский посол, по заверению Герберштейна, оставались десять дней.

Смоленские приставы должны были выбрать путь, каким следует двигаться послам в направлении Москвы. Наиболее часто в наказе приставам содержалось указание «ехати дорогою мимо Смоленска... а на посаде ему в Смоленску стояти не велел и в город его пуцати не велел»⁹⁵. Таким образом, послы должны были совершить несколько ночёвок вне городских стен.

Смоленские приставы не всегда отпускались домой после передачи послов московским приставам. По всей вероятности, они поступали в распоряжение лиц, назначенных великим князем к послам, и помогали им осуществлять свои функции. В 1526 г. смоленский пристав Филя Гвоздев не только сопровождал посла Николая Ивашенцова до Москвы, но и был с ним всё то время, что посол выполнял своё поручение. В наказе смоленскому приставу Алексею Битяговскому (1552 г.) сказано, чтобы он жил у литовского посла на подворье в Москве «для береженья», на котором ему выделялся крестьянский двор. В 1553 г. Елизар Романович Шушерин также был размещён на посольском подворье. Вместе с другим приставленным лицом Фёдором Фатьяновым они должны были следить за послом: «По днем, переменяя день на ночь, жити Фёдору, да с ним 2 человеком москвичам, да двум человеком конюхом; а другой день жити Елизару Шушерину, да двум же человеком москвичам, да двум конюхом. А велено им того беречи накрепко, чтоб к литовскому посланнику не ходил никто, и людей бы его в торг не пускали, а на водопой с людьми его велено посылати детей боярских, москвич, береженья для»⁹⁶. Таким образом, по достижении Москвы работа смоленских приставов не заканчивалась.

В 1543 г. смоленскому помещику Васюку Павлове сыне Чертова, что был в приставах, и вовсе повезло попасть за один стол с государем: «И Томас у вели-

⁹³ Юзефович Л. А. Путь посла. Русский посольский обычай. Обиход. Этикет. Церемониал. Конец XV — первая половина XVII в. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2007. — С. 76.

⁹⁴ Памятники дипломатических сношений древней России с державами иностранными. Т. 1. — СПб., 1851. — Стб. 180.

⁹⁵ СИРИО. Т. 35. — СПб., 1882. — С. 607.

⁹⁶ Там же. — С. 379.

кого князя того дни был; а стол был у великого князя в столовой избе... в кривом столе сидел королев гонец Томас, а встречу ему сидел в скамье Васюк Чертов, который с ним ехал в приставах от Смоленска, да Митка Ковезин»⁹⁷. Василий Чертов больше не значился в приставах, но можно предположить, что день, когда он обедал в столовой избе царя, стал одним из самых запомнившихся в его жизни.

Приставы выполняли сразу несколько важнейших функций. Прежде всего, они были ответственны за безопасность послов. Поэтому в наказах к ним содержится указание везти послов бережно, следить, чтобы их «не задирали бы их ничем никто же, отсылати от них людей далече»⁹⁸.

Приставы должны были ограничить круг контактов послов, препятствуя их общению с другими людьми. В 1536 г. был наказ Ивану Фомину и Юрию Мещерскому «берегли бы того накрепко, чтоб с ними [послами] смолняне не говорил никто»⁹⁹. Более полным является наставление относительно содержания послов уже в Москве. Так, при приезде посла польского короля Богдана Довгирдова в Москву приставам велели «беречи накрепко, чтоб к королеву человеку не ходил ни литвин, ни немчин, а и москвичи б к нему ходили те, кому бояре велят, а многие бы люди к нему не ходили, не так бы велели беречи, как в розмирицу, а было бы бережно ж, чтоб с ним не говорил кто многих речей; а и в торг похочет ехати, ино б с ним ездили пристава, а без приставов бы в торг не ездил»¹⁰⁰. Можно утверждать, что такие же наставления касались надзирания за поведением послов и в других городах. Однако, как указывал С. А. Белокуров, такие строгие правила содержания послов уже в XVII в. стали смягчаться и послам стали давать больше свободы¹⁰¹.

Находясь постоянно при послах, пристава должны были заниматься разведывательной деятельностью, внимательно следя за поведением послов и слушая их разговоры между собой и с другими людьми. Сами же на расспросы послов должны были отвечать, что люди они небольшие, за государевыми делами не следят и только недавно вернулись из своих поместий: «Человек непригосударьиной, и яз тех дел не ведаю»¹⁰². Такая тонкая дипломатическая игра требовала большого ума, хитрости и выдержки. Важные сведения следовало довести до воеводы, отправив своего человека. Таким же образом поступали при организации русских посольств в Литву.

Сохранять трезвый ум приставам необходимо было в прямом и переносном смысле. С учётом хорошего питания и обилия спиртных напитков нередкой стратегией вызнать интересующую информацию той и другой стороны было напоить друг друга. Периоды, когда приходилось ждать под Москвой разрешения на дальнейший проезд, были довольно скучны. Образец Дивов и Алексей Битяговский в 1553 г. долго стояли в Можайске, ели и пили вместе с послами. Они писали, что после стола «нас уняли и учали подпивати», т. е. пытались пьяных

⁹⁷ СИРИО. Т. 35. — СПб., 1882. — С. 218.

⁹⁸ СИРИО. Т. 59. — СПб., 1887. — С. 457.

⁹⁹ Там же. — С. 64.

¹⁰⁰ СИРИО. Т. 35. — СПб., 1882. — С. 672.

¹⁰¹ Белокуров С. А. О посольском приказе. — М.: Издание императорского общества истории и древностей Российских, 1906. — С. 86.

¹⁰² СИРИО. Т. 59. — СПб., 1887. — С. 487.

разговорить. Не только за столом, но и в одиночных беседах во время прогулок на лошадях послы пытались заводить разговоры с приставами про политические дела, царя Ивана Грозного и Казань. Однако о каждой такой попытке приставы отписывались в Москву. Несомненно, каждый шаг послов через приставов был известен в посольском приказе. Впрочем, послы это хорошо понимали. Герберштейн в «Записках о Московии» писал, что за время путешествия пристав быстро узнаёт имя посла и его слуг, происхождение и положение в обществе, кому служат, какие языки знают и бывали ли прежде в России, «обо всём этом в отдельности они тотчас доносят письмами великому князю»¹⁰³.

Ещё одна важнейшая обязанность послов — это давать корм, т. е. заботиться о снабжении послов продуктами питания. В 1536 г. великий князь Иван Васильевич отдавал распоряжение смоленскому наместнику Никите Оболенскому послать послам корм, как те достигнут рубежа. Кормить послов нужно было три дня — «от рубежа до Колодни, на три станы» — из смоленских житниц. Далее корм должны были давать другие приставы, этот дорожный корм «им на Москве давали, писан у казначея, да у дьяков, которые дороги ямские ведают»¹⁰⁴. Обычно размер выдаваемого корма в посольских книгах оговорен общими словами «наперёд сего», т. е. так, как было ранее. В Смоленске существовал документ, регламентирующий нормы корма — «кормовая память», именно согласно зафиксированным в ней нормам необходимо было выдавать питание послов.

Смоленск участвовал в организации русских посольств за рубеж в Литву и Польшу. Прежде всего, сведения о русском после передавались смоленскому наместнику заранее и как дату отъезда посла из города. По прибытии посла в Смоленск его в городе размещали, пока дожидались передачи из-за рубежа опасной грамоты. После получения грамоты в назначенный день на подводах в сопровождении смоленских детей боярских посол двигался на рубеж, где его встречала литовская сторона. Далее имущество посла передавалось на литовские подводы, после официальных приветствий посольство двигалось дальше. Сопровождавшие из Смоленска дети боярские возвращались назад, докладывали наместнику. Смоленский наместник отписывался великому князю о том, как прошла встреча наших послов.

Благодаря иностранным послам, следующим через Смоленск в Москву, остались описания Смоленска XVI в. Герберштейн следующим образом описывал Смоленскую крепость: «Крепость выстроена из дуба и в ней находится много домов, как в городе»¹⁰⁵. Похожим образом описывал Смоленск А. Гваньини: «Большой и знаменитый город Смоленск, расположенный на берегу реки Борисфен, имеет на другом берегу кремль, сооруженный из дуба, в котором выстроено множество деревянных зданий в форме города»¹⁰⁶. Флетчер писал о Смоленске как об одном из самых важных городов Московского царства, что входит в число четырёх важных городов страны, куда для управления «назначаются люди, за-

¹⁰³ Герберштейн С. Записки о Московии. Т. 1. — М.: Памятники исторической мысли, 2008. — С. 527.

¹⁰⁴ Сборник РИО. Т. 59. — СПб., 1887. — С. 64.

¹⁰⁵ Ширяев С. Д. Смоленск и его социальный ландшафт в XVI–XVII веках. — Смоленск, 1931. — С. 29.

¹⁰⁶ Гваньини А. Описание Московии. — М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1997. — С. 27.

служивающие более уважения и доверия, и притом по два в каждый город. Один из них бывает всегда из приближенных к царю»¹⁰⁷.

Таким образом, порубежное положение Смоленска и его политическая история предопределили развитие дипломатической службы города в XVI — начале XVII вв. Смоленск организовывал встречи послов, ехавших из Варшавы, Минска, Вильно, Кракова, Вены, Рима и других городов. На протяжении всего столетия происходило укрепление дипломатических обычаев, их кристаллизация в виде строгого дипломатического этикета и церемониала, нарушение которого грозило бесчестьем не только посольскому приставу, но и через него государю и всей стране. По этой причине в приставы выбирались люди, способные по своему уму и знаниям выдерживать дипломатическое противостояние. В Смоленске в XVI в. выделились несколько семей, прежде всего Битяговские, Шушеринны и Дивовы, которые занимались организацией приёма и сопровождения послов до Москвы. Однако на передаче Москве функции смоленских приставов не заканчивались, и они помогали надзирать за послами в Москве, обеспечивая их безопасность — с одной стороны, и контролируя их контакты — с другой. Смоленские приставы сопровождали послов обратно до рубежа. Логичным итогом развития дипломатической функции Смоленска должно было стать складывание посольского стола — стола «порубежных дел», который должен был взять на себя организацию посольских встреч и контроля за иностранцами по примеру Пскова (посольский стол в Пскове появился до 1667 г.). Однако события Смутного времени и вхождение Смоленска на 43 года в состав Речи Посполитой в XVII в. прервали процесс выработки дипломатических норм Смоленска.

2.3. «Город-крепость»: развитие искусства русской средневековой фортификации в Смоленске XVI — начала XVII вв.

Возникнув в IX в., Смоленск с древнейших пор существовал как мощная крепость. Наличие городских стен являлось первым признаком, который отличал городское поселение от деревни. Стены были не только физическим рубежом, но и символическим, обозначая границу освоенного и неосвоенного миров. Город в миропонимании людей периода Средневековья воспринимался как защищённое пространство, отгороженное от остального мира. Концентрация большого количества людей на небольшой территории приводила к развитию общественных отношений, передаче знаний и появлению новых достижений культуры. Так город стал центром культуры и цивилизации: «С развитием культуры и усложнением социальной организации и дифференциацией типов поселений, город сохраняет значение в качестве архетипа всякой организованной общности, всякого порядка мира. Город характеризуется как вершина и образец созидательной деятельности человека, воплощение его богоподобной природы»¹⁰⁸. Таким образом, город воспринимался как упорядоченный космос, противостоящий хаосу¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Флетчер Дж. О государстве русском. — СПб. : издание А. С. Суворова, 1906. — С. 54.

¹⁰⁸ Домников С. Д. Мать-земля и Царь-город: Россия как традиционное общество. — М. : Алетей, 2002. — С. 212.

¹⁰⁹ Яковлева А. А. Образы полиса и города в языковом и культурном аспектах // Интерэкспо Гео-Сибирь. — 2015. — № 6. — С. 124.

Со временем вхождение Смоленска в состав Московского царства Смоленск становится важной пограничной крепостью, которая прикрывала подступы к столице и защищала самого государя. Исторически данная функция города закрепились в представлениях о Смоленске как о «городе-щите». Такое понимание функциональной роли Смоленской крепости актуально до наших дней.

В XVI в. смоленская фортификация пережила несколько этапов своего развития. С древнерусского периода (вероятно, с XII в.) существовали так называемый «старый город» и «пятницкий острог».

«Пятницкий острог» прикрывал западную часть города и представлял собой земляной вал, который примыкал к укреплениям «старого города». С. Писарев не называл время возникновения «старого города», считая его одним из древнейших укреплений. И. И. Орловский считал, что этот вал появился изначально в XII в. во времена смоленского князя Ростислава. Также высказывалась точка зрения, согласно которой вал был возведён во времена смоленского княжения Владимира Мономаха. Крепость была построена из дерева, имела ворота, а сами стены были выстроены из дуба, о котором упоминал ещё Герберштейн при описании Смоленска. Само укрепление представляло собой деревянные городни. В документах Приказной избы, относящихся к осаде 1609–1611 гг., упоминается о позволении продавать городню «старого города». Срубы изнутри были заполнены глиной, в стенах организованы бойницы в несколько ярусов. Общая длина укрепленной линии «старого города», согласно Сапожникову, достигала 3,5 км и охватывала территорию в 65 га. Данные укрепления просуществовали до начала XVII в., крепость сильно пострадала в период осады Смоленска 1609–1611 гг.: городни частично были разобраны горожанами, частично сгорели. В связи с тем, что значение «старого города» значительно упало после возведения каменной крепости, в польский период укрепления были скрыты. На плане города, созданном В. Гондиусом в 1636 г., стен «старого города» уже нет.

Источники XVI в. показывают наличие вокруг города ещё одной черты укреплений — «нового города». В литературе его также называют «литовским валом» (в частности, такое название приводил С. Писарев и считал, что вал был возведён в «литовский» период Смоленска с 1404 по 1514 г.)¹¹⁰. Однако археологические раскопки, проведённые в разное время, показывают всегда только одну дату его сооружения — середина XVI в. «Литовским» вал является с точки зрения исторической памяти смолян, что не отражает истинное время его появления.

В результате археологических работ, проведённых Сапожниковым, было установлено, что вал имел высоту более 5 м, внутри были выявлены остатки деревянных конструкций в виде брёвен, идущих вдоль и поперек конструкции. Поссевино в 1580 г. отмечал, что стены города «состоят из земляного вала и плетней, спрессованных до твёрдого состояния»¹¹¹. В. Ю. Коваль, проанализировав данное описание Поссевино, считает, что в Смоленске была применена конструкция, хорошо известная на Руси в XVI в., а именно стены, рубленные тарасами, когда брёвна соединялись друг с другом, образуя непрерывную стену¹¹². Однако

¹¹⁰ Писарев С. П. Памятная книга г. Смоленска: историко-современный очерк, указатель и путеводитель. — Смоленск: Кн. магазин С. А. Клестова, 1898. — С. 7.

¹¹¹ Там же. — С. 65.

¹¹² Коваль В. Ю. Проблемы изучения древо-земляной фортификации средневекового Смоленска // Вестник Московского университета. — 2020. — № 4. — С. 147–148.

В. Ю. Ковалю возражает другой современный исследователь А. Н. Медведь. Он считает, что Поссевино хорошо знал тип строительства из брёвен, что видно по другим его описаниям крепостей. А. Н. Медведь считает, что в Смоленске была использована технология применения корзин-габионов, заполненных утрамбованной землей. Такие корзины ставились как зубцы-мерлоны, между которыми размещались пушки или стрелки с ручным огнестрельным оружием. Такая технология стала широко использоваться итальянской фортификационной школой во второй половине XVI в. «Мы не можем полностью игнорировать возможное использование при строительстве древо-земляных укреплений Смоленска европейского опыта, учитывая, что в конце XV и первой половине XVI веков в Московском государстве работали итальянские специалисты-фортификаторы, соорудившие не только каменные, но и древо-земляные укрепления»¹¹³. Таким образом, дискуссия по типу старых деревоземляных конструкций в Смоленске ещё не закрыта.

В конце XVI в. в связи с возможным обострением русско-польских отношений было принято решение построить каменную крепость в Смоленске. Указ о возведении «города каменного» был подписан 15 декабря 1595 г. царем Фёдором Ивановичем, однако подлинным инициатором возведения крепости являлся ближний боярин Борис Годунов. Смоленская крепость была возведена всего за 6 лет (1596–1602 гг.).

Для строительства крепости в Смоленск был послан зодчий Фёдор Конь. Существует предположение, что Фёдор Конь был итальянцем по имени Кони¹¹⁴, однако данное предположение сомнительно. Фёдор Савельевич Конь был русским человеком; составитель Хронографа 1617 г. особо отметил, что Фёдор Конь был «мастер... русских людей», это отмечают и другие источники конца XVI — начала XVII в.¹¹⁵ В. В. Косточкин считал городского мастера человеком князя Василия Андреевича Звенигородского, имени которого располагались недалеко от Троицкого монастыря в Болдине. Вероятно, именно из этих мест был Фёдор Конь. Основанием для этого служат записи в приходных книгах монастыря.

Фёдор Конь построил Белый город в Москве, он, вероятно, возводил церковные и гражданские постройки, поскольку в «царской памяти» 1591 г. зодчий назван «церковным и палатным мастером». В царском наказе о заготовлении материалов для строения Смоленской крепости Фёдор Конь назван «городовым мастером», т. е. архитектором, специализирующимся на строительстве защитных укреплений¹¹⁶.

При строительстве крепостей Фёдор Савельевич использовал комбинированную систему фундамента, при необходимости используя сваи для укрепления грунта. Как и в случае со Смоленской крепостью, Белый город возводили по трассе предшествовавших укреплений — по трассе старых валов, но без их уничтожения, вдоль земляных конструкций¹¹⁷. Таким образом, старые земляные

¹¹³ Медведь А. Н. Дерево и камень: об укреплениях Смоленского кремля второй половины XVI — начала XVI веков // Новый исторический вестник. — 2022. — № 4 (74). — С. 103.

¹¹⁴ Яковлев С. М. Копилка старого смолянина. — Смоленск : Свиток, 2018. — С. 34.

¹¹⁵ Косточкин В. В. Государев мастер Фёдор Конь. — М. : Наука, 1964. — С. 37.

¹¹⁶ Платонов С. Подлинное дело о строении города Смоленска // Смоленская старина. — 1911. — Вып. 1. — Ч. 2. — С. 27.

¹¹⁷ Носов К. С. Смоленская крепость рубежа XVI–XVII вв. в кругу русских крепостей в итальянском стиле конца XV — начала XVIII в. // Вопросы истории фортификации. — 2021. — № 8. — С. 115.

валы оставались в качестве защитных сооружений, тем самым выступая второй линией обороны для защитников города.

Строительство Смоленской крепости было беспрецедентным явлением этого периода. Согласно «Новому летописцу», крепость делали «всеми городами Московского государства: камень возили люди изо всех городов, а камень имали в Старице и в Рузе, а известь жгли в Бельском уезде у Печистые в Верховье». Была проведена мобилизация рабочих, общее количество задействованных на стройке людей превысило более 7 тыс. человек. Работы производились наймом. В 1599 г. Борисом Годуновым был введён запрет на каменное строительство по стране до тех пор, пока не будет закончена смоленская стройка. Даже спустя несколько десятилетий участники стройки вспоминали её как масштабное строительство и пытались записать её себе в достижения, как это делали владимирские каменщики¹¹⁸.

Смоленская крепость является фортификационным сооружением позднего средневековья, в котором воплотился опыт всех предшествующих поколений русских мастеров, испытывавших сильное влияние итальянской школы. Технология строительства уже определяла появление огнестрельного оружия. Ушла в прошлое односторонняя система расположения крепостных башен, поскольку с новыми возможностями враг мог напасть с любой стороны. Башни становятся главными узлами в обороне, а прясла выпрямляются, чтобы избежать появления «слепых» непростреливаемых зон. С конца XV в. непосредственное влияние на крепостную архитектуру оказывали итальянцы. Первым из них явился Аристотель Фиораванти, а затем многочисленные «Фрязины». Возведение Московского кремля послужило образцом и школой для русских зодчих. Предположительно, Фёдору Коню был дан прямой указ возводить Смоленскую крепость по аналогии с Московским кремлем, хотя морально данный тип укреплений уже устарел, и русский архитектор уже в конце XVI в. не мог не осознавать слабостей кирпичных крепостей.

Смоленская крепостная стена стала не просто городским укреплением. Она была призвана решить проблему презентации мощи Русского государства, демонстрации силы на западной границе страны. Одновременно с этим обилие декоративных элементов выступает свидетельством мастерства и высокоразвитого эстетического чувства русских зодчих. Крепость, кроме того, является символом божественной сущности государя, поскольку, начиная с XIV в., государь воспринимается не просто как могущественный феодал, а становится символом божественной власти, данной ему богом. Любая крепость, возводимая на его земле, становится его личной крепостью независимо от того, кто являлся непосредственным проводником его воли¹¹⁹.

Любой город своим обликом отражает его функциональное назначение, показывает государственную идеологию и национальные традиции своего времени¹²⁰. Смоленская крепость была главной доминантой поселения, потому диктовала расположение города на холмах, что было определено задачей наилучшей защиты при нападении неприятеля. Таким же средством защиты и наилучшего

¹¹⁸ Косточкин В. В. Государев мастер Фёдор Конь. — М. : Наука, 1964. — С. 74.

¹¹⁹ Ревзина Ю. Е. Архитектура, война и география: фортификация XVI–XVIII веков в Европе и России. — М. : Архитектура-С, 2016. — С. 248.

¹²⁰ Алферова Г. В. Русские города XVI–XVII веков. — М. : Стройиздат, 1989. — С. 179.

доступа к воде являлось расположение крепости относительно реки. Расположение крепости, как и наличие рядом пахотных земель, пригодных для возделывания, определяло художественный облик города. Город рос и развивался, учитывая наличие средневековых укреплений, подчиняясь их форме, что можно проследить даже в современной архитектуре города. «Крепость образует пространственный и смысловой каркас города, читаемый до сих пор. Композиция городского пространства, основных площадей, мемориальных и общественных пространств, подчинена контуру укреплений»¹²¹.

Таким образом, защитные функции порубежного города оказались воплощены в «городе-крепости». На протяжении XVI в. происходило развитие фортификационных укреплений города. Смоленск от старой технологии возведения деревянных стен на земляном валу перешёл к строительству каменной крепости, возведённой на рубеже XVI–XVII вв. Несмотря на итальянское влияние, крепостная стена не стала простым копированием западных элементов, а стала самостоятельным русским произведением фортификационного искусства. Каменная Смоленская крепость являлась одной из самых сильнейших крепостей в стране, она до сих пор предстаёт как символ русской государственности и российской идентичности.

Выводы ко второй главе

Смоленск в XVI в. после присоединения его к землям Московского княжества в 1514 г. становится объектом борьбы между двумя соседними державами. Борьба разгорелась на разных уровнях, в том числе на уровне идеологическом и духовном, обе стороны настаивали, что Смоленск является их «отчиной». Московские книжники предпринимали существенные усилия по формированию общих духовных основ, направленных на актуализацию и усиление старых древнерусских связей, которые служили бы дополнительным аргументом в пользу правоты московских князей в плане признания Смоленска как своей «отчины». В результате в XVI в. существовало несколько сюжетов, которые бытовали в Смоленске, а также были записаны в различные книжные сборники. Самым ярким произведением является Сказание о Меркурии Смоленском. В это же время продолжают существование более ранние произведения, такие как повесть «О великом князе Мстиславле Смоленском и о церкви» и повесть о прозрении Ростиславичей.

Пограничное положение Смоленска привело к складыванию у города особой дипломатической функции, которая заключалась в участии города во встрече иностранных послов, их сопровождении смоленскими приставами, оказании помощи по надзору за послами в Москве и сопровождении посольств обратно до границы. На протяжении XVI в. проходил процесс выработки особого дипломатического этикета, особых правил, нарушение которых могло привести к потере чести не только самим послом, но и всей страны. Посольства Речи Посполитой и других европейских держав проходили через Смоленск несколько раз в год, что накладывало на город большую нагрузку и ответственность.

Особенности географического и политического положения Смоленска привели к наличию в городе с самого его зарождения фортификационных укре-

¹²¹ Пилык С. А. Культурное наследие: генезис, актуализация, ревалоризация. Смоленская крепость. — Смоленск : Свиток, 2022. — С. 30.

плений. Начиная с IX в. стены города прошли долгий путь своего развития от земляных валов и деревоземляных конструкций до каменной, а точнее кирпичной крепости. Эволюция крепостных сооружений, произошедшая на рубеже XVI–XVII вв., является результатом предшествовавшего периода развития крепостного строительства под влиянием итальянской школы. Однако участие итальянцев в российской стройке не прослеживается далее 1530-х гг., потому Смоленскую крепость можно считать исключительно памятником русского зодчества, в котором итальянские элементы успешно сочетались с древнерусской традицией и нововведениями русских архитекторов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Город стоит воспринимать только с позиции целостности, когда каждая из существенных его черт раскрыта и позволяет выявить его культурное своеобразие. На развитие Смоленска на всём протяжении его истории оказывало влияние пограничное положение. Оно наряду с военным и политическим факторами привело к пребыванию Смоленска сначала в составе Великого княжества Литовского (1404–1514 гг.), затем в составе Московского царства (1514–1611 гг.), а затем вновь вхождение в состав Речи Посполитой (1611 г.). В данной работе рассматривался период с 1514 по 1611 г., когда Смоленск пребывал в составе Русских земель, однако в этот период в его культуре можно отметить влияние как запада (Литвы), так и востока (Москвы).

Комплексный анализ функциональных ролей Смоленска позволяет выявить наличие у города следующих функций: «город-рынок», «город как центр культуры», «город-крепость», «город-дипломат». Прежде всего, Смоленск являлся развитым торгово-экономическим центром, «городом-рынком». Возникнув на пересечении торговых путей в IX в., Смоленск не потерял своего значения как важного торгового пункта в XVI в. Через него шли дороги в белорусские и польские земли (Витебск, Минск, Полоцк, Ригу, Вильно, Варшаву), южные земли (Киев), а также в крымские и турецкие города. Даже возросшая конкуренция со стороны белорусских городов не смогла полностью перенастроить уже сложившиеся торговые связи. Традиционными смоленскими товарами являлись дерево, поташ, мёд, воск, конопля, сало, меха, в то время как ввозили в основном предметы роскоши. Характер торговли зачастую был транзитный, однако, несомненно, иностранные товары попадали в дома горожан, формируя особую культурную среду.

Высокая степень экономического развития Смоленска влияла на социальный облик города. Город отличался большим количеством жителей (приблизительно около 20 тыс. человек), а с эпохи Древнерусского государства в городе существовала сильная городская община и традиции самоуправления, которые не только не были уничтожены в литовский период, а напротив, оказались отчасти законсервированы известным правилом «мы старины не рухаем». Смоляне имели ряд привилегий, которые были даны великокняжеской властью, в частности, одна из особых привилегий касалась владения землей смоленскими мещанами. Смоляне также имели право обращаться за судом к великому князю, чем они пользовались. Наличие привилегий, дарованных городу, не могло не отражаться на ощущении себя как особых, влияя на городскую идентичность.

Порубежное положение приводило к культурному заимствованию у соседей. Результаты археологических раскопок в Смоленске разных лет показали, что в городе имелись каменные мостовые, устроенные по примеру западных городов, использовался для строительства кирпич-пальчатка, широко распространённый в Литве, а также кровельная черепица с цветной поливой. О культурных связях с западными соседями свидетельствует и распространение в Смоленске чернолощёной керамики в данное время. В XVI в. производство в Смоленске такой керамики уже велось, в Москве же оно начинается значительно позднее, складываясь, вероятно, уже под смоленским влиянием.

Однако не менее сильны в городе были старые древнерусские традиции, проводником которых в это время являлась Москва. Несмотря на наличие каменных зданий, город оставался деревянным, а городские постройки в основе по-прежнему имели сруб. Влияние московских земель проявлялось на бытовом уровне, проявляясь, в частности, в типе белокаменных надгробий, а также в сохранении летописной традиции. Однако самой сильной связью Смоленска и Москвы была связь церковная. В этом ключе не случайным представляется именно с XVI в. разворачивание особого почитания Смоленской иконы Божьей Матери Одигитрии, а также установление праздника в честь иконы в 1525 г.

По дошедшим до нас книжным сборникам XVI — начала XVII вв. можно сделать вывод о развитии книжной культуры в городе. Анализ имеющихся книжных сюжетов, связанных со Смоленском, позволяет сделать вывод о том, что они неслучайно включаются в монастырские собрания. Самым ярким произведением XVI в., связанным со Смоленском, является Сказание о Меркурии Смоленском, которое стало одним из самых известных произведений древнерусской литературы. Велика вероятность, что одна из версий данного произведения, а именно Слово о Меркурии Смоленском, была создана непосредственно в городе. Само Сказание посвящено рассказу о спасении города воином Меркурием от нашествия войска Батые. Анализ текста показывает, что автор сначала демонстрирует весь ужас нашествия монголо-татар на русские города, тем самым поставив Смоленск в один ряд с городами, которые действительно пережили нападения. Богородица призвала Меркурия для спасения города, при этом видны явные параллели с другим святым воином Меркурием Кесарийским. Таким образом, появление Сказания о Меркурии Смоленском являлось действием прежде всего политических мотивов, способом включить Смоленск в совместную историю борьбы русских земель с самым страшным на тот момент захватчиком. Включение в состав сборников других ранних смоленских произведений, в частности, повести о смоленском князе Мстиславе (Ростиславе), о создании смоленской епископии и повести о прозрении Ростиславичей, могло являться попыткой напомнить о том, что Смоленск является не просто древнерусским православным городом, а местом, откуда берёт история появления первых русских святых. Так Смоленск в XVI в. оказался вписан в этнокультурное пространство Московского государства.

Пограничное положение города предопределило развитие в нём функции «города-дипломата». На протяжении всего XVI в. Смоленск выполнял задачу по организации встречи иностранных посольств, следовавших из западных стран, прежде всего Речи Посполитой, и сопровождения послов до Москвы. Город выполнял данную важнейшую функцию через своих приставов, которыми руководил непосредственно смоленский наместник и воевода. В Москве на протяжении

XVI в. выработался особый церемониал встречи послов, который доводился до непосредственных участников встречи. Отступление от принятого церемониала могло нанести существенный вред будущим переговорам. Смоленские приставы выполняли целый ряд обязанностей, среди которых обеспечение послам безопасности, удовлетворение их потребностей, организация их питания и постоя, ограничение их контактов. Смоленские приставы оказывались втянуты в дипломатические игры, поскольку они должны были вызнать необходимую информацию о послах, в то время как сами становились для послов источником информации. В Смоленске в XVI в. выделилось несколько семей, члены которых наиболее часто привлекались смоленскими наместниками к службе приставами при иностранных послах. Логичным итогом развития дипломатической функции Смоленска должно было стать складывание посольского стола — стола «порубежных дел», который должен был взять на себя организацию посольских встреч и контроля за иностранцами по примеру Пскова (посольский стол в Пскове появился до 1667 г.). Однако события Смутного времени и вхождение Смоленска на 43 года в состав Речи Посполитой в XVII в. прервали процесс выработки дипломатических норм Смоленска.

Важнейшей функцией города являлась функция защиты границы, роль «города-щита», «города-крепости». Её материальным воплощением являлось наличие крепостных стен вокруг города. На протяжении XVI — начала XVII вв. проходило развитие фортификационных укреплений города. Относительно небольшой «старый город» был заменён в середине XVI в. более мощными деревоземляными укреплениями, о типе которых до сих пор в научной литературе идёт дискуссия. С 1596 по 1602 г. развернулось строительство кирпичной крепости, которая возводилась под влиянием итальянской школы фортификации, но с опорой на древнерусские традиции. Непосредственными прообразами крепости являлись Московский кремль и Белый город в Москве. Смоленская крепостная стена стала символом мощи и красоты Русского государства, а также государственной идентичности Смоленска.

Культура Смоленска XVI — начала XVII вв., с одной стороны, демонстрировала верность старым древнерусским традициям, с другой — испытывала влияние Литвы и Москвы. Однако именно этот век является наиболее значимым в истории города, поскольку он позволил укрепить Смоленску свои корни, закрепив за собой раз и навсегда статус русского города.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. РНБ. ОР Q.XVII.15.
2. РНБ. ОР Сол. 504/523.
3. РНБ. ОР Сол. 852/962.
4. Акты исторические, собранные и изданные Археографической комиссией. Т. 2. — СПб. : Тип. II-го Отделения Собственной Е. И. В. Канцелярии, 1841. — С. 307–312.
5. Акты, собранные в библиотеках и архивах Российской империи Археографической экспедицией. Т. 1. 1294–1598. — СПб. : в Тип. 2 отд. Собственной Е. И. В. канцелярии, 1836. — С. 548.
6. Гваньини А. Описание Московии. — М. : Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1997. — 176 с.
7. Герберштейн С. Записки о Московии. Т. 1. — М. : Памятники исторической мысли, 2008. — 776 с.

8. Памятники дипломатических сношений древней России с державами иностранными. — СПб., 1851. — Т. 1. — 852 с.
9. Русская историческая библиотека, издаваемая Археографической комиссией. Т. 20. Литовская метрика. Т. 1. Кн. 2. — СПб., 1903. — 660 с.
10. Русская летопись по Никонову списку. — СПб. : при Императорской академии наук, 1789. — 294 с.
11. Русско-белорусские связи: сборник документов (1570–1667 гг.) / Отв. ред. Л. С. Абецдарский. — Минск : Высшая школа, 1963. — 542 с.
12. Сборник Императорского Русского Исторического Общества. Т. 35. — СПб. : Тип. Ф. Елеонского и К°, 1882. — 870 с.
13. Сборник Императорского Русского Исторического Общества. Т. 59. — СПб. : 1887. — 630 с.
14. Слово о Меркурии Смоленском // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 5 / РАН. ИРЛИ ; под ред. Д. С. Лихачёва, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексева, Н. В. Поньрко. — СПб. : Наука, 1997. — С. 164–167.
15. Торговые книги начала XVII в. // Временник Московского общества истории древностей Российских. Кн. 8. — М., 1850. — С. 1–22.
16. Флетчер Дж. О государстве русском. — СПб. : издание А. С. Суворова, 1906. — 136 с.
17. Абецдарский Л. С. Белоруссия и Россия. Очерки русско-белорусских связей второй половины XVI–XVII в. — Минск : Высшая школа, 1978. — 257 с.
18. Аксенов М. В. Очерки из истории народного просвещения в Смоленском крае с древнейших времён до начала XIX столетия. — Смоленск : Издание Смоленского губернского статистического комитета, 1909. — 204 с.
19. Алферова Г. В. Русские города XVI–XVII веков. — М. : Стройиздат, 1989. — 216 с.
20. Аникеев В. М. Святые и подвижники смоленские. — Смоленск, 2012. — 253 с.
21. Бахрушин С. В. Очерки по истории ремесла, торговли и городов русского централизованного государства XVI — начала XVII в. // Научные труды. Т. 1. — М. : Издательство Академии наук СССР, 1952. — С. 34.
22. Белокуров С. А. О посольском приказе. — М. : Издание императорского общества истории и древностей Российских, 1906. — 178 с.
23. Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Т. 2. — СПб. : Д. Е. Кожанчиков, 1861. — 553 с.
24. Вирт Л. Избранные работы по социологии. — М. : ИНИОН РАН, 2005. — 244 с.
25. Дворниченко А. Ю. Русские земли Великого княжества Литовского (до начала XVI в.). — СПб. : Издательство С.-Петербургского университета, 1993. — 326 с.
26. Дворниченко А. Ю. Города-государства Древней Руси: старые истины, «новые подходы» и некоторые перспективы изучения // Палеороссия. Древняя Русь во времени, в личностях, в идеях. — 2018. — № 2 (10). — С. 6–23.
27. Дмитриева Р. П. Волоколамские четьи сборники XVI в. // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 28. — Л. : Наука, Ленинградское отделение, 1974. — С. 202–230.
28. Домников С. Д. Мать-земля и Царь-город: Россия как традиционное общество. — М. : Алетей, 2002. — 671 с.
29. Ерусалимский К. Ю. История на посольской службе: дипломатия и память в России в XVI в. — М. : Высшая школа экономики, 2005. — 55 с.
30. Зиборов В. К. История русского летописания XI–XVIII вв. — СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2002. — 512 с.
31. Зимин А. А. Опричнина Ивана Грозного. — М. : Мысль, 1964. — 535 с.
32. Зимин А. А. Россия на пороге Нового времени. — М. : Мысль, 1972. — 452 с.

33. История православия на Смоленской земле: учебно-метод. пособие / Иеромонах Рафаил (Ивочкин). — Смоленск : Свиток, 2019. — 255 с.
34. Каргер М. К. Зодчество древнего Смоленска (XII–XIII вв.). — Л., 1964. — 140 с.
35. Кашировский Е. И. Борьба Василия III Ивановича с Сигизмундом I Казимировичем из-за обладания Смоленском (1507–1522) // Сборник историко-филологического общества при институте князя Безбородко в Нежине. — Нежин, 1899. — Т. II. — С. 173–344.
36. Коваль В. Ю. Проблемы изучения древо-земляной фортификации средневекового Смоленска // Вестник Московского университета. — 2020. — № 4. — С. 132–160.
37. Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. Т. 1. — М. : Отд-ние рус. яз. и словесности Имп. Акад. наук, 1914. — 387 с.
38. Костомаров Н. И. Очерк торговли Московского государства в XVI и XVII столетиях. — СПб. : Н. Тиблен, 1862. — 299 с.
39. Косточкин В. В. Государев мастер Фёдор Конь. — М. : Наука, 1964. — 176 с.
40. Кренке Н. А., Хворостова Е. Л. Кровельная черепица и кирпичи-пальчатки из раскопок в Смоленске в 2022 г. // Московская Русь: археология, история, архитектура. К 75-летию Леонида Андреевича Беляева / Отв. ред. И. И. Елкина ; сост. О. Н. Глазунова, Д. Г. Давиденко. — М. : ИА РАН, 2023. — С. 253–267.
41. Кром М. М. Между Русью и Литвой: пограничные земли в системе русско-литовских отношений конца XV — первой трети XVI в. — М. : Квадрига, 2019. — С. 338.
42. Кузнецов А. А. О происхождении даты «прозрения» Мстислава и Ярополка Ростиславичей в русском летописании // Вестник Удмуртского университета. — 2008. — № 2. — С. 33–46.
43. Курмановский В. С. Белокаменные надгробия московской традиции из Смоленской земли (краткий обзор) // Московская Русь: археология, история, архитектура. К 75-летию Леонида Андреевича Беляева / Отв. ред. И. И. Елкина. — М. : ИА РАН, 2023. — С. 335–339.
44. Ластовский Г. А. Политическое развитие Смоленской земли в конце XIII — начале XVI вв. — Минск ; Смоленск, 2001. — 228 с.
45. Лобин А. Н. Взятие Смоленска и битва под Оршей 1514 г. — М. : Фонд «Русские витязи», 2015. — 56 с.
46. Маковский Д. П. Первая крестьянская война в России. — Смоленск, 1967. — 526 с.
47. Мальцев В. П. Борьба за Смоленск. XVI–XVII вв. — Смоленск : Смоленское обл. гос. изд., 1940. — 346 с.
48. Медведь А. Н. Дерево и камень: об укреплениях Смоленского кремля второй половины XVI — начала XVI веков // Новый исторический вестник. — 2022. — № 4 (74). — С. 99–110.
49. Милютенко Н. И. Рассказ о прозрении Ростиславичей на Смядыни (к истории Смоленской литературы XII в.) // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 48. — СПб. : Дмитрий Буланин, 1993. — С. 121–128.
50. Мурзакевич Н. А. История города Смоленска. — Смоленск : тип. П. А. Силина, 1903. — 122 с.
51. Насонов А. Н. История русского летописания XI — начала XVIII века. Очерки и исследования. — М. : Наука, 1969. — 556 с.
52. Никитин А. Л. О Радзивилловской летописи // Герменевтика древнерусской литературы. — 2004. — № 11. — С. 526–557.
53. Носов К. С. Смоленская крепость рубежа XVI–XVII вв. в кругу русских крепостей в итальянском стиле конца XV — начала XVIII в. // Вопросы истории фортификации. — 2021. — № 8. — С. 114–152.
54. Носов К. С. Русские средневековые крепости. — М. : Эксмо, 2013. — 350 с.
55. «Око всей великой России». Об истории русской дипломатической службы XVI–XVII веков / Под ред. Е. В. Чистяковой, сост. Н. М. Рогожин. — М. : Междунар. отношения, 1989. — 240 с.
56. Орловский И. И. Борисоглебский монастырь на Смядыни и раскопки его развалин // Смоленская старина. — 1909. — Вып. 1. — С. 211–212.

57. *Павильч А. А.* Город как текст культуры и мультикультурная целостность // Антропология города: социокультурные стратегии в полиэтническом обществе / Ред. И. Р. Антагулов. — Челябинск : ФССКН «Общественный фонд “Южный Урал”», 2018. — С. 130–135.
58. *Пенской В. В., Пенская Т. М.* Смоленская осада 1514 года // История военного дела: исследования и источники. — 2014. — № 5. — С. 114–155.
59. *Петкевич К.* Литовцы, русские, поляки в польско-литовском государстве XIV–XVII вв. // История и современность. — 2005. — № 1. — С. 78–93.
60. *Пиляк С. А.* Культурное наследие: генезис, актуализация, ревалоризация. Смоленская крепость. — Смоленск : Свиток, 2022. — 176 с.
61. *Писарев С. П.* Памятная книга г. Смоленска: историко-современный очерк, указатель и путеводитель. — Смоленск : Кн. магазин С. А. Клестова, 1898. — 202 с.
62. *Платонов С.* Подлинное дело о строении города Смоленска // Смоленская старина. — 1911. — Вып. 1. — Ч. 2. — С. 21–28.
63. *Плюханова М. Б.* Сюжеты и символы Московского царства. — СПб. : Акрополь, 1995. — 336 с.
64. *Полехов С. В.* Привилеи великих князей литовских Смоленской земле (середина XV — начало XVI в.) // Studia Slavica et Balcanica Petropolitana. Петербургские славянские и балканские исследования. — 2015. — № 1 (17). — С. 115–139.
65. *Полехов С. В.* Смоленские послания середины XV — начала XVI века // Sub specie aeternitatis. Сборник научных статей к 60-летию Вадима Борисовича Крысько. — М., 2021. — С. 715–730.
66. *Пронин Н. Г., Соболев В. Е.* Древний Смоленск. Археология Пятницкого конца. Вып. 2. — М. : ИА РАН, 2020. — 333 с.
67. *Ревзина Ю. Е.* Архитектура, война и география: фортификация XVI–XVIII веков в Европе и России. — М. : Архитектура-С, 2016. — 344 с.
68. Русский биографический словарь. Т. 3 / Изд. под наблюдением пред. Импер. Рус. ист. о-ва А. А. Половцова. — СПб. : Импер. Рус. ист. о-во, 1908. — 699 с.
69. *Тихомиров М. Н.* Россия в XVI столетии. — М. : Издательство АН СССР, 1962. — 583 с.
70. *Торшин Н. Н.* Новая находка древнерусской надписи и изображения княжеского знака в Смоленске // Stratum plus. — 2000. — № 6. — С. 248–253.
71. *Сапожников Н. В.* Оборонительные сооружения Смоленска (до постройки крепости 1596–1602 гг.) // Смоленск и Гнездово. — М. : Издательство МГУ, 1991. — С. 50–79.
72. *Сергина Т. В.* Керамика Смоленска XIII–XVII вв. (вопросы технологии и хронологии) // Материалы семинара «Археология и история Пскова и Псковской земли». — 1993. — URL: <https://arheologi.livejournal.com/97018.html?ysclid=lll2bf85ut915198810> (дата обращения: 28.08.2023).
73. Словарь библейских образов: справочник / Под общ. ред. Л. Райкена, Дж. Уилхойта, Т. Лонгмана. — СПб. : Библия для всех, 2005. — 1423 с.
74. Смоленский край в истории русской культуры: сборник / Под ред. Я. Р. Кошелева. — Смоленск : М-во просвещения РСФСР ; Смолен. гос. пед. ин-т имени Карла Маркса, 1973. — 125 с.
75. *Сумникова Т. А.* «Повесть о великом князе Ростиславе Мстиславиче Смоленском и о церкви» в кругу других смоленских источников XII в. // Восточнославянские языки: Источники для их изучения. — М., 1973. — С. 128–146.
76. *Трофимовский Н. В.* Историко-статистическое описание Смоленской епархии. — СПб., 1864. — 384 с.
77. *Чечулин Н. Д.* Города Московского государства в XVI веке. — М. : Изд-во Гос. публ. ист. б-ки России (ГПИБ), 2012. — 429 с.
78. *Шабаев Ю. П., Садохин А. П., Лабунова О. В.* Антропологическое понимание города и методология урбанистического изучения // Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены. — 2018. — № 3 (145). — С. 248–267.
79. *Ширяев С. Д.* Смоленск и его социальный ландшафт в XVI–XVII веках. — Смоленск, 1931. — 62 с.

80. Шмелева Е. В. Посольский обычай в России в конце XV — начале XVII вв.: опыт системного анализа // Исторические исследования: материалы I Междунар. науч. конф. (г. Уфа, июнь 2012 г.). — Уфа : Лето, 2012. — С. 20–24.
81. Шушарина И. А. Языческие образы и их языковое воплощение в заговорных словах // Вестник Курганского государственного университета. — 2005. — № 3 (3). — С. 138–142.
82. Шапов Я. Н. Княжеские уставы и церковь в Древней Руси XI–XIV вв. — М. : Наука, 1972. — 338 с.
83. Шапов Я. Н. Похвала князю Ростиславу Мстиславичу как памятник литературы Смоленска XII в. // Труды отдела древнерусской литературы. — Л. : Наука, Ленинградское отделение, 1974. — Т. 28. — С. 47–59.
84. Щелчкова Т. А. «Радзивилловская» или «Смоленская» летопись? // Известия Смоленского государственного университета. — 2008. — № 4. — С. 174–179.
85. Юзефович Л. А. Путь посла. Русский посольский обычай. Обиход. Этикет. Церемониал. Конец XV — первая половина XVII в. — СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2007. — 342 с.
86. Яковлев С. М. Копилка старого смолянина. — Смоленск : Свиток, 2018. — 336 с.
87. Яковлева А. А. Образы полиса и города в языковом и культурном аспектах // Интерэкспо Гео-Сибирь. — 2015. — № 6. — С. 122–126.
88. Якубовский И. В. Земские привилеи Великого княжества Литовского. Ч. 2 // Журнал министерства народного просвещения. Седьмое десятилетие. — Июнь 1603. — С. 245–304.

Номинация
«Театральное, хореографическое и цирковое искусство»

Первая премия

**МИМЕТИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ АКТЁРА В РОЛИ.
ФРАНЦИЯ**

АРКАННИКОВА Алина Владимировна
Российский государственный институт сценических искусств

ВВЕДЕНИЕ

Словосочетание «портрет актёра в роли», казалось бы, принадлежит исключительно области театральной критики и означает один из её жанров. Сегодня приходится делать усилие, чтобы вспомнить: термин позаимствован у изобразительного искусства. Портрет живописный или графический имеет куда более длинную историю, чем критический, но для русскоязычного театроведения он и по сей день остаётся практически *terra incognita*. По сложившейся традиции портреты привлекаются в качестве иллюстративного материала и только в отдельных случаях сопровождаются аналитическим комментарием¹.

Впрочем, тому есть простая причина: от древнейших времён и до конца XIX века авторы актёрских портретов смотрели на театр словно бы с некой дистанции, не погружаясь в осмысление природы его условности. Так, вплоть до рубежа веков художники не задавались вопросом о том, как, из каких компонентов сложен сценический образ.

В портретах, написанных до этого периода, актёр предстаёт как человек особого душевного склада («Портрет актёра» Д. Фетти, 1621–1622 г.), как представитель определённой профессии («Характерный актёр» Ж.-Б. Ван Лоо, 1684–1745 гг.²), как властитель дум, как философ («Трагический актёр» Э. Мане, 1866 г.), как законодатель моды («Портрет Сары Бернар» Ж. Клерана, 1876 г.), как источник необъяснимой красоты (портреты Жанны Самари П. Ренуара, 1877–1878 гг.). Но не как творец.

В отдельных случаях портрет даёт представление не только о костюме и гриме, но и о главных темах, с которыми ассоциировался играющий — таков «Гаррик между музами Трагедии и Комедии» Д. Рейнольдса, 1761–1762 г. И даже другой, не менее знаменитый портрет Гаррика, на сей раз — кисти Уильяма Хогарта («Гаррик в роли Ричарда III», 1745 г.), не становится исключением из этого ряда. Картина передаёт масштаб сценического образа и глубину его психологической

¹ Так, к примеру, Г. В. Титова вводит в исследование портрет В. Э. Мейерхольда (Б. Д. Григорьев, 1916). См.: *Титова Г. В.* Мейерхольд и поведенческие модели модерны // *О Мейерхольде и других.* — СПб., 2017. — С. 351.

² Точная дата неизвестна.

убедительности. Вот только едва ли портрет позволит понять, работой какими театральными средствами был предопределён её успех.

На рубеже XIX–XX веков появляется новое явление — миметический портрет актёра в роли. Предметом интереса художника здесь стало непосредственно театральное преобразование. Актёр на таком портрете выводится в живом моменте игры, и, парадоксальным образом, анализ изображения часто даёт не меньше ценных для историка сведений, чем прочтение рецензии зрителя-современника. До сих пор этот феномен не становился предметом размышлений ни для театроведов, ни для искусствоведов. Более того, изображения актёров, принадлежащие к ряду миметических, никогда не выделялись из общей перспективы театральной иконографии. Поэтому уже сам термин, предлагаемый в настоящей работе, требует комментария.

Уникальность феномена обеспечена в равной степени двумя факторами: выбором прототипа, актёра в роли, и способом его осмысления — миметическим.

В качестве «действительного конкретного лица, послужившего автору моделью для создания художественного образа»³ выступает на самом-то деле существо едва ли действительное и не слишком конкретное: онтологический статус сценического создания — и по сей день пространство для дискуссий.

Живое взаимодействие актёра и роли провоцирует появление нового элемента, — который в своей эфемерности и делает театр театром — сценического образа. И каждая отдельно взятая роль, и спектакль в целом существуют исключительно здесь и сейчас. Не только теоретическое знание, но и наблюдения зрителей всех эпох подтверждают: каждый показ отличается от предыдущего, каждый образ дышит и меняется вместе со своим исполнителем.

Театр даёт в самом деле уникальную ситуацию соприсутствия: подлинный творческий акт происходит благодаря тому, что Э. Фишер-Лихте называет «петлёй ответной реакции»⁴, а проще говоря — благодаря обмену энергией, который происходит между людьми на сцене и людьми в зале. «Зрители воспринимаются как партнёры по игре, чьё физическое присутствие, реакции, восприятие формируют спектакль наравне с действиями актёров», — резюмирует Фишер-Лихте, опираясь на суждения Макса Германа и утверждая описанный Германом закон как универсальный для театра любой эпохи⁵. Речь не столько о метафизике, сколько о человеческой коммуникации: на рефлекторном, до-сознательном уровне люди считывают невербальные сигналы и на таком же уровне посылают их.

Удивительная аберрация восприятия: не утрачивая ни собственного лица, ни собственного «я», актёр вдруг преобразуется на сцене и в зрительском сознании в Гамлета. Анализ этой аберрации не лишён смысла, но её природа — творческая, а работа воображения, как известно, дешифровке не поддаётся.

И актёры, и зрители включаются в создание чего-то, вырастающего из материи — из пластики, мимики, всего предметного заполнения сцены, — но не закреплённого в ней. Спектакль существует и не существует одновременно. Не существует — с точки зрения материальной реальности. Существует — с точки зрения всех участников процесса. Здесь, опять-таки, можно продолжить

³ Так искусствовед М. И. Андроникова определяет прототип (Андроникова М. И. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма. — М., 1980. — С. 103).

⁴ Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. — М., 2021. — С. 74.

⁵ Там же. С. 61.

цитату Фишер-Лихте по поводу Германа: «Спектакль возникает как результат интеракции между исполнителями и зрителями. Правила, по которым он создаётся, следует рассматривать как правила игры, обговариваемые всеми участниками»⁶.

Тот факт, что реальность сцены с трудом или вовсе не поддаётся фиксации — парадокс о театре. Ю. М. Барбой, впрочем, по этому поводу полемически замечает, что нефиксируемым театральным языком «может представляться лишь потому, что у нас бедный инструментарий»⁷. Но даже если инструментарий и правда недостаточен — по-видимому, до тех пор, пока не появится некий иной, более точный; доказать, что дело всё-таки в методе анализа, а не в неотъемлемом свойстве театрального языка будет затруднительно⁸.

Так или иначе, попытки всё-таки остановить театральное мгновение предпринимались испокон веков. Развитие искусства фотографии не могло не породить надежду, что проблема наконец-то решена: ведь теперь можно запечатлеть объективную данность. Правда, набравшись опыта и обретя большую техническую мобильность, театральная фотография первым делом почла своим долгом отказаться от бесстрастной фиксации в пользу того, чтобы попытаться ухватить сценический образ в целом. Но даже исключительно художественная фотосъёмка спектакля не может передать чего-то большего, чем серию конкретных мгновений, пусть и носящих отпечаток живого преображения.

Казалось бы, видеозапись должна была решить эту проблему — но оказалось, что и она не может охватить спектакль как целое. Видеозапись фиксирует ряд выразительных средств, но убивает всякую возможность соприсутствия. Лишённый живого человеческого дыхания мир сцены кажется развоплощённым, плоским.

Разумеется, главное место в этой рамке существующих на сегодняшний день и вполне традиционных форм осмысления театра занимает критическая рецензия. Её статус оказывается куда конкретнее: от рецензии принято ожидать аналитического разбора того, как сделана и воплощена роль. В отличие от фото- или видеосъёмки, которые, если резюмировать, стремятся к фиксации объективной данности облика актёра на сцене во всей его неоднозначности и скрытой динамике.

На этом фоне особенно заметно глубокое своеобразие миметического портрета. Автор изображения такого типа словно пересоздаёт сценический образ на листе, стремясь передать не столько даже костюм и грим, сколько то, как конкретные театральные средства воздействуют на сознание зрителя. Предметом изображения становится сама театральная иллюзия.

В противовес репрезентации, которая присуща как фотографии и видео, так и критической рецензии, миметический портрет осуществляет творческий акт: его автор стремится создать образ-подобие театрального средствами изобразительного. Оставаясь самостоятельным произведением искусства, портрет такого типа назначает сценическое преображение своим камертоном — и именно миметическое начало делает такое соотношение возможным.

⁶ Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. — М., 2021. — С. 61.

⁷ Барбой Ю. М. К теории театра. — СПб., 2008. — С. 210–211.

⁸ Потому, должно быть, Ю. Барбой и не настаивает на этой позиции, полагая только, что есть и другие свойства театрального языка, которые требуют осмысления.

Понятие мимесиса противоречиво и дискуссионно, по-видимому, по своей природе: в «Словаре театра» Патриса Пави отмечается различие его понимания ещё у Платона («имитация становится прообразом внешнего мира, находящегося в оппозиции к миру идей»⁹) и Аристотеля («мимесис рассматривается как основной приём художественного творчества»¹⁰). В целом же, согласно Пави, «исходно мимесис понимался как имитация “человеческого существа” физическими и языковыми средствами, но и “существо” могло быть вещью, идеей, героем или богом»¹¹.

При таком рассмотрении нет ничего парадоксального в том, что на рубеже XIX–XX вв. предметом имитации стал сценический образ — как одно из «человеческих существ». Тем более что, следуя аристотелевскому пониманию, А. Ф. Лосев предлагает такое ёмкое определение мимесиса: «человеческое творчество»¹². Подобное понимание разделяет и немецкий философ Г.-Г. Гадамер. Анализируя понятие, входящее в состав мимесиса — узнавание, — философ указывает на то, что в нём кроется «не чудо памяти, а чудо познания»¹³.

«В узнавании заложено, что мы видим увиденное в свете того пребывающего, существенного в нём, что уже не затуманивается случайными обстоятельствами его первого и его второго явления. <...> При подражании приоткрывается, стало быть, как раз подлинное существо вещи», — таков, по Гадамеру, познавательный механизм мимесиса; именно так и разгадывает своих моделей рассматриваемый портрет актёра в роли.

И хотя значимость познавательного потенциала мимесиса — давно не новость, раскрытие этого потенциала в случае, когда он направлен на герметичное осмысление одного искусства средствами другого — определёнno, особый случай. К этой проблеме обращается (на материале русской литературы) философ-антрополог В. А. Подорога, предлагая разделение мимесиса на три вида: «внешний, без которого невозможно было бы повествование»¹⁴, «внутрипроизведенческий» и «межпроизведенческий». Последнее подразумевает «отношения, в которые вступают произведения между собой (плагиат и заимствования, взаимное цитирование, поглощения, эпиграфы и посвящения, атаки и вполне осознанные подражания)»¹⁵. Но мимесис третьего типа, по-видимому, отнюдь не предполагает той сосредоточенности на объекте воссоздания, пример которой демонстрирует рассматриваемый вид портрета актёра в роли.

А между тем миметический портрет обладает и другой значимой отличительной чертой, которая ярко характеризует своеобразие (опять-таки, герметичность), собственно, его мимесиса. В портрете такого типа оказывается возможно воссоздание одновременно динамики актёрского существования и симультанности зрительского восприятия.

⁹ Пави П. Словарь театра. — М., 1991. — С. 185.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

¹² Лосев А. Ф. Мимесис // Лосев А. Ф. История античной этики : в 8 т. Т. 4. — Харьков ; М., 2000. — С. 461.

¹³ Гадамер Г.-Г. Искусство и подражание // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. — М., 1991. — С. 207–228.

¹⁴ Подорога В. А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы : в 2-х томах. Т. 1. — М., 2006. — С. 10.

¹⁵ Там же. С. 11.

Или — если обратиться к терминологии В. Бенямина — оказывается возможно сохранение ауры. Немецко-французский философ также занимался исследованием мимесиса: точнее, миметической способности, параллельно и словно в созвучии с размышлениями о проблеме подобия. Его суждения, сформулированные в статьях «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», «О миметической способности» и «Учение о подобию», крайне помогают анализу феномена, хотя Бенямин и не сосредотачивается на проблеме миметического осмысления одного искусства средствами другого.

По Бенямину, именно присутствием ауры живопись отличается от фотографии, а кино — от театра. Так, сравнивая игру актёра театра и актёра кино, Бенямин приходит к выводу, что второй, в отличие от первого, вынужден воздействовать «всею своей живой личностью, но без её ауры»¹⁶. В театре же «аура, окружающая на сцене фигуру Макбета, неотделима от ауры, которая для сопереживающей публики существует вокруг актёра, его играющего»¹⁷. Сам термин можно понимать, должно быть, и как эмпирический опыт соприсутствия, и как переживание этого соприсутствия во времени.

Аура и мимесис в видении философа оказываются связаны: мимесис, согласно Бенямину, также ближе живописи и театру, а не фотографии и кино. Важно, что таким образом обнаруживается некая родственная — миметическая — связь между театром и живописью, хотя бы отчасти позволяющая объяснить природу рассматриваемого феномена.

Уникальность портрета актёра в роли, каким он предстаёт на рубеже XIX–XX вв., обеспечена, кроме того, и глобальными процессами, которые происходят в искусстве этого периода.

Так, согласно историку живописи М. В. Алпатову, переходная эпоха — время кризиса изображения человека, чьи причины корнями уходят ещё в век XVII. Но мысль Алпатова об изобразительном искусстве рубежа XIX–XX вв. чрезвычайно близка идее, принятой в театроведении: пережив в конце XIX века мировоззренческую катастрофу, искусство осознаёт, что человек — только сумма множества составляющих, целостность которых больше ничем не обеспечена (в частности — связью с Божественным). Так формулирует эту мысль, имея в виду мировой процесс, исследователь истории русского театра С. И. Цимбалова: «В очередной раз сменилась картина мира — на этот раз глобально. <...> Для того чтобы вновь создать художественный образ мира, <...> театру потребовался иной автор — режиссёр»¹⁸.

Результатом этого открытия становится начало преобразования актёрского театра в режиссёрский. Теперь в центре спектакля — не демонстрация силы, противоречий, обаяния и других проявлений отдельного героя, которые находили воплощение в игре главного актёра. Режиссура больше не позволяет отдельно взятому актёру заполнять собой всё пространство, но отводит определённое место в ансамбле.

¹⁶ Бенямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Бенямин В. Учение о подобию. — М., 2012. — С. 210.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Цимбалова С. И. Проблемы изучения актёрского театра в России // Ярославский педагогический вестник. — 2016. — № 6. — С. 342.

Изобразительное искусство получило тот же импульс. На место антропоморфного портрета приходят всё более абстрактные изображения, в которых только подчёркивается распад целостности человека. Так «в портрете Пикассо образ Удэ рассыпается как колода карт, как дым развеивается по ветру и среди беспокойной игры квадратов и треугольников теряет свои очертания»¹⁹, — приводит пример Алпатов.

Однако преобразование антропоморфных форм во что-то иное произошло не сразу — ещё у постимпрессионистов сохраняются человеческие фигуры. Так и режиссура стала повсеместной практикой не в секунду: рубеж веков — эпоха невероятного успеха последних представителей актёрского театра. Вот только, актёрский театр, в точности воспроизводящий модель, бытовавшую до конца XIX века, уже был невозможен — как и классический портрет.

В результате и миметический портрет актёра в роли, и поздний актёрский (или пред-режиссёрский) театр предстают в статусе явлений переходного периода. Закономерно, что возникло пространство интереса одного искусства к другому, в конкретном случае — изобразительного искусства к театру. Рождение такой необычной практики изображения актёров, безусловно, было спровоцировано, в частности, и усилившимся на рубеже веков интересом искусства к осмыслению собственной природы. По Беньямину, с «появлением первого действительно революционного репродуцирующего средства, фотографии» искусство «в качестве ответной реакции выдвигает учение о *l'art pour l'art*, представляющее собой теологию искусства»²⁰. Миметический портрет актёра в роли — отличный пример такой «теологии»: он занят вполне герметичным исследованием сценического преобразования.

Кроме того, как отмечает искусствовед, автор работы «Традиции и взаимодействие искусств» В. В. Божович: «в конце XIX века каждое искусство, основанное на какой-либо одной частичной способности человека (зрении, слухе или способности к словесной речи), остро ощущало свою неполноту перед лицом реальности и стремилось выйти за свои пределы»²¹. Так изобразительное искусство как будто бы «вырвалось за свои границы, стремясь овладеть временной протяжённостью»²².

Итак, миметический портрет актёра в роли — единственная форма осмысления театра, в которой аура воссоздаётся, а не пересказывается или деформируется репрезентативным актом. Именно это позволяет ему претендовать на статус уникального явления. Интенсифицируется и усложняется способ художественной рефлексии об увиденном на сцене, формируется особый язык такого портрета: в его основе лежит не только эмоциональное впечатление, но и представление о работе актёра со средствами выразительности, которое накладывается на реальную внешность играющего как преображающая линза.

География феномена широка: миметический портрет актёра в роли в той или иной изобразительной форме появляется во многих странах Европы и в Америке. Центрами же становятся Франция, Англия, Россия и Германия. Абсолютно везде основным пространством развития явления стала не живопись, а графика.

¹⁹ Алпатов М. В. Очерки по истории портрета. — М., 1937. — С. 56.

²⁰ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Учение о подобию. — М., 2012. — С. 200.

²¹ Божович В. И. Традиции и взаимодействие искусств. — М., 1987. — С. 93.

²² Там же. С. 47.

Но материалом настоящей работы станет французское искусство. Не только по праву исторического первенства — Анри де Тулуз-Лотрек создаёт первые миметические портреты актёра в роли в 1891–1893 гг., — но и по причине исключительно эстетической: во Франции, в отличие от других стран, миметический портрет появился и развивался в контексте станковой графики, и это сыграло определяющую роль в его истории.

Развитие феномена во Франции приходится на 1890–1900-е гг., когда работают Тулуз-Лотрек, Андре Рувер (1879–1962) и SEM (Жорж Гурса (1863–1934)).

На сегодняшний день не существует ни одного театроведческого исследования, посвящённого миметическому портрету актёра в роли. Как самостоятельный феномен он не осмыслен и в поле исследований изобразительного искусства. Поэтому логичным видится сочетание работ по истории французского и мирового театра; рецензионных материалов об актёрах, ставших героями рассматриваемых портретов; искусствоведческих работ, посвящённых истории и теории портретного жанра; а также ряда междисциплинарных исследований.

В числе базовых трудов по истории театра в работе использованы главы о театре рубежа XIX–XX вв. из учебника «История зарубежного театра» под редакцией Л. И. Гительмана: «Актёрское искусство»²³, «Становление режиссёрского театра»²⁴, «Модерн в театре»²⁵. Собранные в них сведения послужили опорой для размышлений о творческой индивидуальности главных французских актёров и глобальных процессах, связанных с качественным изменением актёрского театра на рубеже веков. Многие факты также уточнялись по «Истории западноевропейского театра» под редакцией С. С. Мокульского (Т. 5: 1871–1918 гг.). В числе монографий о творчестве отдельных актёров оказалась особенно важна книга С.-О. Пикон «Сара Бернар»²⁶.

Героями миметических портретов нередко становились и участники первых режиссёрских спектаклей, поэтому необходима оказалась работа Л. И. Гительмана «Идейно-творческие поиски французской режиссуры XX века» (1988 год). В числе рецензий и других свидетельств современников о конкретных актёрах, помимо статей из периодики, особенно значимы оказались тексты Б. Шоу («О драме и театре»)²⁷, Ж. Кокто («Портреты-воспоминания»)²⁸, А. Р. Кугеля (о Саре Бернар)²⁹ и Габриэль Режан³⁰ в «Театральных портретах»).

Из круга искусствоведческих работ методологического плана стоит выделить книгу современника рубежной эпохи, немецкого искусствоведа Г. Вёльфлина «Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в новом искусстве»³¹. Именно метод Вёльфлина, основателя немецкого формализма и предше-

²³ Максимов В. И. Актёрское искусство // История зарубежного театра. — М., 2022. — С. 428–441.

²⁴ Максимов В. И. Становление режиссёрского театра // Там же. С. 442–483.

²⁵ Максимов В. И. Модерн в театре // Там же. С. 495–500.

²⁶ Пикон С.-О. Сара Бернар. — М., 2012. — С. 79.

²⁷ Шоу Б. О драме и театре. — М., 1963. — 640 с.

²⁸ Кокто Ж. Портреты-воспоминания. — М., 1985. — 162 с.

²⁹ Кугель А. Р. Сара Бернар // Кугель А. Р. Театральные портреты. — Л., 1967. — С. 320–327.

³⁰ Кугель А. Р. Режан // Там же. С. 328–337.

³¹ Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в новом искусстве. — М., 2017. — 320 с. (Первое издание — 1915 г.)

ственника русского, лёг в основу анализа изобразительной техники портретов как Тулуз-Лотрека, так и его младших современников.

Среди работ, посвящённых портрету как жанру изобразительного искусства, особенно важны оказались процитированные выше «Очерки по истории портрета» М. В. Алпатова³². Лаконичный материал содержит чрезвычайно ценные обобщения, связанные с природой и коммуникативными возможностями жанра. Крайне ценны и две работы М. Ю. Германа «Антуан Ватто»³³ и «Портрет Жанны Самари»³⁴: исследователь документирует специфику взаимодействия художников с реальностью театра, отмечая его глубокое своеобразие, документируя трансформацию изобразительных средств, обусловленную предметом.

Для работы также оказывается необходима монография Н. И. Воркуновой «Тулуз-Лотрек» (1972 год), в которой работы художника рассматриваются посредством анализа эволюции сквозных тем и способа творческого мышления. Воркунова последовательно сопоставляет Тулуз-Лотрека с современниками (к примеру, с Дега), выявляя своеобразие его стиля. Отдельные главы посвящены взаимодействию художника с театром.

В контексте разговора о природе миметического портрета актёра в роли исключительно важны оказываются статьи В. Беньямина, собранные в книге «Учение о подобию»³⁵. Размышления философа привлекаются для создания общей теоретической базы и выявления уникального статуса феномена в ряду других форм фиксации реальности, которые появляются на рубеже веков.

Своеобразие междисциплинарных связей в искусстве рубежа веков осмысливается особо в работах, написанных исследователями, совмещающими искусствоведческий и киноведческий профиль. Это книга М. И. Андрониковой «Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма»³⁶, рассматривающая связь живописи и кино, и работа В. И. Божовича «Традиции и взаимодействия искусств» (1987 год). Исследователь впервые отметил, что уже во французских карикатурах на протяжении всего XIX века и на плакатах *fin de siècle*, герои — в частности, актёры — обретают иной онтологический статус. Размышляя об эмансипации персонажей карикатурных серий (месье Прюдома авторства Оноре Домье, к примеру), Божович фактически формулирует законы существования и актёров, которые изображены на портретах в момент игры. В особенности это помогает анализу двух серий портретов Иветт Гильбер авторства Тулуз-Лотрека.

В качестве справочного материала в работе главным образом использовалось издание «Мастера карикатуры» (составитель — У. Фивер)³⁷: в книге собраны короткие заметки обо всех заметных авторах сатирической графики (границы жанра в издании поняты крайне широко), работавших в Европе и Америке с XVII до середины XX вв.

³² Алпатов М. В. Очерки по истории портрета. — М., 1937. — 56 с.

³³ Герман М. Ю. Антуан Ватто. — М., 2010. — 224 с.

³⁴ Герман М. Ю. Ренуар. Портрет Жанны Самари. — СПб., 2019. — 72 с.

³⁵ Беньямин В. Учение о подобию. Медиаэстетические произведения : сборник статей. — М., 2018. — 288 с.

³⁶ Книга существует в двух изданиях. В работе используется: Андроникова М. И. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма. — М., 1980.

³⁷ Feaver W. Masters of caricature. — New York, 1981. — 242 p.

Основным материалом работы стали портреты актёров, написанные Анри де Тулуз-Лотреком, Андре Рувером и Жоржем Гурса. Наиболее полное, снабжённое комментариями собрание графики Тулуз-Лотрека представлено в немецком издании «Тулуз-Лотрек. Все графические работы»³⁸. Рисунки Андре Рувера собраны во французских альбомах «150 театральные карикатуры Рувера»³⁹ и «“Комеди Франсез” Рувера»⁴⁰. Работы Гурса собраны на сайте, посвящённом его творчеству: «Кто есть кто: SEM. Альбом одной эпохи»⁴¹.

Но начать разговор о миметическом портрете актёра в роли нужно вовсе не с Тулуз-Лотрека. Век феномена короток: немногим больше 20 лет. Зато велика оказалась его предыстория.

Глава I ПРЕДЫСТОРИЯ МИМЕТИЧЕСКОГО ПОРТРЕТА АКТЁРА В РОЛИ

Степень своеобразия феномена такова, что кажется, будто бы он возник из ниоткуда. А между тем сама возможность миметического взаимопроникновения театрального и изобразительного подготовлена контекстом театральной иконографии Франции. Сколь бы она ни была разнообразна, некоторые тенденции прошли через значительную часть её истории. Так, миметический портрет актёра в роли хоть и представляет собой уникальное явление, не имеющее ни предшественников, ни последователей, тем не менее обнаруживает связь с идеей, которая утверждается и распространяется начиная со стиля рококо. Её суть — в восприятии сцены как самостоятельного мира, который не может рассматриваться в категориях предметно-бытовой реальности.

Такая тенденция обнаруживает себя в творчестве художников, казалось бы, не слишком похожих, вдобавок — представителей разных эпох: Антуана Ватто (1684–1721), Оноре Домье (1808–1879) и Пьера Огюста Ренуара (1841–1919).

Причина, по которой Антуан Ватто ещё на рубеже XVII–XVIII вв. обратился к театру иначе, чем предшественники (и многие последователи), кроется, должно быть, в появлении новой формы видения. Термин принадлежит Вёльфлину⁴²: согласно его методологии, начиная с Нового времени, в изобразительном искусстве существует только два стиля — Ренессанс и барокко. Тогда как всё, что происходит в живописи впоследствии — только развитие первого или второго, принимающее всё новые и новые формы. Так, логичным продолжением ренессансного является классицизм, а барочного — рококо. Или, к примеру, современный Вёльфлину постимпрессионизм и, вероятно, все модернистские искания. Выразительные средства, относительно того, как они используются в Ренессансе или барокко, Вёльфлин также систематизирует в виде пар-противопоставлений:

³⁸ Toulouse-Lautrec. Das gesamte graphische Werk. — Köln, 1986. — 435 s.

³⁹ Rouveyre A. 150 caricatures théâtrales de Rouveyre. — Paris, 1904. — 285 p.

⁴⁰ Rouveyre A. La Comédie-Française de Rouveyre. — Paris, 1904. — 249 p.

⁴¹ SEM. 70 ans d'histoire (1870–1940) : ENCYCLOPEDIE DE LA TROISIEME REPUBLIQUE. — URL: <http://loubet-allaire.ludovic.chez-alice.fr/S.html> (дата обращения: 20.05.2022).

⁴² Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в новом искусстве. — М., 2017. — С. VII.

бытие — видимость, линейное — живописное, тектоническое — атектоническое, замершее — движущееся, линейное — объёмное, плоское — пространственное.

За двумя стилями стоят, соответственно, две разные формы видения. По Вёльфлину Ренессанс — «искусство сущего», а барокко — «искусство видимости»⁴³. Конечно, на практике сложно найти примеры первого или второго в чистом виде за пределами исторических Ренессанса и барокко, что констатирует и сам исследователь. Проблемно оказывается и переложение такого понимания стилей на материал искусства рубежа XIX–XX веков.

Тем не менее факт рождения барокко как принципиально нового стиля имеет особое значение для истории миметического портрета. Имя первого французского художника, заинтересовавшегося своеобразием реальности сцены, Антуана Ватто, должно быть, недаром связано именно с эпохой, прямо следующей за барокко — рококо.

Театр для Ватто — и непосредственный предмет отображения, и пространство глобальных обобщений. Сегодня идентификация прототипов «Актёров Французского театра» (другое название работы — «Кокетки») превращается в настоящий исторический детектив⁴⁴ — но это вовсе не означает, что реальные лица играющих не интересовали художника. Проблема в том, что о многих его моделях попросту не сохранилось сведений.

Хотя имеет основания и такое суждение М. Ю. Германа: «Вряд ли каждая театральная сцена Ватто разыгрывается действительно существовавшими актёрами, но один-два реально игравших комедианта, что почти непременно присутствуют в его театральных сценах, связывают мир воображаемый с миром реальным, они будто входят в фантазмагорический мир Ватто из <...> жизни»⁴⁵. Такое ощущение формируется благодаря совершенно особому отношению художника к актёрам: это своего рода сакрализация, а на самом деле — интерес к той театральной реальности, которая освещает лица его моделей неземной красотой. Что происходит в душе обитателей этого мира, этой игры в сценическую реальность — загадка, которую, по Ватто, и не нужно отгадывать.

Всё это нашло воплощение в, возможно, лучшей работе художника — «Жиль» (1717–1719 гг.)⁴⁶. Картина посвящена маске Пьеро в её французской версии — условному, обобщённому образу. Конечно, неслучайно выбор Ватто пал именно на Жюльетту. «У Арлекина был характер, пусть схематичный, но выработанный. Другое дело Жюльетта-Пьеро: он — никто, он — ничто. Вряд ли те, кто хохочут, глядя, как от палки Арлекина переламывается тощее тело паяца, бескостно обвисают и болтаются его руки, никнет голова на ослабевшей шее, западающей в широкий складчатый воротник, предполагают в нем хотя бы живую плоть. <...> Жалкая и никчемная фигура, но как много она говорит воображению артиста!»⁴⁷ — так описывает эту маску М. М. Молодцова.

⁴³ Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в новом искусстве. — М., 2017. — С. 25.

⁴⁴ См. об этом: Немилова И. С. О том, как итальянские актёры Антуана Ватто превратились во французских // Эрмитаж. — 2013. — № 20. — С. 154–159.

⁴⁵ Герман М. Ю. Антуан Ватто. — М., 2010. — С. 88.

⁴⁶ См. рис. 1.

⁴⁷ Молодцова М. М. Комедия дель арте (история и современная судьба). — Л., 1990. — С. 137–138.

Ватто, по-видимому, писал именно французского актёра: с 1697 г. до начала 1720-х гг. итальянская труппа была, по сути, изгнана из Парижа личным указом короля. «В целом, шло огрубление эстетики дель арте, с нее стирался налет утонченности, необходимой и неизбежной на привилегированной сцене, но ненужной на низовой»⁴⁸, — отмечает Молодцова. И в то же время «ярмарочные зрелища начинали успешно конкурировать со спектаклями Комеди Франсез»⁴⁹.

При этом художник словно предчувствовал, как преобразится Жиль сто лет спустя, в творчестве Батиста Дебюро знаменитого артиста бульваров, вдохновлявшего французских романтиков. А на самом деле просто разглядел подлинную сущность образа — или стал очевидцем такого исполнения, где Жиль всё же не терялся на фоне Арлекина.

Герой картины — неловкий, немного печальный, словно выпавший из общей сцены человек. Он как будто бы смотрит в глаза зрителю, но на самом деле — куда-то в сторону, и во взгляде его, как во взгляде Моны Лизы, можно увидеть всё, не увидев при этом ничего.

Сочетание лирики и иронии — абсолютно в духе рококо как первого стиля, вышедшего из барокко. Вёльфлин отмечает: поначалу барокко было «лишено свободы и серьёзно»⁵⁰. Но «постепенно его массивность тает, формы становятся легче и радостнее, и в конце концов приходит то игривое разрушение всех тектонических форм, которое мы называем рококо»⁵¹.

Композиция «Жиля» странна: как минимум, кажется, что слишком уж много места занимает белый костюм главного героя, притом что голова у него довольно маленькая. Ватто иронически разрушает всякое подобие перспективного расположения планов: фон в картине абсолютно плоский — это попросту театральный задник. Выведенные на нём деревья — только рисунок деревьев; условность пейзажа и не скрывается.

А между тем сам герой стоит не по центру, а чуть левее. Казалось бы, вполне чётко выведены и его фигура, и лицо. Но если присмотреться — как в лице Жили нет тектонической строгости согласованных плоскостей, так и в его неловкой позе нет статики, нет определённости. Как будто он замер только на секунду, случайно, как пришлось: «изучив до тонкости жесты и мимику актеров, Ватто сохраняет в картинах лишь главный нерв движения, растворяя в красочных приглушенных переливах, в складках одежд определенность форм»⁵².

Объёмная фигура на фоне плоского задника — почти курьёз. А ведь и с объёмом здесь что-то не так. Шёлковый костюм воспринимается скорее как безбрежное белое пятно. Отчасти, должно быть, и потому, что за его мешковатым краем полностью скрыта реальная фигура героя картины.

Ватто играет с восприятием зрителя: окончательный, утвердившийся облик Жили словно ускользает от взгляда. И рококо как отдельно взятый стиль, и в целом подобная форма видения дают большую свободу зрительской рефлексии — никакой заведомо верной трактовки художником не предложено.

⁴⁸ Молодцова М. М. Комедия дель арте (история и современная судьба). — Л., 1990. — С. 78.

⁴⁹ Там же. С. 77.

⁵⁰ Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. — СПб., 2004. — С. 54.

⁵¹ Там же.

⁵² Герман М. Ю. Антуан Ватто. — М., 2010. — С. 45–46.

Именно эта коммуникативная возможность и позволяет Ватто вывести Жилия не как человека в определённой социальной роли, а как существо, живущее по законам театральной условности. Но, как справедливо замечает Герман, Ватто «тяготеет скорее к амплуа, чем к их воплощающим актерам, <...> он хочет соединить в один предельно концентрированный и не обремененный прозаической усталостью образ тысячи раз виденные персонажи»⁵³. Поэтому осмысления формы, без которого немислим миметический портрет актёра в роли, здесь нет и быть не может. И всё же это исключительно значимое предчувствие: Ватто едва ли не первым посмотрел на актёров как на людей, причастных некоей другой, сценической реальности.

Другой пример портрета актёра в роли похожего плана обнаруживается значительно позже, у Оноре Домье (1808–1879). Конечно, Домье волновали совершенно другие темы — потому и обращает на себя особое внимание парадоксальное сходство с Ватто.

Героями Домье становятся «бродячие актеры, комедианты, изрядно потрепанные жизнью и гонимые обществом»⁵⁴. Здесь вовсе нет противоречия идее восприятия актёра как носителя красоты. Вот только сама красота понимается Домье иначе: в дуалистичном, бодлеровском смысле. В чём-то пугающая, отчасти даже болезненная экзальтация преобразуется в подлинное вдохновение. В результате Домье портретирует всё тех же представителей идеального мира — но через драматизм преодоления ими реальности первичной, предметной.

Исключительно важен рисунок «Паяц»⁵⁵: Домье немало работ посвящает быту актёров, их социальному положению — здесь же запечатлён сам момент игры.

Формально Домье реализует те же принципы работы с линией и плоскостью, что и Ватто, но приходит к, пользуясь выражением Вёльфлина, куда более «явному несоответствию знака и вещи»⁵⁶. Вместо плоскостей — расплывшиеся пятна краски, похожие скорее даже на тени. У Ватто игра с подменой объёма плоскостью велась как бы в шутку, почти незаметно. Здесь же, напротив, метаморфоза выставлена напоказ; так и иллюзия движения создаётся куда более резкими жестами. Петляющие линии наслаиваются друг на друга и почти походят на плоскость, настолько частой кажется штриховка — но это только мимолётная иллюзия. Домье, словно наслаивая друг на друга серию набросков, отображает траекторию движений рук паяца и барабанщика.

В результате фигура взвизгивающегося к небу комедианта оказывается заряжена едва ли не трагической экспрессией. Контуры тела теряются в бесконечном танце дребезжащих линий — герой как будто бы горит. Творческое начало — как огонь, сжигающий актёра изнутри, как разрушительная сила. Фантасмагорически иссушенное лицо с острым носом и раскрытым не то для крика, не то для стона ртом напоминает образы экспрессионизма. Кожа будто бы уже задета, повреждена пламенем.

⁵³ Герман М. Ю. Антуан Ватто. — М., 2010. — С. 62.

⁵⁴ Мозолева И. А. Оноре Домье: тема уличного театра в контексте размышлений о судьбе художника // Вестник СПбГУ. — СПб., 2015. — № 1. — С. 74.

⁵⁵ См. рис. 2.

⁵⁶ Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в новом искусстве. — М., 2017. — С. 25–26.

Другой пример актёрского портрета, отражающего, на самом-то деле, сходную форму видения — известнейшие портреты Жанны Самари, написанные Пьером Огюстом Ренуаром. Все четыре были созданы в 1877–1878 гг. — вероятно, позже, чем «Паяц» Домье, но и задолго до Тулуз-Лотрека. Примечательно, что здесь, в отличие от Ватто и Домье, доподлинно и без всяких сомнений известна модель — но причислить портреты Самари к ряду миметических всё же не получится: и дело тут не только в художнике, но и в модели.

Самари известна и во Франции, и в мире прежде всего не как актриса, а как героиня портретов Ренуара. Разумеется, по французским источникам и немногочисленным исследованиям на русском языке⁵⁷ всё же можно составить представление о её актёрской индивидуальности. В юности Самари получила первую премию Консерватории и была принята в Комеди Франсез, где блистала в амплуа субретки, которое передалось ей по наследству: другая известная представительница амплуа, Огюстина Броан, приходилась ей тёткой. «Все хором отмечают её естественность. <...> Субретка жила у неё в крови, вот почему о ней никогда не говорили как об актрисе, играющей ту или иную героиню — перед публикой стояли Мадлон или Николь. И самое главное: роли эти не противоречили самой Жанне Самари»⁵⁸.

В целом её игра, по-видимому, не располагала к осмыслению подробностей сценической техники: похоже, самое по-актёрски интересное в Самари — источник той неиссякаемой энергии, которая заставляла её смеяться так, как «смеялась лишь высокая комедия»⁵⁹. Как Жиль, она, вероятно, была столь же интуитивно «понятна» зрителю, сколь и загадочна. Поэтому, должно быть, Ренуар и обратился к её образу — поэтому, должно быть, она и выведена на портретах не в роли.

Ренуар ценил Ватто и в полной мере унаследовал любовь мастера рококо к созерцанию необъяснимой красоты, к беззлой иронии и элегической грусти⁶⁰. Между тем знак и вещь расходятся всё дальше — и в смысле стилистической экспрессии видна связь с Домье как предшественником импрессионизма.

Сравнивая с работой Домье, к примеру, портрет Самари 1877-го года⁶¹, где выбран средний план, и актриса помещена на розовый фон, можно предположить, что уж здесь-то плоскость занимает законное место. Вот только растекающаяся бесконтрольно, ничем не ограниченная, она в действительности выглядит чистой условностью — потому что здесь нет ни одной линии: ничто не отделяет модель от облака розового блеска на фоне. В результате картина атектонична и живописна. Текучие массы по краям словно сливаются с фоном, который, в свою очередь, заполнен то более тёмными, синими, то более светлыми отблесками — хочется воспринимать их скорее как ритмическую фигуру, нежели как образ чего-то реального.

⁵⁷ Едва ли не единственным источником оказывается курсовая работа С. А. Емельяновой почти двадцатилетней давности: *Емельянова С. А. Soubrette-Coquette. Портрет Жанны Самари* : курсовая работа в семинаре по ист. зарубеж. театра. — СПб., 2004. — 22 с.

⁵⁸ *Емельянова С. А. Soubrette-Coquette. Портрет Жанны Самари* : курсовая работа в семинаре по ист. зарубеж. театра. — СПб., 2004. — С. 8.

⁵⁹ Там же. С. 6.

⁶⁰ См. об этом: *Герман М. Ю. Ренуар. Портрет Жанны Самари*. — СПб., 2019. — С. 16.

⁶¹ См. рис. 3.

Как и Жиль, Самари причастна к некоей эстетической реальности. Актриса прекрасна, и её красота выведена как явление метафизическое. Свет, исходящий от Самари, — «воплощение радости бытия, его квинтэссенция»⁶². Красота актрисы воспринимается как что-то непреходящее: «Ренуар не то чтобы льстит модели, скорее, он надевает на неё волшебную полумаску, которая преображает лицо, и, оставляя его узнаваемым, делает его достойным восхищения независимо от лет и веков»⁶³. Это свет творческого начала — обобщённое впечатление от всех героинь Самари.

«До середины 1880-х Самари блистала в роли Мольеровской Субретки»⁶⁴, впоследствии она обратилась к ролям современного репертуара, воплотив на сцене важный для эпохи *fin de siècle* образ парижанки. Интересно, что Ренуар-то как раз портретирует парижанку, а совсем не мольеровскую Дорину, «наглу, полную задора и весёлости»⁶⁵. Речь не столько о предугадывании будущего поворота в творческой судьбе модели, сколько об интересе к самой Самари, а не к её героиням. Другой вопрос, что флёр сценических образов здесь всё же есть, и Самари прекрасна как раз потому, что она актриса.

Тем не менее по мысли Ренуар вовсе не следует за Ватто. Фантастический уровень экспрессии внешне меланхоличного «Жиля» обеспечен тем, что энергия красоты обманчиво рассеяна по всей картине, тогда как главный её источник скрыт, свёрнут — он в задумчивом, обращённом куда-то вдаль взгляде героя. А Самари смотрит прямо на зрителя — красота выплёскивается вовне. Понятие красоты для Ренуара пусть и глобально, но всё же вполне конкретно. И, что даже важнее, красота в его интерпретации открыта, обращена к смотрящему. Потому и нет поводов для меланхолии.

При всём содержательном сходстве работы Ватто, Домье и Ренуара едва ли могут быть объединены под знаком одного явления. Но все они разделяют восприятие красоты как универсума. Именно развитие этой идеи дало пространство и импульс возникновению миметического портрета актёра в роли на рубеже веков. В каком-то смысле феномен подытоживает несколько веков исканий, начало которых можно искать ещё в эпохе Ватто.

Если методология Вёльфлина помогает анализу универсальных средств выразительности живописи и графики, то наблюдения исследователя стиля модерн Д. В. Сарабьянова помогают осмыслению системного принципа их отбора в случае конкретного исторического промежутка времени. Понимание стиля, которое предлагает Сарабьянов, в чём-то даже сходно с вёльфлиновским. Сарабьянов также подразумевает под стилем категорию «формальную, ибо она означает общность пластического языка, общность художественной формы»⁶⁶. Важно, что, согласно исследователю, «за ней или, лучше, над ней располагаются другие общности и системы: общность мировоззренческая, общности, образующиеся на фоне отношения художников к окружающей действительности, на основе единства творческого метода, определённая система жанров»⁶⁷. Сарабьянов обращает

⁶² Калинина Н. Н. Французский портрет XIX века. — Л., 1986. — С. 191.

⁶³ Герман М. Ю. Ренуар. Портрет Жанны Самари. — СПб., 2019. — С. 25.

⁶⁴ Емельянова С. А. *Soubrette-Coquette*. Портрет Жанны Самари : курсовая работа в семинаре по ист. заруб. театра. — СПб., 2004. — С. 11.

⁶⁵ *Févre F. Journal d'un comédien*. (Цит. по: Емельянова С. А. Указ. соч. С. 4.)

⁶⁶ Сарабьянов Д. В. *Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы*. — М., 1989. — С. 19.

⁶⁷ Там же.

внимание на историческую уникальность стиля модерн, не стремясь найти в нём универсальное образующее начало для других направлений.

В качестве одной из основополагающих черт стиля исследователь отмечает созидательную, преобразующую интенцию, которая оказывается гораздо важнее миметической. Здесь стоит остановиться и указать на то, что слово «миметический» Сарабьяновым упоминается совершенно не в том же смысле, в каком его предлагается использовать в настоящей работе — как часть термина, определяющего природу актёрского портрета рубежа веков. Сарабьянов же подразумевает исключительно подражание реальности, апеллируя к самому распространённому, но далеко не единственному, как уже упоминалось, значению понятия.

Сарабьянову мимесис, употреблённый в таком значении, необходим, чтобы указать на отказ стиля модерна от изображения реальности. Так, на материале не портретов, но театральных афиш Тулуз-Лотрека выводится термин «двойное преобразование»⁶⁸. Важно, что в один ряд с плакатами, которые Тулуз-Лотрек писал для кабаре Монмартра и отдельных артистов, Сарабьянов ставит таитянский цикл Поля Гогена. Учёный полагает, что оба художника выбирают в качестве предмета реальность, которая изначально изменена, преобразена: в первом случае — условным языком искусства, а во втором — мифологической культурой.

Стиль модерн доводит принцип работы с плоскостью почти до абсурда: здесь совершенно нет объёма, фигура модели легко может быть превращена в плоскостной слой, который будет отделён от фона только извивающейся линией. Недаром Сарабьянов иллюстрирует разговор о двойном преобразении афишей «Мэй Милтон» Тулуз-Лотрека⁶⁹ — в изображении нет ни единой тени, фигура танцовщицы представляет собой огромное белое пятно, очерченное словно дрожащей рукой. Играя с перспективой, Тулуз-Лотрек так располагает подмости на листе, что кажется, будто они убегают из-под ног танцовщицы; все декорации же — пустой голубой фон.

Пример «Мэй Милтон» прекрасно подходит для размышлений о стиле модерна: об отказе от наблюдений за природой, склонности к эстетизму, сумасшедшей динамике, которая неизменно граничит с полным изнеможением, утомлённости, броской колористике, сочетании прекрасного и жуткого. Но в то же время «Мэй Милтон» практически ничего не даёт разговору о миметическом портрете актёра в роли.

Как и сам термин «двойное преобразование», она только иллюстрирует факт того, что присутствие театрального образа на листе стало почти осязаемым. Действительно, в «Мэй Милтон» два «преобразования» существуют на равных правах, насколько это в принципе возможно. Но для театроведческого знания куда интереснее работы, в которых театрального увлекло за собой изобразительное: портреты, в которых графический образ стремится воссоздать театральный.

Миметический портрет актёра в роли — плоть от плоти модерна. И всё же знак «равно» здесь невозможен. Главным героем такого портрета всегда был человек — тогда как в модерне человеку отказывается в праве на особое, отдельное рассмотрение: он оказывается вписан в панно мира, словно один из элементов орнамента. Портрет актёра в роли говорит на языке модерна, но как будто бы

⁶⁸ Сарабьянов Д. В. Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы. — М., 1989. — С. 101.

⁶⁹ См. рис. 4.

совсем не о том. Его отношения с собственными средствами выразительности парадоксальны, а тема (для реальности нового искусства) едва ли не архаична.

В такой же ситуации оказываются с исторической точки зрения и его модели: последние представители актёрского театра, переживающие пору шумного успеха и признания в тот самый момент, когда появляются первые спектакли театра режиссёрского. С точки зрения нового театра они, опять-таки, архаичны, и ровно так же парадоксальны оказываются их отношения с собственным языком, который на деле уже не идентичен языку актёрского театра XIX века.

На этом перепутье возникает миметический портрет актёра в роли и его главный автор, Тулуз-Лотрек.

Глава II АНРИ ДЕ ТУЛУЗ-ЛОТРЕК (1864–1901)

Миметический портрет актёра в роли занимает в творчестве Тулуз-Лотрека отнюдь не самое видное место — во всяком случае, так может показаться исследователю изобразительного искусства. И неслучайно, ведь французский импрессионист более всего известен живописными работами, а для воссоздания образов актёрской игры он выбрал совсем другой жанр.

Театроведу же Тулуз-Лотрек знаком по оформлению спектаклей театра «Эвр» «Глиняная повозка» и «Король Убю», а также по великому множеству афиш, которые художник писал для самых разных артистов и спектаклей. Но несмотря на то, что Тулуз-Лотрек изобрёл афишу нового типа, художественную, о миметических портретах применительно к этому жанру говорить не приходится: для театроведа ценность, к примеру, описанного в предыдущей главе плаката «Мэй Милтон» всё же невелика. Куда более интересный материал дают графические портреты и карандашные рисунки: в основном чёрно-белые (в отличие от афиш), сохраняющие признаки наброска.

Графическое наследие Тулуз-Лотрека составляет 361 работу⁷⁰, большая часть — литографии. Датировка — от 1891 до 1901 гг.; почти все миметические портреты актёров в ролях написаны в 1892–1896 гг. За столь недолгий срок Тулуз-Лотрек успел нарисовать, кажется, всех, кого только можно было увидеть в начале 1890-х на парижской сцене.

При этом десятки сценических образов, отражённые в рисунках, — отнюдь не механическая фиксация всего, что попадало в поле зрения художника. Для каждого из целого ряда противоречивых явлений эпохи Тулуз-Лотрек находит уникальную форму осмысления.

При этом по стилю и технике его миметические портреты оказываются логично и ожидаемо похожи: исследователь изобразительного искусства, наверное, и не нашёл бы здесь повода для дифференциации. Внутри единой стилистической системы координат Тулуз-Лотрек находит широчайшую амплитуду выразительных средств. Меняется не суть графики как жанра изобразительного искусства, меняется направленность мысли. Теперь о театре свидетельствует не отстранённый интерпретатор, что было общей тенденцией французской живописи до сих

⁷⁰ Согласно каталогу: Toulouse-Lautrec. Das gesamte graphische werk. — Köln, 1986. — 435 s.

пор, но зритель, непосредственно включённый в «петлю ответной реакции»⁷¹. Эта смена позиции — определяющая: художник-зритель стремится осмыслить только и исключительно то, что он увидел собственными глазами. И мимесис как подход позволяет рисующему создавать образы совершенно разных актёров чуть ли не на соседних листах.

Итак, к 1891 г. за Тулуз-Лотреком закрепилось звание завсегда́тая монмартрских кабаре — от «Мулен руж» до «Ша нуар» — именно здесь началось его увлечение театром. Но уже в 1891–1893 гг. появляются миметические портреты артистов Фоли Бержер, Театра Либр и театра «Эвр». А к середине 1890-х Тулуз-Лотрек создаёт целый ряд портретов представителей академической традиции.

Между тем сама традиция к этому времени оказывается в неоднозначном положении. «Комеди Франсез словно саркастически надсмеялась над неумолимым требованием эпохи — обновить традиции. И в знак провозглашения их бессмертия выдвинула на свои подмостки “священных чудищ”, как бы возвращенных не в бурях вечно меняющегося мира, а в скрытых глубинах некоей закостенелой театральной неизменности. <...> “Священные чудища” доказали величие традиций, пронесенных через века. Правда, они же доказали и другое: их анахронизм, их неминуемое перерождение в некую отвлеченную, хотя и блестящую форму...»⁷² — резюмирует Л. И. Гительман.

Деятельность последнего поколения актёрского театра — одновременно переходный и вполне самоценный этап. Тулуз-Лотрек выступает свидетелем его успехов и противоречий, в частности, в портрете 1893 г. «В “Ренессансе”, Сара Бернар в “Федре”»⁷³.

Федра (Бернар) изображена на рисунке вместе с кормилицей Эноной (Буланже). Вполне угадывается и сцена: это момент сразу после того, как Федра призналась Ипполиту в том, что на самом деле терзает её душу. Тулуз-Лотрек вывел один из тех эпизодов, о которых впоследствии актриса Беатрис Дюссан вспоминала как о самых значимых для роли Бернар: «никогда сцена безумия ее не пугала и не заставляла впадать в прозаическое буйство; она опускается на колени, выхватывает меч Ипполита и, размахивая им, даёт увлечь себя Эноне с акробатической поспешностью, причём любая пластическая трудность скрыта от наших глаз»⁷⁴.

Федра и Энона на этом рисунке — не более, чем два пятна, белое и чёрное. Написанный не в цвете, портрет на деле демонстрирует удивительный пример работы с колористикой. Обжигающая белизна фигуры Бернар (Федры) оттенена густой штриховкой одеяния и лица кормилицы, которая, по-видимому, поддерживает царицу, упав рядом с ней на колени. Бернар (Федра) как будто бы сгорает изнутри: в отчаянии вцепившись в рукав Эноны, она одновременно стремится назад, к тому, что осталось за пределами листа, но что явственно отражается в её полном ужаса взгляде.

Плоскость уничтожена: всё, что окружает героиню, показано словно в расфокусе — в густом дыме растушёванной туши. Только за спиной Эноны

⁷¹ Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. — М., 2021. — С. 74.

⁷² Гительман Л. И. Традиции и «Традиции» // Памяти Льва Иосифовича Гительмана. — СПб., 2012. — С. 13–14.

⁷³ «A la Renaissance, Sarah Bernhardt dans Phedre». (См. рис. 5.)

⁷⁴ Цит. по: Пикон С.-О. Сара Бернар. — М., 2012. — С. 82.

вырисовывается часть дворцовой стены, но, кажется, и она тут нужна, лишь чтобы создать контраст и подчеркнуть бесплотное существо Федры (Бернар). Играя то дрожащими, то вполне ровными линиями, Тулуз-Лотрек стущает их на фигуре кормилицы и разреживает, в конце концов, до нуля, очерчивая облик Федры (Бернар). Две героини слились на рисунке в непрерывном движении — и Энона (Буланже) пластически полностью подчинена порыву своей партнёрши. Они взмывают в воздух как единое целое, края платьев обеих актрис как-то естественно и незаметно перетекают в заполняющий всё дым. Подлинным нервом рисунка оказывается сам порыв, охвативший героиню Бернар.

Однако нельзя не признать, что портрет по-своему странен. Он даёт яркий пример своеобразного юмора художника вкупе с не менее противоречивым представлением о красоте. Ирония для Тулуз-Лотрека становится ключевым способом осмысления актёрских образов: она создаёт ту едва заметную дистанцию, которая позволяет увидеть, что театральный образ не только сотворён силой вдохновения, но и как-то сделан, как-то сыгран. В этом принципиальное отличие Тулуз-Лотрека от Ватто, Домье и Ренуара. Гротескная резкость, заставляющая модель балансировать на грани уродства, словно сразу переводит весь облик играющего в плоскость нереального. И вот каждый жест уже раскрывается как средство выразительности.

Ужас, искажающий лицо актрисы невыносимой гримасой, предстаёт воплощением безумной страсти, выходящей далеко за рамки реалистического. Красота Бернар на этом рисунке — красота, понятая дуалистично. Это красота в представлении стиля модерн, где высокое напряжение линии то и дело грозит обернуться полным изнеможением, как и всякий образ в целом — развоплощением, уродством. Так художники *belle époque*, в параллель присвоенному им позднее имени, переживали ожидание конца века, полное тревоги перед неизвестным.

Но собственно художественная выразительность здесь — на службе у миметически воссоздаваемого театрального образа. Е. И. Горфункель отмечает, что именно модерн был тем стилем и вкусом, которые Бернар предпочла Комеди Франсез — и портрет Тулуз-Лотрека служит ярким аргументом в пользу этой идеи.

Существует мнение, будто бы художник здесь отразил только «внешние приёмы актрисы»⁷⁵. Но именно на «внешних приёмах» и строился эстетизм Бернар. «Тщательно выработанная улыбка Моны Лизы, её опущенные ресницы и ослепительно белый ряд зубов, просвечивающий сквозь полуоткрытые, ярко-красные губы. <...> Она красива в смысле понимания красоты её школы и невозможна в смысле простых человеческих представлений»⁷⁶, — так актрису описал вовсе не поклонник её творчества, но тонкий наблюдатель Бернард Шоу.

Техническое совершенство, возведённое Бернар в неотъемлемый закон игры, в итоге породило выразительность нового плана. Другой современник, критик Жюль Леметр, так резюмировал существо уникальной пластики актрисы: «она делает то, что до нее никто не осмеливался делать: она играет всем своим телом»⁷⁷. «Впечатление еще более усиливалось выбором костюмов, — подхватывает уже современный биограф Софи-Од Пикон, — чаще всего это были платья

⁷⁵ Дузе и Бернар // Шоу Б. О драме и театре. — М., 1963. — С. 135.

⁷⁶ Там же. С. 199–200.

⁷⁷ Цит. по: Пикон С.-О. Сара Бернар. — М., 2012. — С. 79.

со шлейфом или туники, оттенявшие гибкость и легкость ее силуэта»⁷⁸. Именно это свойство актрисы, очевидно, и стремится отобразить Тулуз-Лотрек, облакая фигуру её Феды в ослепительную белизну.

За эстетизмом и визуальной яркостью образа художник увидел особый способ существования. «Внешние приёмы» позволили играть Федру вне категорий морально-нравственного, вне типажности. Героиня становилась частью мира идей — черты эстетики модерна возникали и в спектакле в целом. Действие выносилось за пределы добра и зла, жизни и смерти: финальный монолог Федра (Бернар) произносила, уже выпив яд. Монолог как будто бы звучал в промежутке между духовной смертью и физической.

При этом лотрековский образ принадлежит не исключительно модерну, как не всецело принадлежала к нему и Федра. В игре Бернар был и психологизм, «весь уместившийся в голосе, в тембре, в уникальной палитре речи, вовсе не яркой, но тонкой, трогательной, достигающей самых чувствительных уголков души»⁷⁹.

Тулуз-Лотрек находит альтернативный способ отображения этого свойства Феды — опять-таки, пластический. Градус страстей, разрывающих Федру, хоть и вырастает из рамок реалистического, но всё же эти переживания остаются человеческими — и создаётся такой эффект, как ни странно, благодаря движению руки Бернар. Впрочем, неслучайно это центр рисунка. Вздёрнутое плечо выдаёт тягу вернуться и продолжить умолять Ипполита лишить её жизни. Вместе с тем пальцы героини лихорадочно сжимают рукав кормилицы: в этом мелком движении отражены и страх, который Федра испытывает перед самой собой, перед собственными страстями, и отчаянная попытка удержаться от искушения прервать все страдания разом.

Создавая миметический портрет актрисы в роли, Тулуз-Лотрек живо свидетельствует о том, что впоследствии будет сформулировано исследователями: «бегство от классической простоты и строгости к прихотям модерна Сара ощутила как внутреннее требование таланта, который искал самой острой современности, но не той, что предлагал в своих спектаклях один из первых режиссеров Андре Антуан в натуралистических постановках Э. Золя и Льва Толстого, а другой, что связана с именами Г. Д'Аннунцио и О. Уайльда»⁸⁰.

Таким было одно из лиц эпохи: актёрский театр в лице Бернар как минимум сделал шаг в сторону от системы амплуа. Представители французского академизма этого поколения неизбежно входят в диалог с явлениями и концепциями модернизма, будь то символизм, неоромантизм или стиль модерн. Меняется и сам статус главных актёров. Так мифологизированная, создавшая из собственного «я» культурный и эстетический феномен, Бернар занимает в системе спектакля совершенно не то же самое место, что любой актёр начала или середины века. Здесь обнаруживает себя своеобразная форма предрежиссуры⁸¹: роли актрисы не только были основным содержанием спектаклей, но и диктовали закон существования другим исполнителям — что, опять-таки, запечатлел портрет.

⁷⁸ Цит. по: Пикон С.-О. Сара Бернар. — М., 2012. — С. 78.

⁷⁹ Горфункель Е. И. Вокруг Сары Бернар // Бернар С. Моя двойная жизнь. — СПб., 1995. — С. 9.

⁸⁰ Там же.

⁸¹ См. подробнее о термине: Пикон-Валлен Б. Рождение режиссёра. К вопросу о предрежиссуре // Вопросы театра. — М., 2010. — № 1–2. — С. 271–273.

Интересы Тулуз-Лотрека как автора миметического портрета отнюдь не ограничивались актёрским театром в его непосредственном проявлении. Пространство для осмысления актёрской игры не как одного из элементов спектакля, но как образующего начала, художник нашёл, как ни странно, и в спектаклях первого поколения французских режиссёров. Так уже в 1894 г. Тулуз-Лотрек пишет два портрета Орельена-Мари Люнье-По и Берт Бади в ролях из спектакля театра «Эвр». И, используя до смешного похожие, если сравнивать с Бернар (Федрой), стилистические средства, приходит к совершенно другому результату.

Феномен театра «Эвр» носит ту же печать переходной эпохи, что и игра священных чудовищ. Вот только здесь речь идёт не о постепенном завершении традиции, но о начале новой. С 1887 г., когда открылся Театр Либр, во Франции, как принято считать, начинается свой путь режиссура. Первые шаги театра нового типа связаны с поиском альтернативного способа формирования цельности спектакля. В поисках такого принципа первое поколение французских режиссёров исследует возможности модернистских концепций.

Так, Андре Антуан обращается к эстетике натурализма, а появившийся в 1890 г. Театр Д'Ар — к символизму. Сложно между тем со всей определённо-стью назвать приверженцем какой бы то ни было эстетической концепции Люнье-По. Пройдя в первых спектаклях через период проб, театр «Эвр» переживает метаморфозу, которая в 1896 г. приводит к появлению этапного для истории французской сцены спектакля «Король Убю»: «в нём как бы сконцентрировались открытия Антуана, связанные с последними его постановками Театр-Либр, <...> опыты Театр д'Ар и первых сезонов театра “Эвр”, собственные представления создателей этого спектакля о взаимосвязи театра и жизни»⁸².

Но Тулуз-Лотрек рисует актёров театра «Эвр» ещё в пору символистских опытов — тонко отмечая их глубокое своеобразие, которое, по-видимому, было заметно уже тогда.

Люнье-По и Бади выведены в ролях Марселя и Жанны из спектакля «Образ» по пьесе французского драматурга-современника Мориса Бобура. Д. С. Мережковский так описывает содержание «Образа»: «...жена молодого писателя Марселя Деменьера Жанна приходит к убеждению, что муж любит уже не ее самое, а только идеальный Образ ее, созданный им во время первой непорочной влюбленности. <...> Жанна уходит из дома, после того как муж поссорился со всеми друзьями, раздраженный непониманием его мистического идеала. <...> В третьем акте Жанна возвращается и делает попытку примирения. <...> Марселем овладевает припадок ярости <...> и вот новый Отелло душит Дездемону, убивает Жанну, для того чтобы ее смертная природа <...> не затемняла красоты вечного божественного Образа»⁸³.

Рисунки на тему «Образа» выводят две мизансцены: «Люнье-По и Берт Бади в “Образе”»⁸⁴ — эпизод из первого акта, где Жанна задаёт Марселю вопрос о том, кого же он на самом деле любит, её или Образ; и «Обморок»⁸⁵ — вероятно, момент убийства Жанны или незадолго до её убийства.

⁸² Гительман Л. И. Идеино-творческие поиски французской режиссуры : учебное пособие. — Л., 1988. — С. 16.

⁸³ Мережковский Д. С. Неоромантизм в драме // Вестник иностранной литературы. — СПб., 1894. — № 11. — С. 106.

⁸⁴ «Lugne Poe et Berthe Bady dans l'Image». (См. рис. 6.)

⁸⁵ «l'Evanoissement». (См. рис. 7.)

Фигуры на этом портрете — представители равноправного дуэта, и вместе с тем — как будто бы части одной сущности. Бернар и Буланже поражают пластической слитностью, здесь же персонажи соединены незримым нервом страсти, которая от начала спектакля к финалу меняет свою природу с романтической на демоническую.

Динамика первого рисунка доведена до звенящего напряжения⁸⁶. Марсель, высокая фигура в белом, вжался в стену: пиджак распахнулся от резкого движения, плечи взлетели до ушей, рот раскрылся в беззвучном крике ужаса — пока тонкая чёрная фигурка в платье с огромными рукавами-фонарями и высоким воротником надвигается на него то ли как призрак из преисподней, то ли как сама судьба. Тень Марселя, обрисованная, как и он сам, дёргаными, словно дребезжащими линиями, разрастается на стене жутким пятном — хотя самой стены, как и других предметов, на рисунке нет и в помине. А тень Жанны между тем оживает и ползёт по полу перед своей хозяйкой, хищно подбираясь к Марселю.

Только два героя и две тени — всё остальное устранено за ненадобностью. При этом лицо Марселя (Люнье-По) обрисовано куда более конкретно, чем лицо Бернар. Его черты обладают выразительностью маски и потому вполне поддаются фиксации: глубокая тень рядом с выступом скулы, огромные глаза под тёмными от изнеможения веками, полуопущенными даже в этот момент высочайшего напряжения, приподнятые в удивлении брови, длинный тонкий нос. Чувство, отражающееся на этом лице, предельно выразительно, но одновременно условно, утрировано.

Ещё большей конкретности очертания лица Марселя достигают в рисунке, отображающем сцену обморока⁸⁷ — в похожем ключе изображено и лицо Жанны (Бади). Рисунок роли Жанны, по воспоминаниям современников, был полон контрастов, резких перепадов, которые возможны только в условном театре. Так автор пьесы, Морис Бобур, вспоминал, что Бади (Жанна) проходила весь первый акт с нарастающим неистовством, чтобы в финале просто и ясно сыграть самую, по мнению Бобура, трудную сцену: напрямую спросить у Марселя, кого же он всё-таки любит — её саму или её Образ. Бобур вспоминает, что после взрыва отчаяния и бешенства Бади в этом моменте добивалась установления такой тишины, что можно было услышать пролетающую муху — и зрители замирали в дрожи мучительного ожидания⁸⁸.

Фигуры героев «Обморока» — фантазмагорические маски, тающие в наскоро обрисованной тонкими линиями декорации. Герои танцуют, и Марсель (Люнье-По) прижимает к себе обмершую на его руках Жанну (Бади). Художник словно не уверен в положении танцующих: и если ноги Марселя изображены как будто бы одновременно в нескольких фазах движения, то край платья Жанны просто улетает в правый нижний край рисунка, растягиваясь, как хвост кометы.

Но не только Марселем в этой сцене овладевает страсть, победившая разум. Сама Жанна, надломившись в талии, отклоняется, раскинув руки в широком поэтическом жесте — столь же искусственном, сколь и трагичном. На губах её замер последний вздох, но пальцы вытянутой руки всё же застывают в изящ-

⁸⁶ См. рис. 6.

⁸⁷ См. рис. 7.

⁸⁸ См. по: *Beaubourg M. Comment la destinee de Berthe Bady s'est ecrite... // l'Oeuvre.* — Paris, 1924. — № 3. — P. 23–24.

ном, нереалистичном положении. Конечно, Жанна (Бади) не может умереть как обычный человек — и в итоге она преобразуется, вновь становясь тем самым образом, который свёл с ума её возлюбленного.

Впрочем, в позе этого демонического и красивого умирания не меньше иронии, чем в сжатых губах Марсея, который смотрит вдаль в горечи, раскаянии и упоении одновременно. Ирония снова служит здесь волшебной линзой, выдающей условную природу происходящего.

Два миметических портрета Люнье-По и Бади отражают характерный и ожидаемый для историка образ театра «Эвр» в ранний период его существования, в период символистских опытов. Ожидаемы и манерность поз, и гротескная мрачность, и эстетизация смерти. Но куда важнее упомянутое равноправие героев — немислимое для изображения какого бы то ни было спектакля Бернар, например. Уже на этапе «Образа», свидетельствует Тулуз-Лотрек в портретах, Люнье-По отошёл от канонов актёрского театра, создавая партнёрские отношения между играющими.

Это не заставляет художника пророчествовать и искать уже в этом спектакле «Эвра» театр нового типа. Напротив, Тулуз-Лотрек — и, кажется, это важное свидетельство для понимания эпохи — рассматривает игру Люнье-По и Бади в той же системе координат, что и Бернар. И это не мешает художнику отразить её уникальные свойства. Уже постфактум, по прошествии более чем ста лет, становится ясно, насколько симптоматично было появление на сцене «Эвра» такого дуэта. Изменение отношения к актёру и его месту в спектакле в действительности было важным этапом на пути к утверждению режиссуры.

Тулуз-Лотрек не был апологетом актёрского театра — но именно с этой позиции он смотрит на первые опыты театра режиссёрского. Что особенно удивительно, казалось бы, ввиду факта непосредственного участия художника в оформлении двух спектаклей «Эвра» (и то, и другое, правда, будет чуть позже: в 1895 и 1896 гг.), а на деле — вполне закономерно. По-видимому, сама разница между уходящей традицией и новой формой на первых порах была отнюдь не так отчётливо видна современникам, как может показаться сегодня: в сознании ещё не существовало разделения на актёрский театр и какой-то иной.

Впрочем, совершенно особое место в творческом мироощущении Тулуз-Лотрека и его миметических портретах всегда занимало кабаре: эта тема не оставляла художника во все периоды творческой биографии.

На рубеже веков облик кабаре преобразуется. В 1881 г. Рудольф Сали — «человек богемы, полухудожник, полупоэт»⁸⁹ — открывает на Монмартре «Ша нуар»⁹⁰: первое в Европе артистическое кабаре. Значимость его для парижской театральной жизни той поры велика: следом за «Ша нуар» появляется целый ряд кабаре нового типа (как «Мирлитон»⁹¹ шансонье Аристида Брюана) и огромного количества кафешантанов, преследующих скорее развлекательные цели, но перенявших формат (к примеру, «Диван жапоне»⁹² поэта Жана Серразена). Именно «Ша нуар» стал прототипом для великого множества кабаре, открывшихся по всей Европе. Как отмечает автор диссертации о новых жанрах

⁸⁹ Букс Н. Кабаретные пьесы Серебряного века. — М., 2018. — С. 10.

⁹⁰ «Chat noir» — «Чёрный кот» (пер. с фр.).

⁹¹ «Mirliton» — «Мирлитон» (пер. с фр.).

⁹² «Divan japonais» — «Японский диван» (пер. с фр.).

французского театра рубежа веков Т. И. Кузовчикова: «французское кабаре само по себе не было театром; однако в связи с ним можно говорить о новой системе отношений сцены и зала, которая строится на театрализации; о создании новой исполнительской манеры; об экспериментах с альтернативными театральными формами»⁹³.

Тулуз-Лотрек, принимавший активное участие в жизни монмартрской артистической богемы, безусловно, именно с такой позиции и воспринимал артистов кабаре — как представителей особой художественной формы. Хотя в действительности разнообразие кафешантанной культуры Монмартра той поры велико, и с «Ша нуар» соседствовали вполне типичные развлекательные заведения. Но и они переживают заметную внутреннюю трансформацию, становясь предметом эстетизации. В одном из них, уже ставшем легендарным «Мулен Руж», Тулуз-Лотрек в 1891 г. находит свою первую модель-артистку, танцовщицу Ля Гулю, и выводит на плакате «Мулен Руж. Ля Гулю»⁹⁴ мифологизированный образ женщины, утопающей в белых юбках (а не реальную Луизу Вебер⁹⁵).

В разные годы Тулуз-Лотрек рисовал самых заметных фигур монмартрского мира — это Аристид Брюан, Жан Авриль, Мэй Милтон, Мэй Белфор, Марсель Лендер. Художник посвящает им как плакаты, так и чёрно-белые литографии, портреты. Но главной моделью от кабаре для художника стала Иветт Гильбер.

Впервые «Сара Бернар парижских окраин»⁹⁶ появляется в работах Тулуз-Лотрека как персонаж вполне сюжетного рисунка — афиши для кафешантана «Диван жапоне»⁹⁷. Причём главная героиня рисунка — даже не она, а Жан Авриль: Гильбер здесь на втором плане, видны только её руки в высоких чёрных перчатках и белое платье — но для современников образ был узнаваем. Исследовательница французского театра малых форм на рубеже веков Н. К. Петрова отмечает: актёр Монмартра «играл прежде всего самого себя, создавал свой, неповторимый сценический облик, <...> превращался в своего героя и таким воспринимался публикой»⁹⁸, — таким законом была определена и актёрская индивидуальность Гильбер.

Это, пожалуй, самая загадочная модель Тулуз-Лотрека. Искусство Бернар завершило многовековую историю актёрского театра, поиски Люнье-По привели к рождению режиссуры, а что стало с формами, изобретёнными артистами кабаре, — вопрос. Американский исследователь Гарольд Сигел, к примеру, полагает, что кабаре можно воспринимать как предшественника театрального авангарда⁹⁹. А по мысли Божовича, кабаре открывает дорогу эксцентрической игре немого кино.

⁹³ Кузовчикова Т. И. Новые формы и жанры театра во Франции на рубеже XIX–XX веков: дис. ... канд. искусствоведения. — СПб., 2014. — С. 38.

⁹⁴ «Moulin Rouge. La Goulue».

⁹⁵ Настоящее имя танцовщицы.

⁹⁶ Формулировка Н. И. Воркуновой.

⁹⁷ См. рис. 8.

⁹⁸ Петрова Н. К. Театральное искусство Монмартра (Формирование театров малых форм во французской культуре конца XIX века) : дис. ... канд. искусствоведения. (Цит. по: Кузовчикова Т. И. Новые формы и жанры театра во Франции на рубеже XIX–XX веков: дис. ... канд. искусствоведения. — СПб., 2014. — С. 15.)

⁹⁹ См. об этом: Segel H. B. Turn-of-the-century cabaret. Paris, Barcelona, Berlin, Munich, Vienna, Cracow, Moscow, St. Petersburg, Zurich. — P. XV–XVI.

Одним из самых ярких стал портрет Гильбер, исполняющей песню «Линге, лонге, лу»¹⁰⁰. И кажется, это тот редкий случай, когда миметический портрет актёра в роли в действительности написан в цвете¹⁰¹, а чёрно-белый рисунок¹⁰² служит скорее наброском.

Используя именно картон, а не бумагу, Тулуз-Лотрек как бы невзначай уничтожает фон: таковым служит цвет самого материала. На ровном бежевом тоне из ниоткуда возникает фигура-призрак: мягкие белые линии обрисовывают текучий контур платья Гильбер — это пластика танца и, одновременно, пластика отсутствия. У героини на этом рисунке словно нет тела, и линии платья служат исключительно передаче движения. Любопытно в этой связи, что и густая штриховка чёрных перчаток на деле положена наспех: нет стремления показать их как что-то материальное и осязаемое. На рисунке не видно ни плеч (в реальности перчатки не закрывали их), ни шеи Гильбер, тканью не закрыто только лицо, окружённое полупрозрачным облаком золотых волос. Казалось бы, оно наделено объёмом и детально обрисовано — но и это на деле скорее минус-приём. Посреди размытого, мерцающего облика царственно сияет ожившая восковая маска.

Миметический портрет позволяет представить, в чём заключалось то глубокое своеобразие Гильбер, которое заставило Крэга посвятить ей (и Полю Фору) «Искусство театра», а С. М. Эйзенштейна — назвать актрису иронической феей, видение которой с очень ранних лет витало над ним¹⁰³. После личной встречи, состоявшейся в 1930 г. в Париже, режиссёр оставил такой портрет:

«Рыжеватый парик.

Нос трубой.

Чрезмерный жест.

Преувеличенный шаг.

Все сливается с трубным гласом декламации, вырастающей из норм разговора»¹⁰⁴.

Дробная, плакатная характеристика Эйзенштейна очевидно рифмуется с образом Тулуз-Лотрека: оба они на деле дают перечень выразительных средств, компонентов образа-маски — некоего гротеска, который создала из себя актриса. Современники так и называли его: «амплуа Иветт». Гильбер сознательно подчёркивала свою немодную худобу, надевая длинные чёрные перчатки и белые платья с бантами на острых плечах, чтобы те привлекали ещё больше внимания. Придумала она и собственный стиль грима: бледное лицо покрывалось толстым слоем белил, и без того достаточно большой рот обводился ярко-красной помадой¹⁰⁵, «сатанинский изгиб бровей» — чёрной тушью.

Работа с костюмом и гримом довершала пластический рисунок: «Она выделяла внезапные перемены настроения утрированной мимикой; рисунки Лотрека запечатлели множество различных её выражений. Она вытягивала длинную

¹⁰⁰ «Linger, longer, loo».

¹⁰¹ См. рис. 10.

¹⁰² См. рис. 9.

¹⁰³ Цит. по: Воркунова Н. И. Тулуз-Лотрек. — М., 1972. — С. 125.

¹⁰⁴ Там же. С. 128.

¹⁰⁵ См. подробнее о гриме и costume: : Воркунова Н. И. Указ. соч. С. 121–133.

тонкую шею, разводила гибкие пальцы худых рук в колючий рисунок. Именно о рисунке, о выразительность силуэта заботилась певица»¹⁰⁶.

Рисунок был крайне важен для Гильбер и в голосоведении. Её интонации в жизни выростали из норм разговора, так же как в пении они выростали из норм привычного для начала 1890-х гг. кабарежного стиля. Гильбер могла исполнять «свадебную песню под музыку похоронного марша»¹⁰⁷. «О чём пела Гильбер? Она пела так просто, так незатейливо, такие простые и незатейливые песни, а ее пение, как пение андерсеновского “соловья”, уносило далеко-далеко»¹⁰⁸, — напишет о ней В. М. Дорошевич.

Сложно сказать, насколько в номерах Гильбер были важны музыка и вокал. Кажется, что эти миниатюры были интересны скорее драматической игрой — пусть и иной, по сравнению с практикой и академической традиции, и первых опытов режиссуры. Небрежная танцевальная поза, томный взгляд полуприкрытых глаз, желтоватое свечение инфернально бледного лица — всё это явно приём с картины «В “Мулен Руж”» 1892 г., но содержание совсем другое. Само волнение линий, выстраивающее силуэт на листе, кажется до того мягким и непринуждённым, что остановленное движение воспринимается как обманка. Неслучайно и отсутствие тела: оно и существовало в игре Гильбер только как ритмическая фигура, как материал строения образа.

Так и лицо — восковая маска — оно отображает обманчиво конкретные чувства, обманчиво жизненный облик актрисы, которая как будто бы оставалась собой на сцене, а на деле — играла пародию на себя. Именно иллюзия конкретности вносит в рисунок ироническую краску и оттеняет актёрскую природу Гильбер, чьи образы-маски, по сути, тоже были только секундной иллюзией.

Лицо полно шаржевых искажений по отношению к оригиналу — гротеск не так уж и скрывается. Но важнее непомерно широкой линии рта и вздёрнутых бровей само выражение: блаженная улыбка, отстранённость и ленивое, утомлённое кокетство. При этом лицо и правда как будто бы сияет потусторонней белизной — так светится одна из песенных масок, которая растает с завершением номера.

В 1894 и 1898 гг. Тулуз-Лотрек посвящает Гильбер две серии литографий, называя их сюитами: первая серия состоит из портретов в полный рост, каждый сопровождается текстом. Вторая же собрана из портретов крупных планов, текстовых комментариев не даёт.

Но к обеим сюитам применимо наблюдение Н. И. Воркуновой о том, что «каждая композиция из серии рисунков и литографий Иветт Гильбер показывает новый аспект образа. Рассмотрение композиций лист за листом (в любой последовательности) выявляет многообразие эмоциональных состояний, динамику актёрского перевоплощения. Серийной “динамизацией” образа Лотрек во многом предвосхитил становление системы эстетического воздействия <...> кинематографии»¹⁰⁹.

Роли Гильбер строились исключительно по монтажному принципу — чего в театре (и актёрском, и режиссёрском), как принято считать, не бывает: как не

¹⁰⁶ Воркунова Н. И. Тулуз-Лотрек. — М., 1972. — С. 126.

¹⁰⁷ Слова Гюстафа Жеффруа. (Цит. по: Воркунова Н. И. Указ. соч. С. 127.)

¹⁰⁸ Дорошевич В. М. Иветта Гильбер // Театральная критика Власа Дорошевича. — Минск, 2004. — С. 462.

¹⁰⁹ Воркунова Н. И. Тулуз-Лотрек. — М., 1972. — С. 127.

бывает и чистых примеров причинно-следственной логики. Следуя за структурой кабаре-программы, Гильбер выстраивала свои выступления как череду музыкальных номеров. В игре Люнье-По и Бади был сделан шаг к сообщению действию условности через полное контрастов и как будто бы не вполне последовательное развитие роли. Гильбер делает следующий шаг, отказываясь от последовательности как таковой.

Её выступления — галерея иронически обрисованных типажей, масок; и центром всего представления является сама исполнительница. Фигура артистки мифологизирована примерно так же, как фигура Бернар — вот только в игре Гильбер совершенно другой градус условности. Лицо самой Гильбер невозможно разглядеть, как невозможно остановить и кружение полупрозрачных героинь кабаре-песенок — ни одна из них не замрёт и не примется читать монолог. Потому Тулуз-Лотрек, отправляясь на поиски миметического образа, образа-подобия, и приходит к необходимости писать актрису сюитами.

В 1901 г., когда Тулуз-Лотрек будет уже тяжело болен, Гильбер полностью изменит репертуар, начав исполнять старинные французские романсы, но этот период её творчества уже не будет запечатлён изобразительно. Тулуз-Лотрек угадал в «Саре Бернар парижских окраин» большую актрису ещё на заре её мировой известности.

Разумеется, отнюдь не случаен и интерес Эйзенштейна к Гильбер. Триумф актрисы, конечно, был связан с кабаре рубежа веков, но важно и её появление в кино 1920-х гг. Немецкий экспрессионист Ф. В. Мурнау, режиссёр знаменитой ленты «Носферату, симфония ужаса», в 1926 г. снимает Гильбер в «Фаусте». Актриса создаёт в фильме абсолютно гротескный, эксцентрический образ Марты¹¹⁰. В нём нет эстетизации и странной, парадоксальной красоты, нет иронического кокетства, которые были присущи Гильбер как звезде кабаре, но есть абсолютно развинченная актёрская природа, которая позволяет бросаться в крайности, есть лицо, которое за минуту экранного времени представляет целую галерею гримас¹¹¹. Интересно, что эта минута снимается одним средним планом. Гильбер, пусть и снятая на камеру, здесь даёт пример именно сценической игры, которая работает со всем полем зрения, фокусирует его, не требуя перемены планов.

Сохранились снимки, которые, видимо, использовались как фотопробы для фильма¹¹². Кажется, что именно эту чрезвычайную подвижность и эксцентрику и стремился «разгадать» Тулуз-Лотрек, создавая два альбома, череду афиш и более пятидесяти набросков.

В целостной картине французского театра 1890-х гг., которую, портрет за портретом, собирает Тулуз-Лотрек, место Гильбер специфично. Художник словно понимал, что творчество кабаре-певицы — явление иной природы, нежели игра артистов академических или экспериментальных, режиссёрских спектаклей. Не идентификация кабаре как театрального или всё-таки не совсем театрального жанра занимает художника, но исследование актёрского преобразования кабаре-типа. И, как нарочно, Тулуз-Лотрек выбирает в качестве своей главной модели актрису именно драматического склада.

¹¹⁰ См.: ФАУСТ (Faust — Murnau). Немой фильм 1926 года : YouTube. [Видеозапись]. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iY2q1yOoFJc> (дата обращения: 02.11.2021).

¹¹¹ См. сцену: 1:10:00–1:10:50.

¹¹² См. рис. 11.

Все герои Тулуз-Лотрека — прежде всего носители определённого способа игры: сама игра и была основным предметом интереса как отдельно взятого художника, так и миметического портрета актёра в роли в целом. Как Бернар, так и дуэт Люнье-По и Бади предстают у Тулуз-Лотрека авторами конкретных сценических созданий: потому художник и пишет только нескольких портретов, где через конкретные роли раскрывается актёрская индивидуальность. Феномен игры Гильбер оказывается куда более призрачным. Миметический портрет хоть и уходит от сакрализации сценической реальности, но всё же честно признаёт за актёром право на чудо театральной условности. И признаёт, что есть нечто, что невозможно разгадать, передать на листе даже путём миметического воссоздания.

Между тем именно игру Гильбер Тулуз-Лотрек воспринимал как самое современное, что можно было увидеть на парижской сцене. Думается, что в этом есть определённая историческая правота: эксцентрическая игра кабаре-артистов косвенно продолжила своё существование внутри режиссёрских спектаклей.

К концу 1896 г. Тулуз-Лотрек практически перестаёт интересоваться актёрами: теперь его куда больше занимают образы зрителей в зале. Интересно, что как раз в этом году в «Эвре», при непосредственном участии художника, выходит «Король Убю». Не означает ли это совпадение, что актёрская игра перестала восприниматься художником — театральным зрителем как организующее начало спектакля в целом? Остаётся только предполагать: ко второй половине 1890-х гг. здоровье Тулуз-Лотрека ухудшилось, и он в целом работал меньше.

Глядя на театр с позиции актёрского искусства, каким оно вышло из традиции XIX века, Тулуз-Лотрек даёт хронику жизни переходной эпохи, снимая оттиск с её неповторимых созданий. И, кажется, само понимание их представителем другого искусства было обеспечено сходством творческого мировоззрения.

Так, главной темой художника — если и искать такую — было именно преобразование человека и мира. Яркие личности в условиях подчёркнуто эстетизированного сценического существования, актёры театра рубежной эпохи дают как никогда широкое поле для осмысления того, что такое человек в преображённой искусством реальности. Мироощущение художника оказалось конгениально явлению.

Но картина не была бы полной без разговора о нескольких портретистах, которые работали чуть позже, в 1900-е гг. Анализ их работ позволяет убедиться, что даже во Франции миметический портрет актёра в роли не был изобретением одного только Тулуз-Лотрека, но нашёл своё воплощение и у других авторов.

Глава III XX ВЕК

В первое десятилетие нового века актёров пишут многие: сам феномен художественной афиши, введённый ещё недавно Тулуз-Лотреком, словно спровоцировал моду на интерес к театру. И всё же история портрета нового типа во Франции XX века — это история постепенного развоплощения.

Самым заметным автором миметического портрета в начале столетия становится Андре Рувейр¹¹³. Художник рисовал актёров едва ли не больше

¹¹³ André Rouveyre (1879–1962).

Тулуз-Лотрека: ему принадлежат сборники «150 театральных карикатур Рувера» (1904 г.), «Комеди Франсез Рувера» (1906 г.) и «Божественные туши: портреты и монографии» (1907 г.). В последний вошли серии из шести портретов Марты Брандес и 35 — Габриэль Режан.

При этом если во французском пространстве Рувер не нуждается в представлении, то русскому исследователю он едва ли знаком. Попаданию этой фигуры в историю поспособствовали косвенные факторы: дружба и переписка с Анри Матиссом и Андре Жидом, портрет, который Руверу посвятил Амадео Модильяни. Наконец, фигура отца Андре Рувера, Эдуарда Рувера¹¹⁴, вписывает само имя художника в контекст парижского *fin de siècle*.

Как автор миметического портрета актёра в роли, Рувер примечателен прежде всего разнообразием воссозданных им театральных образов. Что, безусловно, обнаруживает принадлежность Рувера к рассматриваемому феномену: каждая роль требует нахождения уникальной формы воплощения в рисунке. Но если Тулуз-Лотрек, работая с похожими средствами, приходил к разным результатам, Рувер, напротив, с готовностью пускается в эксперименты.

Это особенно заметно на материале сборника «150 театральных карикатур Рувера». Габриэль Режан и Бенуа-Констан Коклен¹¹⁵ появляются на одном из рисунков альбома на белом фоне, их костюмы обрисованы вполне реалистично, но лица при этом представляют собой карикатурные маски — настолько минималистично даны их черты.

А, к примеру, Сару Бернар¹¹⁶ Рувер рисует, вписывая её в двухмерное панно декоративной реальности спектакля. Портрет, напоминающий панно, свидетельствует об эстетизме актрисы, о её статусе едва ли не культовой фигуры эпохи — и, безусловно, ярко. Опущенные веки, тонкая линия рта, чуть наклонённая голова — лицо напоминает печальную и величественную маску, обрамлённую сиянием свечей и россыпью роз. Сколь бы схематично всё это ни было нарисовано, образ спектакля «Висельник, или Праздник смерти» угадывается.

Но куда интереснее родственный, казалось бы, облик актёрского эстетизма отражён в портрете актрисы Бланш Пьерсон¹¹⁷ в роли герцогини Ревилль из спектакля «Скучающий мир». На пустом фоне минималистично обрисованы контуры лица и плеч. Но линии их отнюдь не так ровны и конкретны, как на многих других рисунках Рувера: очертания плеч напоминают скорее широкие мазки, а тонкие линии, передающие формы лица и причёски, словно немного дрожат. Впрочем, это портрет отсутствующего лица: там, где должны быть глаза — только две горизонтальные черты, возможно, намекающие на опущенные веки. Рот и нос при этом попросту не дорисованы, крохотные брови замерли двумя мягкими волнами где-то под самой причёской.

Даже не прикасаясь в этом портрете к плоскости, Рувер выводит на листе образ-тень. И кажется, что здесь речь об игре, в которой не было ничего кроме игры — к примеру, того парадоксального элемента психологизма, который интересовал Тулуз-Лотрека в образе Федры (Бернар). Только движение плеч, только

¹¹⁴ Парижский эссеист, издатель, критик (1849–1930).

¹¹⁵ См. рис. 12.

¹¹⁶ См. рис. 15.

¹¹⁷ См. рис. 16.

мимика, только россыпь маленьких жемчужин на груди — всё превращается в выразительные средства, и тут Рувер, безусловно, следует за актрисой.

Ещё в 1870-е гг. Пьерсон дебютировала в роли Жимназ в «Княгине Жорж» Дюма-сына, и тот оставил её словесный портрет, который, кажется, не утратил актуальности со временем: «Ни рубины, ни сапфиры, ни изумруды не нарушали белизны этого мистического существа. Прибавьте к этому пружинящую походку, мелодичный голос, тон которого <...> не менялся, чтобы казаться таким же непроницаемым, как лицо, взгляд затуманенный, блуждающий, озирающий все вокруг»¹¹⁸.

Но ключевой чертой актрисы для Дюма-сына, как ни странно, оказалась её холодность. Едва ли не обожествлённое обожанием зрителей существо, героиня Пьерсон и на портрете оказывается красива как произведение искусства, но будто бы лишена тела — не потому ли Рувер отказывается от всякого намёка на тень или плоскость. Здесь, опять-таки, можно провести сравнение с Тулуз-Лотреком: на портрете Гильбер не было видно ни одного участка кожи — перед зрителем предстал образ, созданный актрисой из себя, словно нарисованный поверх собственного лица. У Рувера иначе: образ Пьерсон существует как раз таки отдельно от актрисы, но он уже уплотнился настолько, что воспринимается как самостоятельное существо. И ожерелье, контур причёски, и, видимо, характерное движение плеч — словно узнаваемый почерк, словно контур роли.

Бланш Пьерсон — по-видимому, фигура куда менее революционная, чем Бернар. Но эмансипация выразительных средств и рождение образа-тени, образа-маски, который ничуть не менее реален, чем его обладательница, подтверждает правоту Тулуз-Лотрека, наблюдавшего причудливые преобразования традиции французского академизма в глобальной перспективе. Рувер продолжает тему, наблюдая, как внутренняя эволюция актёрского театра затрагивает самых разных его представителей.

Однако, говоря о подходе Рувера к осмыслению актёрской игры, нельзя не признать, что портрет Пьерсон для него не вполне типичен. В большинстве же случаев Рувер куда внимательнее к линии и куда более увлечён конкретикой воспроизведения пластического объёма. Показательный пример в этой связи дают два рисунка, в которых выведен Муне-Сюлли в роли Эдипа¹¹⁹. Отображены два этапа действия — до ослепления и сразу после. В альбоме «Комеди Франсез Рувера» портреты помещены на соседних разворотах.

Первый рисунок фигуративен и обманчиво конкретен: вот только чёткие и спокойные линии на деле выдают актёрскую работу с пластикой наподобие скульптурной лепки, а иллюзия пропорциональности фигуры опровергается непомерной шириной плеч. «Гремящий голос, картинные жесты, величественные угрозы жезлом — всюду классически строгая красота, но такая же холодная и бескровная, как античный мрамор», — отмечает современник¹²⁰.

При этом уже заметно, как в герое начинают kloкотать страсти. Рука пошла неестественной волной, вот она уже выпустила жезл (тот застыл в момент падения). Лицо, которое, на первый взгляд, кажется брезгливым, при внимательном рассмотрении оказывается перекошено в гримасе вскипающего гнева. Рувер

¹¹⁸ Цит. по: *Моруа А.* Три Дюма. — М., 1962. — С. 434.

¹¹⁹ См. рис. 16–17.

¹²⁰ *Иванов И.* Спектакли г-на Муне-Сюлли. (Цит. по: *Хрестоматия по истории зарубежного театра* : учебное пособие. — СПб., 2007. — С. 305.)

словно отображает на портрете «нервную дрожь, которая начинает подкашивать царственное величие Эдипа»¹²¹.

Во втором портрете художник предпринимает попытку показать непосредственное развитие роли: и выводит обезумевшего Эдипа вскоре после ослепления. Шаг для этого Рувер выбирает исключительно стилистический: изображение построено на яростной штриховке кричащих линий, которые образуют контуры головы, распахнутого в вопле рта и ладоней, прижатых к лицу, в центре которого — огромные белые пятна пустых глазниц. Способ наложения линий придаёт этому лицу вид далёкий от человеческого: кажется, что это вопит обезумевший от боли и ужаса зверь.

Как бы резок и экспрессивен ни был этот ход, он, во всяком случае, созвучен игре актёра. «В финале “Царя Эдипа” Муне-Сюлли использовал элементы натуралистической эстетики. Его залитое кровью лицо имело мало общего с холодной красотой античной скульптуры, каким Эдип представал вначале»¹²². Черты натурализма, которыми Муне-Сюлли наделял финал у Рувера, воплотились во взрыве экспрессии. Вот только согласно Руверу этот взрыв предопределён всем строением роли: да, на первом рисунке Муне-Сюлли застыл мраморным изваянием — но ведь и застыл как-то неловко, неустойчиво. Скорое разрушение этой позы словно предугадывается.

Во французском искусстве миметический портрет актёра в роли представлен работами ещё нескольких авторов, но связь их с феноменом уже значительно слабее, чем у Рувера. На смену стилистическому разнообразию и экспериментам приходит попытка сформулировать систему выразительных средств и некие законы рисунка такого типа. Это неизбежно ведёт к унификации и самих театральных образов. Мерцающее существо миметического соотношения с моделью, со сценическим образом авторы XX века словно интуитивно пытаются подменить интерпретацией — что суть уже мыслительная операция совершенно другого плана.

Отчасти продолжает свою жизнь миметический портрет в работах Жоржа Гурса, более известного по псевдониму SEM¹²³. Гурса начал практически одновременно с Тулуз-Лотреком, также был завсегдатаем монмартрских кафешантанов и кабаре, также писал афиши, также рисовал актёров¹²⁴. Причём как звёзд Монмартра, так и Коклена, Муне-Сюлли, Режан, Люсьена Гитри, Саша Гитри, Иду Рубинштейн, Вацлава Нижинского.

Но Гурса особенно интересен как художник 1900–1920-х гг. На его примере отчётливо прослеживается маршрут развоплощения феномена. В отношении стиля Гурса движется в направлении абсолютно противоположном Руверу — здесь царят юмор и лёгкость красоты.

Гурса тоже изобразил Муне-Сюлли в роли царя Эдипа¹²⁵, и выведенный им образ даже похож на руверовский, вот только на рисунке отражается совсем

¹²¹ Иванов И. Спектакли г-на Муне-Сюлли. (Цит. по: Хрестоматия по истории зарубежного театра : учебное пособие. — СПб., 2007. — С. 304.)

¹²² Максимов В. И. Великие актёры Франции // История зарубежного театра. — М., 2022. — С. 431.

¹²³ Georges Goursat (1863–1934).

¹²⁴ Все герои графики Гурса идентифицированы. См. архив, составленный наследниками художника: Who's who : SEM. l'Album d'un époque. — URL: <http://www.sem-caricaturiste.info/pages/celebrities.html> (дата обращения: 20.05.2022).

¹²⁵ См. рис. 22.

другое отношение к увиденному: для Гурса главным в этой роли оказалось «впечатление гармоничности и царственности»¹²⁶.

В этом цветном портрете, относящемся ко второй половине 1890-х или началу 1900-х гг. (дата не установлена), заметен акцент на работе с колористикой и вместе с тем отказ от детализации. Реалистичность, с которой выведен Муне-Сюлли (Эдип), так же обманчива, как и у Рувера: поза на деле исключительно театральна. Трагическая патетика в ней сочетается с величием. С одной стороны, болезненный излом руки, схватившейся за белое одеяние, с другой — всё же это белое одеяние развеивается на ветру, и сам изгиб руки не выглядит гротескным искажением, он скорее выдаёт боль героя.

Резкими контурами очерчено лицо. Опять-таки, оно только кажется реалистичным, на деле же его абрис отточен, и сам поворот корпуса в пространстве выстроен художником так, чтобы в статичном положении ощущался потенциал резкого, порывистого движения.

Сохраняя внешние признаки миметического портрета, осмысляя средства выразительности актёра, рисунок носит печать утраченного в процессе работы интереса. Гурса соотносит свой рисунок с театральным образом, но тот больше не служит для него камертоном. Поэтому, должно быть, на портрете не появляется и признаков натуралистической игры, которая явно бы нарушила целостность графического образа.

Гурса стремится к предельной лаконичности: меньше цветов, меньше деталей, отказ от фона — всё это оборачивается приведением образа модели к плоскости, к одномерности и предельной условности. Гурса близка некая простая, ироническая сюжетность — именно эта тенденция приводит миметический портрет к развоплощению.

Так в 1929 г. он пишет афишу для актёра оперетты Виктора Буше¹²⁷. Оранжевый фон, минималистически простая фигура, вытянутая рука передаёт динамику в статике. Степень лаконичности самой формы такова, что невозможно угадать способ и результат работы актёра. Эстетизация и желание создать самостоятельное художественное (изобразительное) произведение привели к тому, что задача миметического актёрского портрета отошла на второй план: художника попросту перестало интересовать разгадывание театрального образа.

Для сравнения — в 1902 г. Гурса написал плакат для клоуна Футита¹²⁸. Безусловно, это одна из лучших его работ, и колористика в ней заслуживает особого внимания. В плакате снова, как и в большинстве миметических портретов, сведена к нулю работа с тенью, плоскость только фальсифицируется — в данном случае, броскими цветными пятнами. Но к ярким цветам добавляется и игра с геометрическими формами — в лице Футита не остаётся ни одной реалистичной, антропоморфной детали. Весь его облик словно стёрт и нарисован заново. Наконец, здесь есть безумная (и абсолютно плоская) гримаса, которая до того условна, что сложно её воспринять не как маску, не как фантазмагорический образ, который был настолько объёмен и фактурен, что, наконец, стал казаться эквивалентным своему исполнителю. Именно эту иллюзию и подчёркивает без-

¹²⁶ Максимов В. И. Великие актёры Франции // История зарубежного театра. — М., 2022. — С. 431.

¹²⁷ См. рис. 23.

¹²⁸ См. рис. 24.

умная комбинация съехавших бровей и танцующих морщин. Словом, за исключительным художественным образом плаката кроется размышление о ролевом существовании Футита, трактовка его образа: редкий случай и для Гурса, и для театральной афиши (пусть и лотрековского, художественного толка), и для такого сочетания стилистических средств в целом.

Ещё одним значимым лицом на излёте истории миметического портрета оказывается Леонетто Каппьелло¹²⁹. Итальяно-французский художник, Каппьелло вошёл в историю как автор плакатов, и интонация Гурса ему очень близка.

Ещё в 1899 г. Каппьелло выпускает небольшой альбом «Наши актрисы»¹³⁰, где на 27 страницах расположены портреты Бернар, Режан, Марсель Лендер, Марты Брандес и других. Притом что с изобразительной точки зрения рисунки, должно быть, интересны, пониманию творческой индивидуальности моделей они дают немного. Спору нет, Бернар (Медей)¹³¹ на портретах отличается от Бернар (Маргариты)¹³² из «Дамы с камелиями» и позой, и общей интонацией рисунка. Но осмысление внутреннего содержания роли сводится скорее к передаче настроения: связь с театральным образом в этих рисунках всё ещё сохраняется. В остальном же написанные в цвете и примерно с одного ракурса (в рамке или на пустом фоне, в полный рост или в $\frac{3}{4}$ роста) портреты этого альбома свидетельствуют скорее о костюме, чем о способе игры. В других же альбомах Каппьелло — «Люди мира» 1902 г.¹³³ и «70 рисунков Каппьелло»¹³⁴ 1905 г. — актёрские образы возникают только изредка.

В театральных же афишах Каппьелло 1920–1930-х гг. лица выглядят вполне реалистично, парижанки красивы, движения изящны, а все эксперименты — только с цветом. Например, во «Фру-фру»¹³⁵ танцовщица застыла на кислотно-жёлтом фоне. Оммаж уходящей belle époque, эти плакаты если и кажутся бледными, то только на фоне Тулуз-Лотрека и Рувера.

Каппьелло, по-видимому, одним из первых начинает важную для французского искусства нового века тенденцию к минимализму. Она будет подхвачена многими художниками XX века, в том числе и теми, кто создаст несколько актёрских образов: например, Жаном Кокто и Александром Кольдером. Но ни в первом, ни во втором случае речь уже не будет идти о миметическом воссоздании театрального образа. Если не на Гурса, то на Каппьелло феномен заканчивают свою французскую историю.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Биография миметического портрета актёра в роли полна исторической иронии — новый способ осмысления ролевого преобразования появился на закате актёрского театра и оказался решительно неприменим к театру режиссёрскому.

¹²⁹ Leonetto Cappiello (1875–1942).

¹³⁰ «Nos actrices».

¹³¹ См. рис. 25.

¹³² См. рис. 26.

¹³³ «Gens du monde».

¹³⁴ «70 dessins du Cappiello».

¹³⁵ См. рис. 27.

Во всяком случае, совпадение говорит само за себя: к 1910 г. и Рувер, и Гурса перестают рисовать актёров — а между тем принято считать, что именно к началу 1910-х гг. «напряжённая борьба двух театральных формаций — актёрской и режиссёрской, развернувшаяся на рубеже XIX–XX вв., привела к полной победе театра режиссёрского»¹³⁶. Так в 1913 г. первый спектакль выпускает Жак Копо, а уже с 1927 г., после паузы, вызванной событиями Первой мировой войны, появляются и спектакли «Картеля».

По-видимому, миметический портрет оказался связан с поздним актёрским театром теснее, чем обычно бывают связаны форма отображения и предмет — недаром сам принцип осмысления модели им был выбран искони театральный. И как только начинает клониться к закату слава последнего поколения актёрского театра, феномен словно растворяется. Создателей миметического портрета актёра в роли играющий интересовал как единственный автор творимого на сцене мира: что закономерно, ведь всякий портрет, не только театральный, полагает свою модель как микрокосм. Но уже очень скоро актёр утратит такой статус — а значит, миметическая связь изобразительного и театрального распадётся так же легко, как и установилась. Режиссёрский спектакль уже не будет открываться ни одним портретом, ни серией: изменится система связей внутри спектакля, изменится и место отдельно взятого актёра в ней.

По рассмотрении целого ряда миметических портретов как Тулуз-Лотрека, так и других художников, становится заметно очевидное противоречие, заложенное в сам способ рассмотрения актёрского образа. Приведённые примеры, кажется, вполне подтверждают ценность, которую эти работы обретают при включении в контекст театроведческого знания о творчестве того или иного актёра. Не значит ли это, что миметический портрет всё-таки может восприниматься как форма, родственная критической рецензии? Похоже, однозначного ответа здесь нет.

С одной стороны, актёр в роли, каким он предстаёт у художника, который намеренно ставит себя на позицию зрителя, а не отстранённого интерпретатора, существует в ауре симульганного восприятия. Живое дыхание сценического преобразования снимает потребность в каком бы то ни было толковании. В эпоху рождения и развития новых средств фиксации реальности миметический портрет открывает как предмет отображения базовое свойство природы театра, которое невозможно ни в полной мере передать, ни разрушить тем самым репрезентирующим актом — называть ли это свойство аурой (по Беньямину), петлёй ответной реакции (по Фишер-Лихте) или просто соприсутствием.

С другой стороны, спору нет: феномен по-своему откликается на аналитические интенции эпохи. Не прибегая ни к аллегории, ни к репрезентации, он всё же свидетельствует о своих моделях. Вот только свидетельства эти — совершенно особого порядка, энигматического. Они раскрываются исключительно посредством анализа графического образа и подключения контекста знаний об актёрской индивидуальности модели. Но сама возможность взгляда на роль как на произведение искусства выдаёт постепенно назревающее утверждение научного, театроведческого анализа спектакля. Во всяком случае, по прошествии ста лет кажется, что, сами того не зная, авторы миметического портрета сделали первый (или нулевой) шаг в эту сторону.

¹³⁶ Максимов В. И. Театр XX в. Введение // История зарубежного театра. — М., 2022. — С. 508.

В лице миметического портрета актёра в роли находит завершение традиция рассмотрения пространства театра как абсолютно непостигаемого мира — по крайней мере, в той форме, в какой её маршрут пролегает от абстрактного мира вечных масок Ватто к свету творческого начала в глазах Жанны Самари. Авторы миметического портрета одновременно продолжают эту идею и отдаляются от неё. Тулуз-Лотрек и его младшие современники, безусловно, признают в театре элемент чудесного — должно быть, оно кроется в самой иллюзии сценического преобразования и воздействия игры на сознание зрителя. С другой стороны, инаковость мира сцены подталкивает создателей портрета нового типа к осмыслению её законов, которые художники осознают как эстетические, а не метафизические.

С именами Тулуз-Лотрека, Рувера и Гурса связан только первый этап существования феномена: уже вскоре он продолжил развитие за пределами Франции. И всё же эта версия глубоко своеобразна. Причина как раннего возникновения, так и быстрого исчезновения миметического портрета во Франции связана не в последнюю очередь с тем, что — как уже было упомянуто — выразительные средства он заимствовал именно у станковой графики.

Станковая графика, по-видимому, оказывается в большей степени, чем, к примеру, сатирическая, подвержена глобальным метаморфозам, которые переживает изобразительное искусство на рубеже веков. Так в портретах-сериях отразилось стремление изобразительного искусства, пространственного по своей природе, овладеть временным измерением. Но для Тулуз-Лотрека или Рувера это было направлением движения, а не совершившимся фактом. Потому речь и идёт именно о мимесисе, а не о синтезе: стремясь к воссозданию театрального языка, портрет на деле только имитировал его, исследуя собственные коммуникативные и выразительные средства. Как и в случае с интересом к осмыслению ролевого преобразования, которое уже граничит с аналитическим восприятием театра, миметический портрет замирает в шаге от логичного результата собственных стилистических поисков — рождения нового, синтетического искусства. В качестве такого уже очень скоро утвердится кино.

Безусловно, прямым родственником кино был театр, и именно ему новое искусство подражало на первых порах. Но есть взаимосвязь и между кино и изобразительным искусством — что, как ни странно, существенно для размышления о причинах исчезновения миметического портрета актёра в роли. Ещё в 1970-е гг. М. И. Андроникова проводит множество параллелей между кино и портретами самых разных эпох, доказывая, что именно у живописи и графики новое искусство научилось строению кадра. Чуть позже, в 1980-е гг., В. И. Божович указывает на прямую связь кино не только с портретами-сериями, но и с монмартрскими афишами. Динамика существования их героев предельно велика: они получили новый онтологический статус мифологизированных существ как в реальности, так и в рисунках. Границы существования образа размыты: недаром Гильбер играет саму себя как определённое амплуа. Кино перенимает этот опыт, открывая совершенно новые возможности для работы с динамическим образом.

Так, постепенно станковая графика стала частью нового и принципиально другого искусства — и до сих пор существовавший в её эстетике французский миметический портрет актёра в роли словно утратил почву. Интересно, что совсем иначе сложится судьба, к примеру, английского миметического портрета, который выбрал точкой отсчёта журнально-газетную, сатирическую графику.

Рисовать актёров в ролях в Англии начинают всего на несколько лет позже, чем во Франции — в конце 1890-х гг. Главная фигура здесь — критик, эссеист и художник Макс Бирбом (1872–1956). Его модели — актёры: от Генри Ирвинга, Джорджа Александра и Герберта Бирбома Три до звёзд водевилей и гастролёров.

Каждая статья Бирбома-критика в «Субботнем обозрении»¹³⁷, главным редактором которого он был с 1895 по 1910 гг., сопровождается миметическим портретом актёра в роли, выполненным в виде шаржа. И, по-видимому, рисунки его имели даже больший резонанс, чем рецензии. Бирбом пишет актёров легко, иронично и достаточно просто — на первый взгляд. Самим масштабом журнальной страницы сатирическая графика как будто бы заземляет миметическое исследование театрального образа, внушая ему жанровые ограничения. Но героев Бирбома это не касается. Для них законы гравитации не работают; и художник, словно танцующий на свернутом втрое газетном листе, пишет всё те же энигматические театральные образы, решительно уклоняясь от превращения их в рекламу или от карикатурного упрощения.

Стиль Бирбома уникален и, как и лотрековский во Франции, он обрёл множество последователей — некоторые из них тоже стали писать миметические портреты. Интересно, что есть целый ряд актёров — в основном речь идёт о звёздах кафешантанов, — которые стали моделями и Тулуз-Лотрека, и Бирбома. Сопоставление свидетельств миметических портретов, написанных в разных жанрах графики, безусловно, представляет отдельную тему для исследования, как и актёрские образы Бирбома, как и английский вариант феномена в целом.

Важно, что именно здесь миметический портрет начинает своё триумфальное шествие по всей Европе. Уже с 1903 гг. шаржи на актёров в ролях будут появляться на страницах журнала А. Р. Кугеля «Театр и искусство»: русские художники найдут не менее своеобразный язык портрета нового типа, сочетающий шаржевую форму с эстетизмом в духе «Мира искусства». В числе главных авторов — Ре-Ми (Н. В. Ремизов, 1887–1975), А. М. Любимов (1879–1955) и Пауль (Поль Робер, 1867–1934).

Скоро миметические портреты появятся также в Италии и Швейцарии, чтобы на излёте своей истории, в начале 1920-х гг., снова возникнуть в работах Эйнара Нермана: английского графика шведского происхождения, рисовавшего актёров для «Татлер». Целая вежа истории миметического портрета окажется связана с немецким журналом «Симплициссимус»¹³⁸. И если в случае с Нерманом видно, как к середине десятилетия феномен исчерпывает себя, то немецкий миметический портрет требует специального рассмотрения: вполне возможно, что в Германии его история затронула и конец 1920-х гг.

Впечатление герметичности, которое производит на таком фоне история французской версии портрета, на деле обманчиво. Тулуз-Лотреку принадлежит само открытие возможности альтернативного взгляда на актёра в роли. И как миметический портрет оказывается решительно не похож на другие формы фиксации и осмысления театра, так и «священные чудовища» находятся в исключительном положении по отношению ко многим поколениям своих предшественников.

Миметический портрет воссоздаёт на листах эпоху неопределённости. Только обратившись к феномену из точки, когда история XX века уже написана,

¹³⁷ «The Saturday Review».

¹³⁸ «Simplicissimus».

можно сделать вывод, что героями Тулуз-Лотрека, Рувера и Гурса стало последнее поколение актёрского театра. В этом и заключается ценность этих, в самом деле, энигматических образов: их нужно разгадывать, а не читать — так же, как художники стремились разгадать природу ролевого преобразования своих моделей.

Миметический портрет возник как уникальная форма осмысления театра, в сущности, для одного: чтобы утвердить соприсутствие как основу театральной реальности и указать на актёра как на носителя театрального универсума. Культ великой красоты, созданный искусством рубежа веков, служил невольной защитой от всего репрезентативного и аналитического, что нёс с собой разрушительный, как, видимо, представлялось на рубеже столетий, новый век.

Как только проходит эпоха сакрализации театрального творчества, исчезает и миметический портрет. Новому времени предстоит сделать следующий шаг к осознанию уникальности театра, к обнаружению той его основы, которая не делится на составные части. И как авторы миметических портретов, так и всякий, кто будет думать о театре в новом веке, продолжат неизменно признавать: есть что-то в актёрской игре, что невозможно ни объяснить, ни разгадать. И ровно так же человек нового века будет стремиться остановить театральное мгновение, в глубине души зная, что это невозможно. В сущности, вопрос остаётся тем же — изменилась только ситуация.

ЛИТЕРАТУРА

Работы по истории театра

1. *Беньямин В.* Учение о подобии. Медиаэстетические произведения : Сборник статей. — Москва : Российский государственный гуманитарный университет, 2018. — 288 с.
2. *Бернар С.* Моя двойная жизнь. — Санкт-Петербург : Северо-Запад, 1995. — 543 с.
3. *Бодлер Ш.* Филибер Рувьер // Бодлер Ш. Проза. — Харьков : Фолио, 2001. — С. 302–307.
4. *Божович В. И.* Традиции и взаимодействие искусств. — Москва : Наука, 1987. — 319 с.
5. *Волконский С. М.* Дузе. Сара Бернар. Парижский смех // Волконский С. М. Мои воспоминания : в 2-х томах. Т. 1 : Лавры. Странствия. — Москва : Искусство, 1992. — 880 с.
6. *Гадамер Г.-Г.* Искусство и подражание // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. — Москва : Искусство, 1991. — С. 207–228.
7. *Гительман Л. И.* Идеино-творческие поиски французской режиссуры XX века. — Ленинград : Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии, 1988. — 72 с.
8. *Гильбер И.* Искусство петь песню // Театр. — Москва. — 1974. — № 6. — С. 116.
9. *Дорошевич В. М.* Иветта Гильбер (К нынешним гастролям) // Театральная критика Власа Дорошевича. — Минск : Харвест, 2004. — С. 460–464.
10. *Емельянова С. А.* Soubrette-Coquette. Портрет Жанны Самари : курсовая работа в семинаре по истории зарубежного театра / Емельянова Серафима ; Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства. — Санкт-Петербург, 2004. — 22 с.
11. История западноевропейского театра : [учебник] / Под ред. С. С. Мокульского : в 8 томах. Т. 5. 1871–1918. — Москва : Искусство, 1970. — 638 с.
12. История зарубежного театра : [учебник] / Под ред. Л. И. Гительмана. — 2-е изд. — Москва : Издательство ГИТИС, 2022. — 756 с.
13. *Кокто Ж.* Портреты-воспоминания. — Москва : Известия, 1985. — 162 с.
14. *Кугель А. Р.* Режан // Кугель А. Р. Театральные портреты — Ленинград : Искусство, 1967. — С. 328–337.

15. Кузовчикова Т. И. Кабаре во Франции конца XIX века как новая форма театральности. Ша Наур // Театрон : научный альманах. — Санкт-Петербург. — 2012. — № 2 (10). — С. 82–94.
16. Кузовчикова Т. И. Новые формы и жанры театра во Франции на рубеже XIX–XX веков: специальность 17.00.01 «Театральное искусство»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Кузовчикова Татьяна Игоревна; Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства. — Санкт-Петербург, 2014. — 194 с.
17. Мальцева О. Н. Мимесис и правдоподобие // Грамота. — Тамбов. — 2018. — № 5 (91). — С. 113–117.
18. Молодцова М. М. Комедия дель арте (история и современная судьба). — Ленинград : Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии, 1990. — 219 с.
19. Моруа А. Три Дюма. — Москва : Молодая гвардия, 1962. — 543 с.
20. Ногрентт К. Искусство режиссуры // Вопросы театра. — Москва. — 2010. — № 1–2. — С. 292–296.
21. Пикон-Валлен Б. Рождение режиссёра. К вопросу о предрежиссуре // Вопросы театра. — Москва. — 2010. — № 1–2. — С. 271–273.
22. Пикон С.-О. Сара Бернар. — Москва : Молодая гвардия, 2012. — 256 с.
23. Подорога В. А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы : в 2-х томах. Т. 1. — Н. Гоголь; Ф. Достоевский. — Москва : Логос; Logos-altera, 2006. — 686 с.
24. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн : Истоки. История. Проблемы. — Москва : Искусство, 1989. — 293 с.
25. Хрестоматия по истории зарубежного театра : учебное пособие. — Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, 2007. — 640 с.
26. Цимбалова С. И. Проблемы изучения актёрского театра в России // Ярославский педагогический вестник. — Ярославль. — 2016. — № 6. — С. 334–342.
27. Шоу Б. О драме и театре. — Москва : Издательство иностранной литературы, 1963. — 640 с.
28. Segel H. B. Turn-of-the-century cabaret. — New York : Columbia University Press, 1987. — 418 p.
29. Guardenti R. L'héroïsme par l'image : Sarah Bernhardt et Eleonora Duse entre vie et théâtre // Les héroïsmes de l'acteur au XIXe siècle. — Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2015. — P. 217–230.
30. Saint-Juirs. Jeanne Samary // Les actrices de Paris. — Paris. — 1882. — P. 61–64.

*Работы об изобразительном искусстве
и изобразительном портрете актёра*

31. Алпатов М. В. Очерки по истории портрета. — Москва : Искусство, 1937. — 56 с.
32. Андроникова М. И. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма. — Москва : Искусство, 1980. — 424 с.
33. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в новом искусстве. — Москва : Издательство В. Шевчук, 2017. — 320 с.
34. Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. — Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. — 288 с.
35. Воркунова Н. И. Тулуз-Лотрек. — Москва : Издательство «Наука», 1972. — 243 с.
36. Герман М. Ю. Антуан Ватто. — Москва : Искусство XXI века, 2010. — 224 с.
37. Герман М. Ю. Ренуар. Портрет Жанны Самари. — Санкт-Петербург : Арка, 2019. — 72 с.
38. Калитина Н. Н. Французский портрет XIX века. — Ленинград : Искусство, 1986. — 288 с.
39. Мозолевская И. А. Оноре Домье: тема уличного театра в контексте размышлений о судьбе художника // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. — Санкт-Петербург. — 2015. — №1 — С. 72–74.

40. Немилова И. С. О том, как итальянские актёры Антуана Ватто превратились во французских // Эрмитаж. — Санкт-Петербург. — 2013. — № 20. — С. 154–159.
41. Anderson A. The man who was H. M. Bateman. — Exeter : Webb & Bower, 1982. — 230 p.
42. Feaver W. Masters of caricature. — New York : Knopf, 1981. — 242 p.
43. Tillier B. Caricatures ou «carcasses» ? Les portraits ambigus d'André Rouveyre (1900–1910) / Bertrand Tillier // L'art de la caricature. — Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2011. — 350 p.

Альбомы и собрания графики

44. Любимов А. М. 1879–1955. Живопись. Рисунок. Шарж. : [Сб. / Сост.: Н. Г. Мямлин, Е. В. Николаева]. — Москва : Художник и книга, 2001. — 95 с.
45. Cappiello L. 70 dessins de Cappiello. — Paris : H. Floury, 1905. — 72 p.
46. Cappiello L. Gens du monde // L'assiette au beurre: numero exeptionel. — Paris. — 1902. — 8 nov. (№ 84) — P. 1–24.
47. Cappiello L. Nos actrcises pas Cappiello. — Paris : Editions de la revue blanche, 1899. — 27 p.
48. Rouveyre A. 150 caricatures théâtrales de Rouveyre. — Paris : Albin Michel, 1904. — 285 p.
49. Rouveyre A. Dessins inédits de Rouveyre. Carcasses divines : portraits & monographies. — Paris : Jean Bosc, 1906. — 210 p.
50. Rouveyre A. La Comédie-Française de Rouveyre. — Paris : Albin Michel, 1904. — 249 p.
51. Toulouse-Lautrec H. de. Das gesamte graphische Werk. — Köln : Dumont, 1986. — 435 s.

Электронные ресурсы

52. Гозенпуд А. А. Опера Андре Гретри «Говорящая картина» : Классическая музыка. — URL: https://www.classic-music.ru/opera_tableau.html (дата обращения: 24.04.2022).
53. SEM. 70 ans d'histoire (1870–1940) : ENCYCLOPEDIE DE LA TROISIEME REPUBLIQUE. — URL: <http://loubet-allaire.ludovic.chez-alice.fr/S.html> (дата обращения: 20.05.2022).
54. Ta bouche : Les archives du spectacle. — URL: https://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Spectacle=100118 (дата обращения: 20.05.2022).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рис. 1. Watteau J.-A. Pierrot // Louvre. —

URL: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010059617> (дата обращения: 04.06.2023)



Рис. 2. Daumier H. Street Show (Paillasse) (recto); a clown playing a drum (verso) // The Met. — URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/333889> (дата обращения: 04.06.2023)

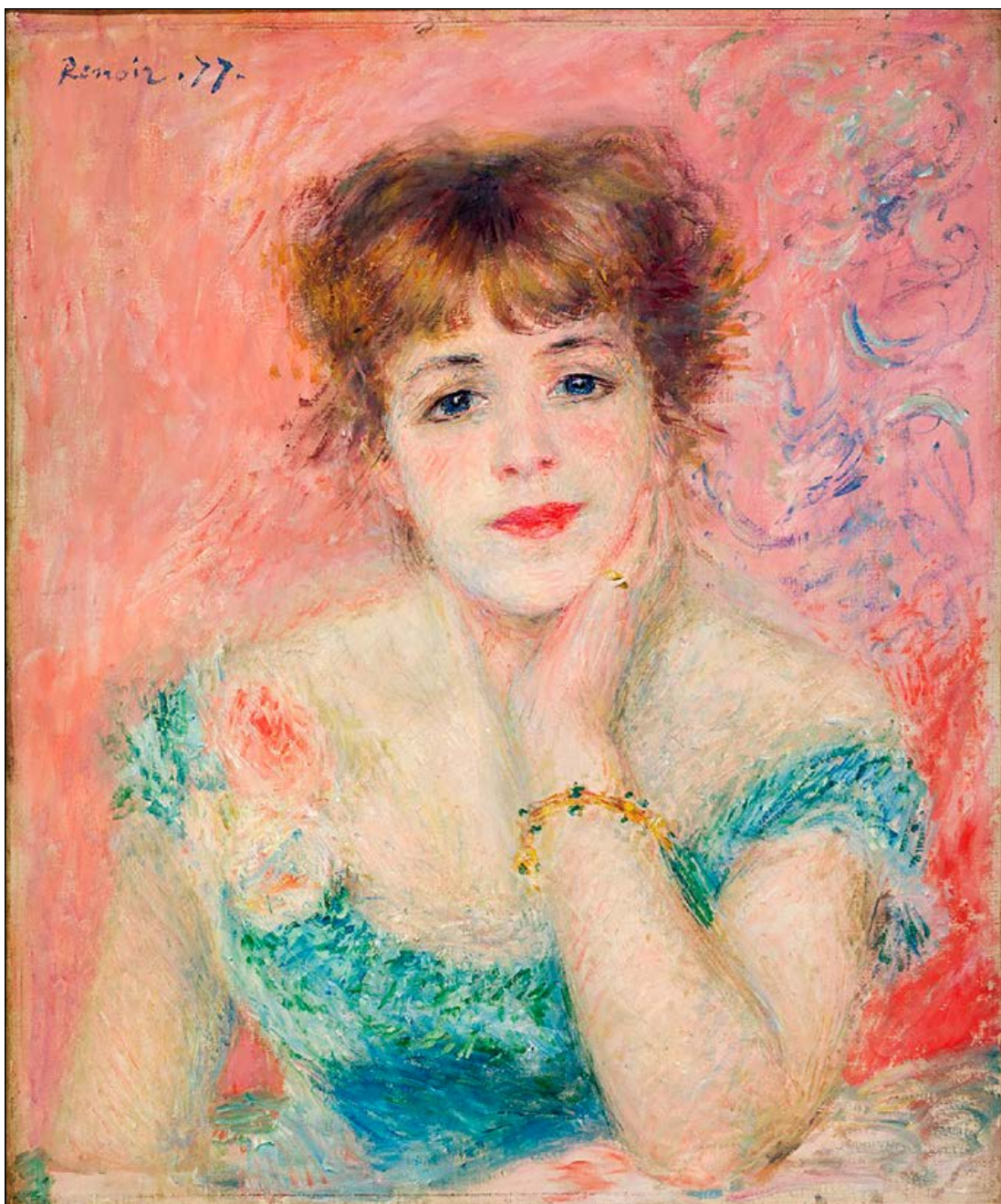


Рис. 3. Ренуар П. О. Картина. Портрет Жанны Самари. 1877 // ГМИИ имени А. С. Пушкина. — URL: <https://collection.pushkinmuseum.art/entity/OBJECT/78254?page=18&query=%D0%B6%D0%B8%D0%B2%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%81%D1%8C&index=854> (дата обращения: 04.06.2023)



Рис. 4. Toulouse-Lautrec H. de. May Milton // Toulouse-Lautrec H. de. Das gesamte graphische Werk. — Köln : Dumont, 1986. — S. 189



Рис. 5. Toulouse-Lautrec H. de. *A la Renaissance, Sarah Bernhardt dans Phedre* // Там же. S. 89



Рис. 6. Toulouse-Lautrec H. de. Lugne-Poe et Berthe Bady dans L'Image // Там же. S. 104



Рис. 7. Toulouse-Lautrec H. de. *L'Evanouissement* // Там же. S. 105



Рис. 8. Toulouse-Lautrec H. de. Divan Japonais Toulouse-Lautrec // Там же. С. 33



Рис. 9. Toulouse-Lautrec H. de. Linger, longer, loo // The Met. —
URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/334740> (дата обращения: 02.11.2021)

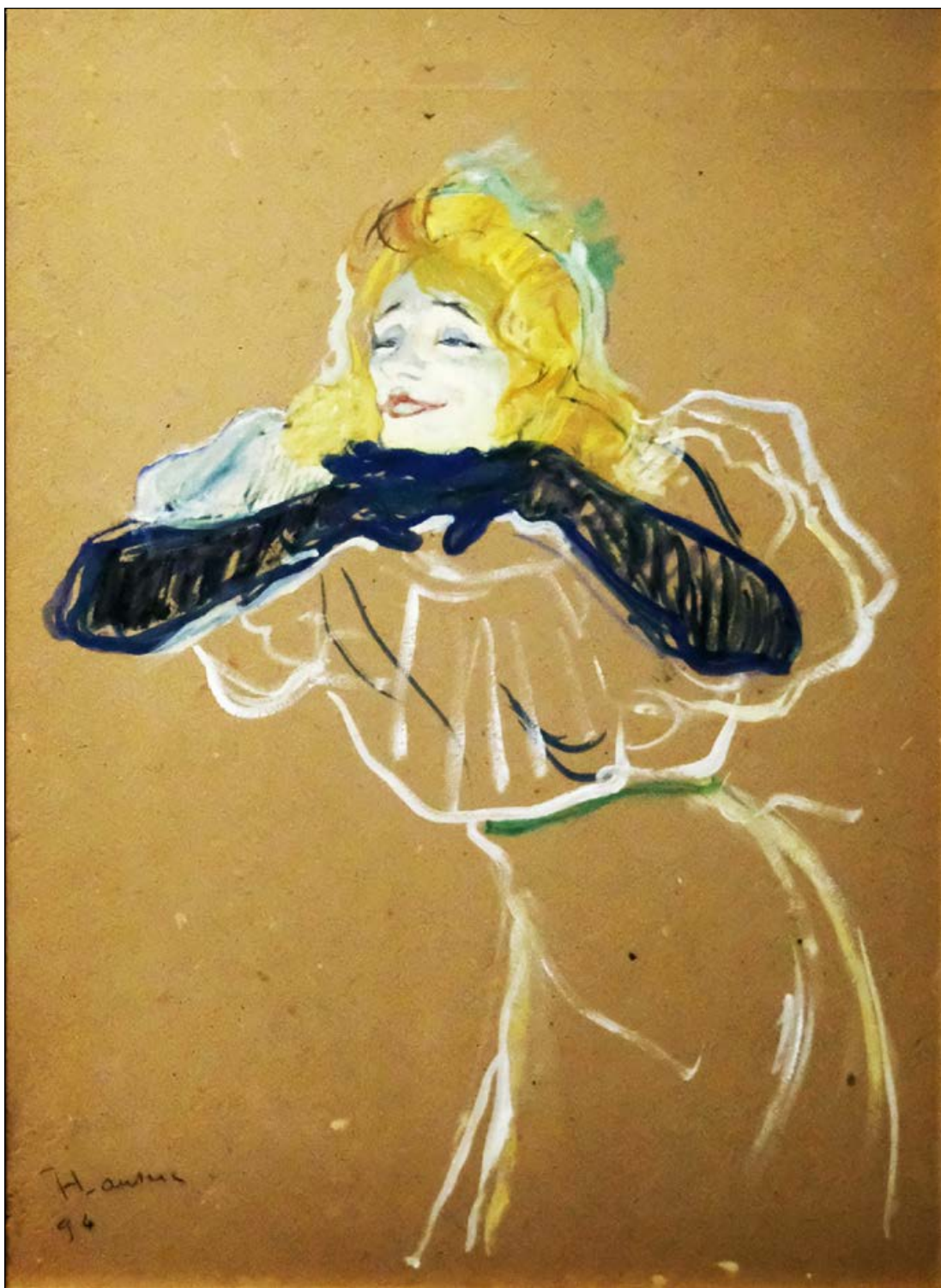


Рис. 10. Toulouse-Lautrec H. de. Yvette Gilbert Singing "Linger, Longer, Loo" // ГМИИ имени А. С. Пушкина. — URL: https://pushkinmuseum.art/data/fonds/europe_and_america/j/2001_3000/zh_3446/index.php?lang=en (дата обращения: 02.11.2021)



Рис. 11. Иветта Гильбер // LiveInternet. —

URL: https://www.liveinternet.ru/users/la_belle_eroque/post96279685/ (дата обращения: 02.11.2021)



Рис. 12. Rouveyre A. Réjane, Coquelin // Rouveyre A. 150 caricatures théâtrales de Rouveyre. — Paris : Albin Michel, 1904. — P. 171

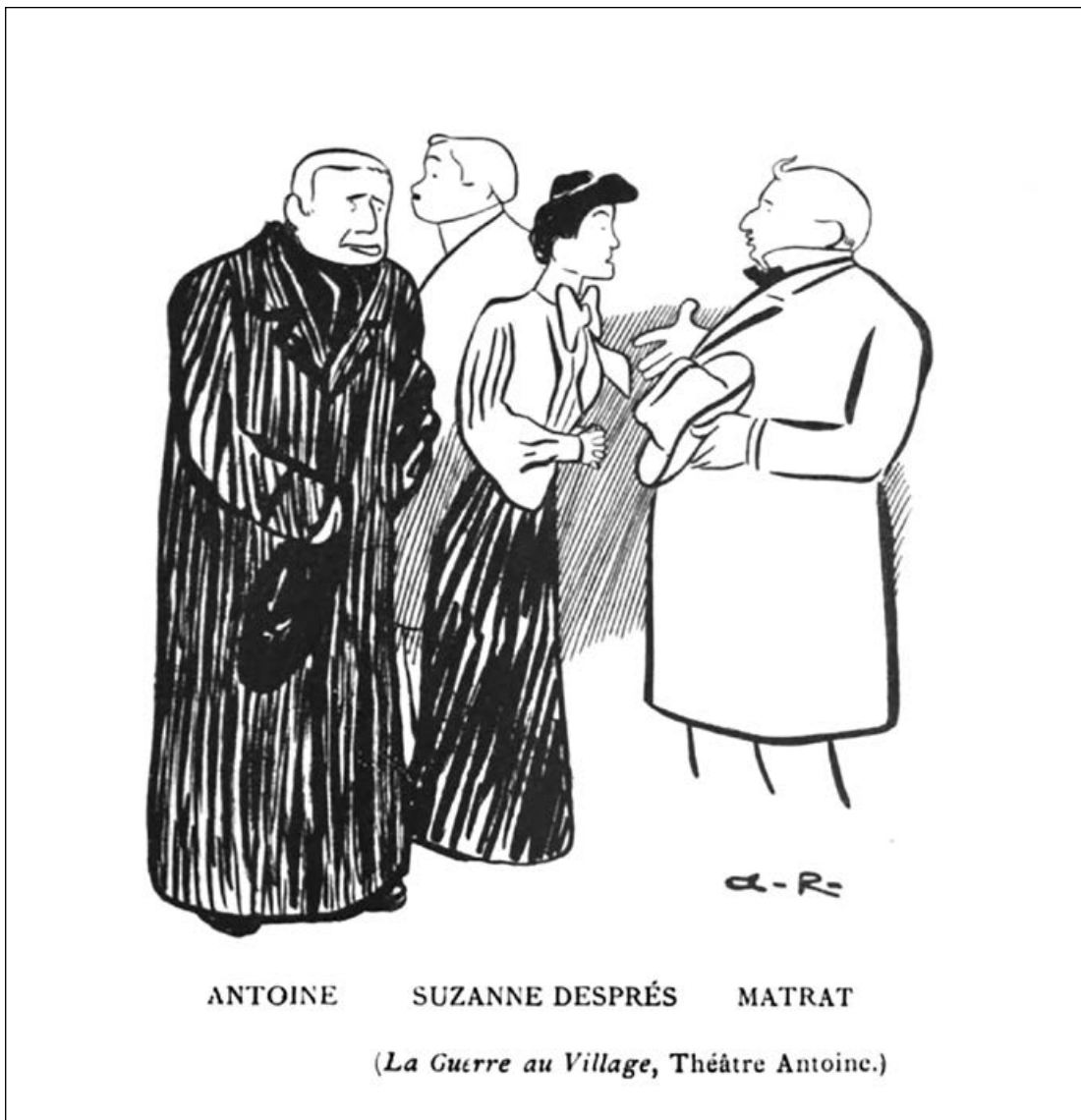


Рис. 13. Rouveyre A. Antoine, Susanne Després, Matrat // Там же. P. 145



Рис. 14. Rouveyre A. Otero // Там же. Р. 177

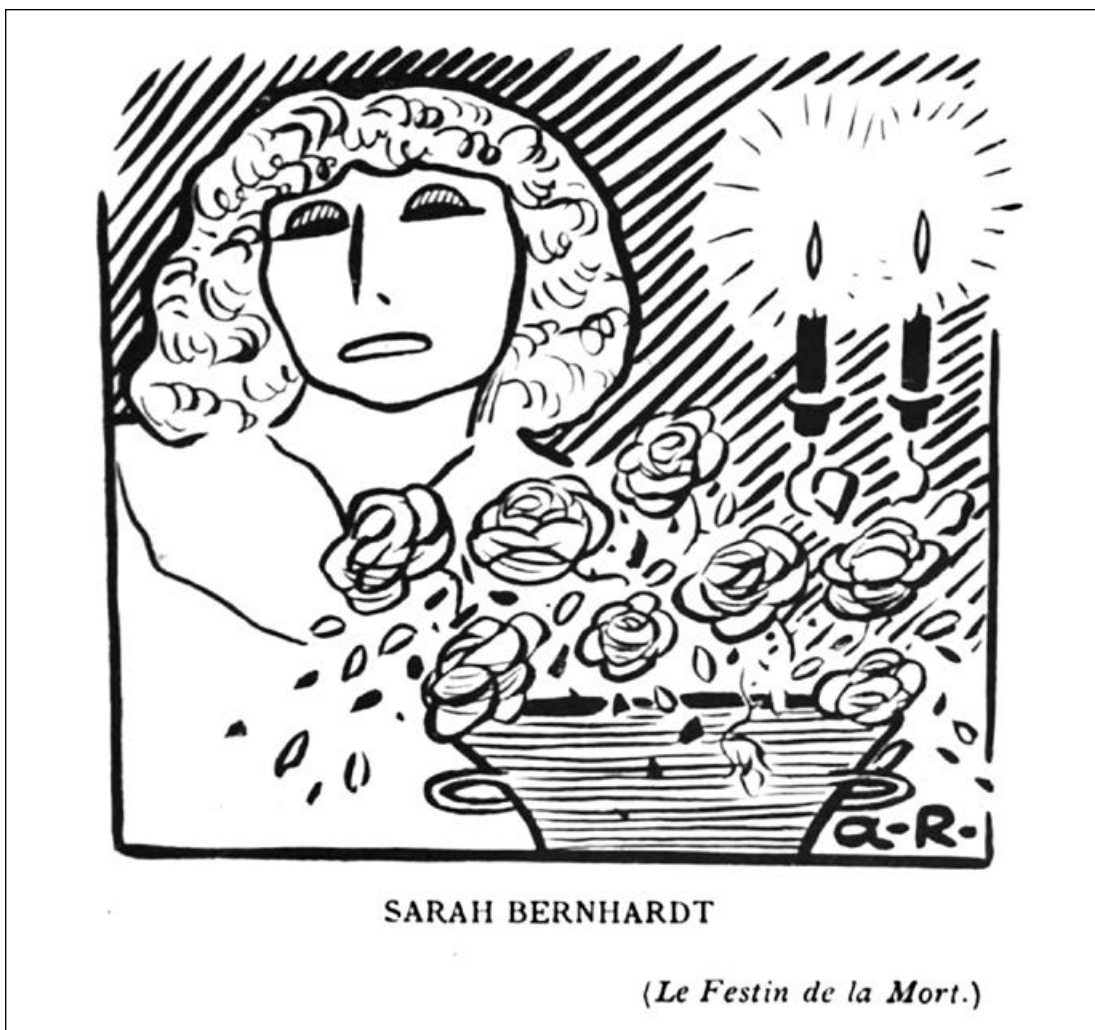


Рис. 15. Rouveyre A. Sarah Bernhardt // Там же. P. 133



Рис. 16. Rouveyre A. XXI. Pierson // Rouveyre A. La Comédie-Française de Rouveyre. — Paris : Albin Michel, 1904. — P. 121



Рис. 17. Rouveyre A. Mounet-Sully // Там же. Р. 77



Рис. 18. Rouveyre A. Mounet-Sully // Там же. Р. 81



Рис. 19. Rouveyre A. *Monographie d'une comidienne tragic et comique* //
Rouveyre A. *Carcasses divines : portraits & monographies*. — Paris : Jean Bosc, 1906. — P. XXV



Рис. 20. Rouveyre A. Monographie d'une comidienne tragic et comique // Там же. P. XII



Рис. 21. Rouveyre A. Monographie d'une comidienne tragic et comique // Там же. P. XIV

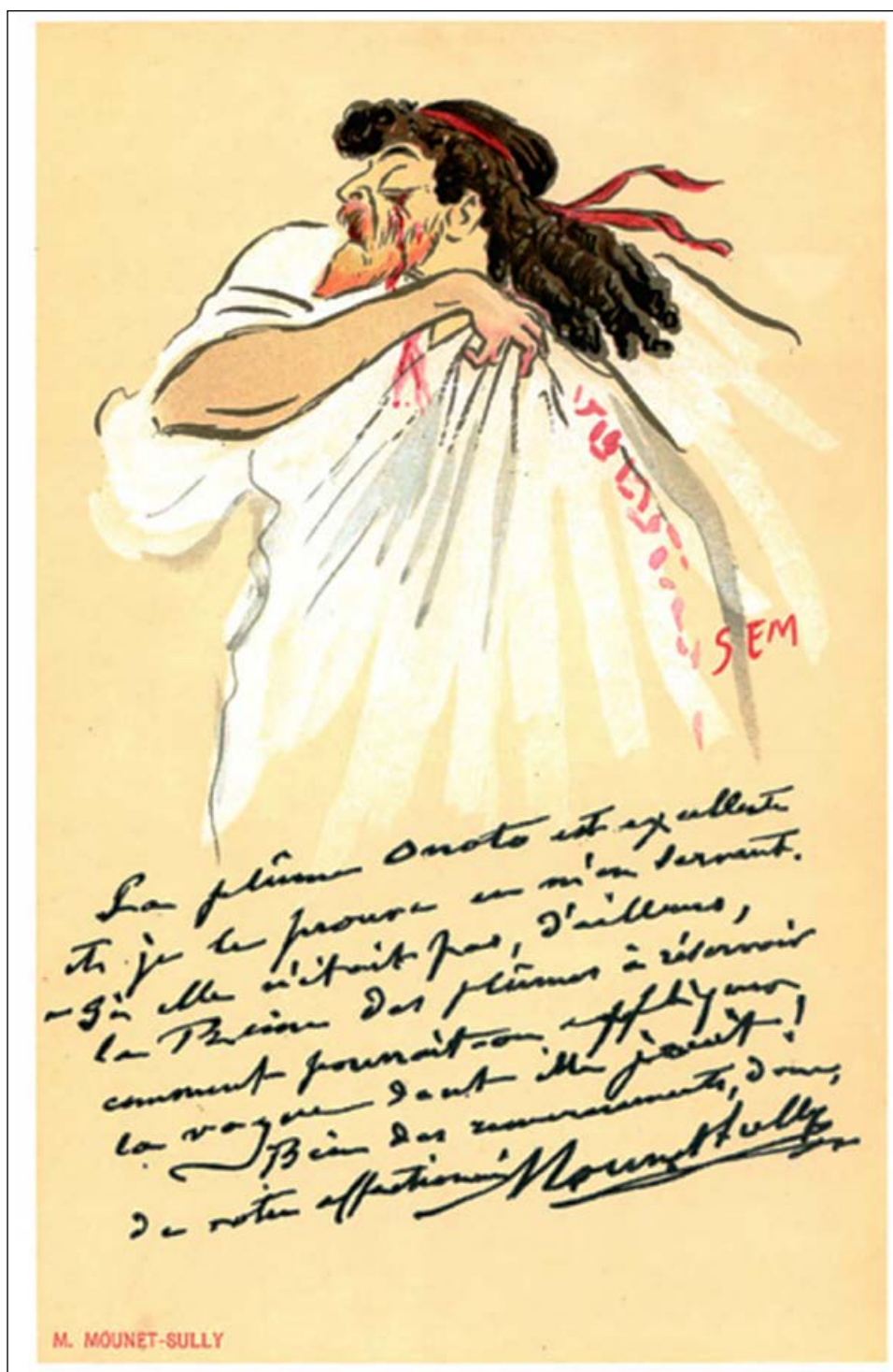


Рис. 22. SEM. Mounet-Sully // Who's who. —

URL: <http://www.sem-caricaturiste.info/pages/celebrities.html> (дата обращения: 21.05.2022)



Рис. 23. SEM. Victor Boucher // Who's who. —

URL: <http://www.sem-caricaturiste.info/pages/celebrities.html> (дата обращения: 21.05.2022)



Рис. 24. SEM. Fôôtit // Who's who. —

URL: <http://www.sem-caricaturiste.info/pages/celebrities.html> (дата обращения: 21.05.2022)



Рис. 25. Capiello L. Sarah Bernhardt dans Médée // Capiello L. Nos actrices. — Paris : Éditions de la revue blanche, 1899. — P. 13



Рис. 26. Capiello L. Sarah Bernhardt dans La Dame aux Camélias // Там же. P. 14



Рис. 27. Cappiello L. Le Frou-Frou // Wikipedia. —

URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Le_Frou_Frou,_journal_humoristique,_poster_by_Leonetto_Cappiello,_1899.jpg (дата обращения: 03.06.2023)

Вторая премия

ВИЗУАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ В ОПЕРНОЙ ПАРТИТУРЕ НА ПРИМЕРЕ СПЕКТАКЛЯ РОБЕРА ЛЕПАЖА «СОЛОВЕЙ И ДРУГИЕ НЕБЫЛИЦЫ»

МЕЛИЯ Екатерина Сергеевна

Российский институт театрального искусства — ГИТИС

ВВЕДЕНИЕ

В современной музыкальной среде опера занимает весомое место. Композиторы не устают обращаться к этому жанру, а режиссёры — экспериментировать над содержанием и интерпретацией классических произведений, успевших завоевать признание у людей по всему земному шару.

С каждым годом на фестивалях и других экспериментальных площадках можно увидеть всё большее число постановок, в основе которых лежит не прямой нарратив, а яркие визуальные образы. Такие спектакли апеллируют к зрительскому подсознанию, рождая с помощью зрительного восприятия множественные ассоциации и, как следствие, смыслы — причём не на сцене, а скорее в их сознании.

Спектакль говорит, показывая. Сценическое изображение обогащает текст, помогает выразить недоступное для речевого выражения, то, что стоит над текстом, за текстом. В книге «О театре» В. Мейерхольд пишет: «Жесты, позы, взгляды, молчание определяют истину взаимоотношений людей. Слова еще не все говорят. Значит, нужен рисунок движений на сцене. Слова для слуха, пластика для глаз. Таким образом, фантазия зрителя работает под давлением двух впечатлений: зрительного и слухового» [7, с. 45].

Существует мнение, что театр, выстроенный на картинах (которые обращаются к подсознательному), образовался в результате кризиса рационализма, нового чувствования непознаваемого мира, защиты от него и устремления к магическому.

На рубеже XX–XXI вв. интерес к визуальной драматургии получил новый виток, что во многом связано с развитием технологий, дающих новые возможности театру. Однако не всегда в визуальном спектакле есть видеопроекции, голографические предметы и прочее — главное, что его система образов должна строиться на визуальности, в которой аккумулируются смыслы.

Соотношение визуального и текстового всегда «напряжено», что вызвано асинхронностью работы органов чувств. Музыка, ритм, вокальная интонация — неотъемлемые составляющие оперного спектакля. Однако в его создании также участвуют художники, сценографы, осветители, костюмеры, гримеры, мимансы. Поэтому, несмотря на наличие литературного текста, только через выяснение

процесса несловесной коммуникации со зрителем можно прийти к пониманию работы исполнителя, несловесное поведение которого так влияет на понимание сопровождающего текста.

Таким образом, на фоне возрастающего интереса к жанру оперы со стороны режиссуры, исследования в области визуальной драматургии в музыкальном театре становятся одной из самых актуальных задач, стоящих как перед теоретиками, так и практиками театрального искусства.

Один из разделов данной работы посвящён теоретическому аспекту вопроса о визуальной драматургии, в частности, приведены формулировки понятия «визуальная драматургия» и представлена информация об эволюции и формах визуального театра.

В другом разделе рассматривается более узкое направление — визуальная драматургия в музыкальном театре, а также анализируется постановка Р. Лепаж в качестве яркого примера «визуального» спектакля.

Методологическую основу статьи составляют материалы научных конференций, периодических изданий; клави́р оперы И. Стравинского «Соловей», а также труды таких режиссёров и представителей театроведения, как В. Мейерхольд, П. Пави, Х.-Т. Леман, Д. Листа, Э. Барба, Р. Барт, П. Вольц и другие.

1. ПОНЯТИЕ ВИЗУАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ

Визуальная драматургия — направление в театре, сложившееся во второй половине XX века вследствие сближения сценических искусств с изобразительными, постепенно возлагающими на себя функцию смыслообразования.

По мнению Патриса Пави, выражение «визуальная драматургия» было введено в начале 1990-х годов Кнутом Ове Арнтценом [11, р. 45]. В наши дни оно наиболее часто используется для обозначения спектакля без текста и основанного на серии изображений. Это может быть «театр образов», театр танца, музыкальный театр, театр жеста (известный как «физический театр»), перформанс и т. д.

К началу 1990-х годов направление визуальной драматургии было уже весьма развито в мировой театральной практике: объяснение или иллюстрация находящегося в приоритете текста больше не было задачей, стоящей перед визуальным театром; он стремился создать свой независимый визуальный мир, в который могли бы проникнуть текстуальные или музыкальные вставки.

Как поясняет в своей книге «Постдраматический театр» Ханс-Тис Леман, «визуальная драматургия не означает здесь драматургию, организованную исключительно визуально, но скорее такую драматургию, которая не подчинена тексту, а потому может свободно развертываться в соответствии с собственной логикой» [10, с. 151].

По его мнению, такие явления в театре крайне важно рассматривать не просто как продолжение театра драматического, а как «совершенно новый язык театра, язык, который более уже не является драматическим» [10, с. 150].

Очевидно, что в результате процесса развития визуальной драматургии возникает некая оппозиция визуального театра с театром текстовым, или литературным. Тогда к категории визуального будут относиться игра актёра, образность

сцены, сценические образы, сценография; к категории текстуального — драматический и текстовый язык, символизация.

Термин «визуальная драматургия» приводит в своём «Словаре перформанса и современного театра» Патрис Пави. Говоря также о существовании некоей оппозиции с текстуальным, литературным театром, он определяет визуальную драматургию как такой вид театра, где визуальная часть — сценография и мизансцены — преобладает иногда до такой степени над текстом, что вовсе вытесняет его, в то время как акустическую, или музыкальную, составляющую спектакля, наоборот, подчёркивает, усиливает [13, р. 269].

Иными словами, функция передачи знаков переносится с текста на иные элементы. Будь то визуальные, звуковые или любые другие компоненты спектакля, в их основе заложен текст, который никогда никуда не исчезает.

Спектакль есть действенное слово, постановка спектакля — сценический результат текстовой конкретизации, одновременного высказывания нескольких причастных к прочтению субъектов: актёров, художников, осветителей, композитора и т. д. Отсюда впечатление от спектакля как от совокупности и синтеза искусств. Визуальная драматургия, как и мизансцена — это та часть спектакля, которая просто находится на сцене без каких-либо комментариев, вне зависимости от текста, произносимого так или иначе.

Визуальный театр может принимать различные формы в зависимости от концепции. Иногда сценография, как пишет Д. Листа, становится центральной категорией постановки и является «активной», «законченной», «цельной», «проиллюстрированной», «гиперболизированной» и т. д. [12, р. 54] Тогда, отсылая нас к «сценическому письму» мастеров 1970–1980-х гг., она превращается в основу всего спектакля, как в некоторых опытах Ромео Кастеллуччи, осуществлённых им в Сосьете Рафаэлло Санцио.

Когда мизансцена сосредоточена на визуальности, рождается «театр образов». В 1970-е гг. Роберт Уилсон стал признанным мастером этой области. В настоящее время термин «театр образов» используется всё реже, почти совсем потерял актуальность, потому что мизансцена в любом случае содержит в себе образ. В работах режиссёров, имеющих дар рассказчика, таких как Робер Лепаж, на сцене разворачивается история; слово и изображение сливаются вместе, чтобы визуализировать текст и в равной степени вербализовать образ.

2. ВОКАЛЬНОСТЬ И ВИЗУАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ

Одна из отличительных черт визуальной драматургии — присутствие в спектакле несловесной коммуникации, занимающей главенствующее место. Логично предположить, что в оперном спектакле такое положение будет занимать музыка, а именно — вокальность. Учитывая современные тенденции, необходимо определить, насколько вокальность связана с визуальностью.

Обратимся к словарю перформанса и современного театра Патриса Пави, где «вокальность» (vocalization) — это голос, рассматриваемый с материальной, физической, инстинктивной и аффективной точек зрения. Для театра вокальность является его эстетической ценностью. Поэтому здесь голос — не посредник,

воспроизводящий значения произносимых слов, а материальный музыкальный инструмент, который может быть использован артистами для пения, сценической речи и эмоциональной выразительности — иначе говоря, для всего, что можно использовать в спектакле [13, р. 270].

Таким образом, можно сказать, что голос является продолжением тела. Это утверждение кажется понятным и даже очевидным. Гораздо сложнее осознать афоризм Эудженио Барбы: «тело есть видимая часть голоса» [2, с. 26]. Тем не менее он подтверждает два факта: 1) тело и голос неразделимы; 2) голос обладает пластичностью и гибкостью, что ценно и в его повседневном использовании, и особенно — в вокальной и театральной практике.

О связи вокальности с телесностью говорит также Пьер Вольц: он вводит понятие «устный жест». Устный жест — это «голос, выражающий физическое действие, условно говоря, это телодвижение голосом» [14, р. 73]. В повседневной жизни, как и в исполнительском искусстве, устный жест проявляется в форме криков, напевов, междометий и интонаций в рамках возможностей человеческого голоса, его «голосовой природы», или «устного письма», как его называет Ролан Барт [3, с. 134].

Такая концепция, объединяющая телесный жест, вокальность, вокальную телесность, позволяет провести разделительную черту между звучащим голосом (пассивным выражением, обозначающим что-либо) и говорящим телом («активным действием» его телесности и вокальности), влияющим на окружающую действительность и формирующим реальность. Если произнесённое слово является формой речи, производящей звуки и понятия, то говорящее тело характеризуется частотой колебаний, своим сложением, своей свободой, своей физической и ритмической оснащённостью.

Однако сегодня даже на оперной сцене предпочтение зачастую отдаётся визуальным элементам — сценографии, мизансценам, образам. Музыкальный театр изначально сам по себе визуален, поэтому, вероятно, оперные режиссёры всё чаще прибегают к подобному способу художественного высказывания. Визуальная драматургия ярко заявила о себе как альтернатива традиционному академическому оперному или балетному спектаклю.

В музыкальных спектаклях, которые мы никогда не стали бы относить к визуальным, рождаются театральные метафоры. Целые сцены врезаются в память картинами, действующими помимо и намного сильнее музыки и слов, где актёр нередко лишь один из равноправных элементов спектакля. И артист как звучащее и движущееся тело бывает важнее, чем «жизнь человеческого духа».

Европейский оперный театр начал широко использовать достижения приемов визуальности с середины XX века. Таким образом, совершенно очевидно, что музыкальный театр не отставал от театра драматического. Зачастую даже в опере реплики и речитативы — лишь поясняющие ремарки к представлению, а музыкальный текст — комментарий к развивающимся визуальным образам, порой работающий как самостоятельный звук, как музыка со своим тоном и ритмом.

В музыкальном театре второй половины XX века рождаются и расширяют сферы своего влияния новые формы представления. В музыкальном (оперном, хореографическом) искусстве визуальная составляющая не только стала ведущей из этих форм, она оказала существенное влияние на восприятие музыкально-театрального искусства.

3. СПЕКТАКЛЬ РОБЕРА ЛЕПАЖА: ОПЕРА И. СТРАВИНСКОГО «СОЛОВЕЙ»

Одним из ярких и запоминающихся примеров визуального спектакля в музыкальном театре является постановка Робера Лепажа «Соловей и другие небылицы» на музыку И. Стравинского, продемонстрированная в 2010 году на фестивале в Экс-ан-Провансе. Сценографом выступил Карл Фийон.

Спектакль наполнен множеством сценографических находок и построен по принципу «картинности», ассоциативности, апеллирующей к подсознанию. Сюжет уходит от нарратива в сторону ярких визуальных метафор и выстраивается из эпизодов-вспышек, логическая связь между которыми осуществляется в сознании зрителя.

Пространство спектакля организовано неожиданным образом: оркестровая яма затоплена водой, а поднятый оттуда оркестр усажен на самой сцене. В первом действии показана «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана» и несколько вокальных миниатюр. Дирижёрский пульт и певцы буквально висят над водой, но внимание зрителей приковывает театр теней и акробаты, изображающие животных.

Во втором акте звучит опера «Соловей». Исполнители управляют маленькими куколками, стоя по пояс в воде, благодаря чему их движения замедляются, а пространство преломляется, обретает гибкость и множественность измерений.

При выборе средств художественной выразительности постановщики учитывали основополагающие обстоятельства: дальневосточную тематику сказки Г.-Х. Андерсена и ориентальную стилистику *chinoiserie* музыкальной партитуры И. Стравинского.

Очевидно, источниками вдохновения для «Соловья» режиссёру послужил традиционный вьетнамский кукольный театр, действие которого происходит на поверхности воды, где находятся актеры, и японский театр кукол Бунраку с их принципами представления. Восточный характер присутствует и в сочинении Стравинского, где прослеживается подход синтеза западной и восточной звуковысотных систем, одновременное использование классических западных инструментов с восточными, соединение элементов русского авангарда с древними восточными традициями.

Идеи авангардного театра в своё время оказали влияние на визуальную драматургию в целом. В спектакле Лепажа эти идеи также присутствуют: в гриме, костюмах и особом способе существования артистов, обусловленном «масковостью» персонажей — у них нет имён. Однако общая эстетика постановки сохраняет эстетику «Русских сезонов» Дягилева, с триумфом проходящих в Париже, когда декорации и костюмы создавались Львом Бакстом при участии Гончаровой и Ларионова, а также Пикассо и Матисса.

Лепаж предпочитает «картинные» театральные формы. Буйство красок (красное, оранжевое, жёлтое, зелёное), русские фольклорные мотивы придают необычную живописность декорации, а тем более костюмам певцов, танцовщиц и хористов.

Согласно мнению искусствоведа А. Баевой, композиция оперы «Соловей» строится по принципу живописного полотна [1, с. 189]. С этой точки зрения, как на уровне музыкального текста, так и на уровне сценографии К. Фийона, можно провести пространственно-визуальные аналогии с японской гравюрой.

Стилистически опера «Соловей» неоднородна. Если первый акт написан в лирическом ключе, то второй и третий резко отличаются более острой и жёсткой манерой, присущей балетным сочинениям композитора Стравинского. Однако это органично связывается с содержанием сказки. Такие композиционно-стилистические сдвиги позволили Р. Лепажу сделать постановку динамичной и строго соответствующей своей музыкальной основе.

Динамичность изначально заложена композитором в ритмическом рисунке, одновременно разном в вокальной и инструментальной партиях, чередовании консонанса и диссонанса, использовании музыкальных инструментов в нестандартных для них тесситурах. Инструментальная партитура оперы учтена в сценографии спектакля, где прослеживается соединение визуального и слухового ощущений.

Опера открывается лирическим ноктюрном партии Рыбака. Здесь тихо играют струнные и деревянные духовые, создавая образ мягкого равномерного покачивания лодки на водной глади, что непосредственно воспроизводит Лепаж. Соловьиные фиоритуры подчеркиваются музыкально арфой и флейтой, а визуально — лёгкой хореографией исполнительницы, которая формирует свой образ не только благодаря точности вокальных интонаций, но и с помощью пластики, выверяя каждый жест и позу. Атмосферу предрассветного пейзажа передает хроматизация голосов в предельно тихой динамике, выражающаяся на сцене чередованием приглушённых цветов в подсветке оркестра.

Во втором акте театральная помпезность и вместе с тем механистическая холодность звучания Китайского марша, реализуется за счёт мелодико-ритмической остиной пульсации, придающей большую графичность звучанию, и использования низких тембров. Следует также отметить особый метроритм, который делает музыкальное полотно рельефным, и использование в качестве метода ладовой организации хроматической тональности, децентрализующей звуковой поток. Визуально всё это выражается в крупном масштабе костюмов персонажей, ярких цветах освещения сцены и неестественном, авангардном гриме.

В музыкальном спектакле сценография должна коррелировать со звучанием. Приведённые выше примеры указывают на совершенно точное визуальное воспроизведение Р. Лепажем знаков, заложенных в нотном и литературном текстах.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В современной театральной среде наблюдается тенденция к визуализации и музыкализации спектаклей, которая, безусловно, находит своё отражение в традиции употребления знаков. В театральной семиотике появляются отдельные направления звуковой и визуальной семиотики.

Их сравнение позволяет выявить некоторые оппозиции, носящие скорее условный характер. Они не могут быть абсолютными хотя бы по той причине, что в процессе сценического действия дифференцировать способ семиозис каждого знака весьма затруднительно. На сцене образы визуально «иллюстрируют» текст, сливаясь с ним в единое целое, и зритель не замечает, что перед ним два способа трансляции знака.

В результате работы над постановкой происходит калибровка визуальных и текстуальных элементов. Если в обыденной жизни такая синхронизация происходит очевидно и незаметно, то в театре — это факт искусства. При этом создаваемому актером знаку свойственно уводить внимание зрителя в сторону физического действия, внешний вид персонажа превалирует над нематериальным смыслом текста.

Ханс-Тис Леман отмечает, что «постоянная тенденция к музыкализации (и это относится не только к речи) — это важная глава в истории употребления знаков в постдраматическом театре. Возникает отдельная звуковая семиотика; режиссёры применяют собственное ощущение музыки и ритма (на которое зачастую влияет поп-музыка) к классическим текстам; Уилсон прямо называет свои работы “операми”» [10, с. 148].

Изменился статус визуального: теперь оно не просто сопровождает текст и не сводится к его иллюстрации, уточнению или разъяснению. Пространство и визуальный аспект теперь становятся означающим, определяющим абстрактное соотношение с формой, а не означаемым, служащим тексту или смыслу.

Визуальная драматургия всё ещё нуждается в теоретическом описании. Практики и теоретики театра должны уметь работать с этим видом искусства, его специфической организацией изображения и, прежде всего, с визуальной семиологией.

Теперь благодаря визуальной драматургии широко используется изображение и зрительное восприятие, в то время как раньше преобладали текст и слух. Казалось бы, музыкальные спектакли закономерным образом должны быть ориентированы на слуховое, а не зрительное восприятие. Однако оперные режиссёры сегодня гораздо чаще работают в области именно визуальной, а не классической драматургии.

Создатели визуального спектакля действуют как сценографы: они начинают с движений, образов и пространства, которым подчиняются звуки. В оперном спектакле музыкальный текст сохраняется в том виде, а котором его создал композитор, но воспроизводится и доводится до зрителей в соответствии с определёнными образами в пространстве.

Музыкальному театру присуще свойство визуальности, что широко используют современные постановщики. Вокальность — это то, что лежит посередине между академическим оперным спектаклем и «театром образов», она может стать одним из способов «нарративизации» в визуальной драматургии.

Опера сегодня выходит за рамки традиционного музыкального жанра. Она всё чаще обращается к зрительным образам, пытаясь раскрыть замысел постановщика, который может идти вразрез с привычными сюжетами или уходить глубже, трансформируясь в иные, далёкие миры, создаваемые режиссёром, как это происходит в постановках Робера Лепажа. Таким образом, возможно, мы являемся свидетелями процесса становления оперной режиссуры как одного из направлений визуальной драматургии.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Баева А.* Тенденция к живописно-картинной организации материала в опере «Соловей» // *И. Ф. Стравинский : Статьи. Воспоминания / Ред.-сост. Г. С. Алфеевская, И. Я. Вершинина.* — М.: Сов. композитор, 1985. — С. 176–196.
2. *Барба Э., Саварезе Н.* Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя / Пер. с английского. — М. : АРТ, 2011. — 318 с.
3. *Барт Р.* Нулевая степень письма / Пер. с французского. — М. : Академический проект, 2008. — 431 с.
4. *Годер Д. Н.* Художники, визионеры, циркачи : Очерки визуального театра. — М. : Новое литературное обозрение, 2012. — 237 с.
5. *Должанский Р.* Птичий полет фантазии // *Коммерсантъ.* — № 123. — 12.07.2010. — С. 11.
6. *Колязин В.* О постдраматическом театре и его месте на современной европейской сцене // *Вопросы театратеатра.* — 2011. — № 1–2.
7. *Мейерхольд В.* О театре. — Санкт-Петербург : Просвещение, 1913. — 208 с.
8. *Пави П.* Словарь театра / Пер. с фр. — М. : Прогресс, 1991. — 504 с.
9. *Стравинский И.* Соловей. Клавир для голоса в сопровождении фортепиано. — СПб. : Российское музыкальное издание, 1914. — 93 с.
10. *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр / Пер. с нем. Н. Исаевой. — М. : ABCdesign, 2013. — 312 с.
11. *Arntzen K. O.* A Visual Kind of Dramaturgy: Project Theatre in Scandinavia. — Glasgow : Theatre Studies Publications, 1991. — P. 43–49.
12. *Lista G.* La scène moderne: encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XXe siècle : ballet, danse, happening, opéra, performance, scénographie, théâtre, théâtre d'artiste. — Paris : Editions Carré, Actes sud, 1997. — 858 p.
13. *Pavis P.* The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre. — NY : Routledge, 2016. — 312 p.
14. *Voltz P.* La voix parlée : Théâtre/Public. 1998. — 143 p.

Третья премия

**ПРИНЦИПЫ АНАЛИЗА СПЕКТАКЛЯ
В ЛЕНИНГРАДСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКЕ
1920–1930 гг.**

АРХИПОВА Дарья Андреевна

Российский государственный институт сценических искусств

ВВЕДЕНИЕ

В 1919–1929 гг. становление и развитие ленинградской науки о театре происходило в стенах Института истории искусств, которому «принадлежала <...> инициатива в выработке концепций формализма и в фактическом осуществлении многочисленных трудов на [их] основе»¹. Однако причины говорить о формализме нового театрального знания не исчерпываются упомянутым выше совпадением времени и места: они носят не номинальный, а, в первую очередь, теоретический характер.

Современное российское и европейское научное поле предлагает несколько ракурсов анализа формализма, в том числе рассматривая его как школу² или метод³. Однако есть основания полагать, что формализм — иная художественная, причём не только художественная, но и включающая мысль о художественном картине мира, которая сообщает импульс научному искусствознанию — не в последовательности и, соответственно, в связях, а одновременно — векторно. Такое допущение отчасти мотивировано ситуацией, сложившейся в искусстве 1910-х гг.: «в искусство приходит новая логика: симультанизма и взрыва, сжимающих линейное движение в мгновенные вспышки; логика озарения и шока, исключая возможность последовательности и связности»⁴. Интенсифицируется взаимодействие теории и практики: аналитико-интерпретативный акт и синтетически-творческая реализация в 1910-е гг. существуют на одном уровне. Теоретическое выступает в качестве обязательного сопутствующего аспекта художественной картины мира. Впоследствии, а именно на рубеже 1920-х гг., происходит самоопределение теории и, что закономерно, постепенное её обособление от практики.

¹ *Shapovaloff L.* The Russian State Institute of Art History: its contributions to literary scholarship and its liquidation // Transactions of the Associations of Russian American scholars. — NY, 1972. Vol. 6. — P. 121.

² Например, К. Депретто. Подробнее см.: *Депретто К.* Формализм в России. Предшественники, история, контекст. — М.: Новое литературное обозрение, 2015.

³ Например, Д. Уитней. Подробнее см.: *Whitney D.* A General Theory of Visual Culture. Princeton: Princeton University Press, 2011.

⁴ *Бобринская Е.* Русский авангард: границы искусства. — М.: Новое литературное обозрение, 2006. — С. 14.

Поэтому целесообразным, в свете разрабатываемой темы, представляется сфокусировать внимание на т. н. научно-исследовательском повороте формализма в целом и театрального формализма в частности.

Внеположные театру критерии формализма как такового были разработаны в ряде программных текстов ОПОЯЗа⁵, согласно которым, базовый принцип формализма — принцип «спецификации и конкретизации»⁶. Произведение рассматривается на правах самоценной художественной продукции, обособленной от каких-либо контекстов: исторического, биографического, etc. Однако эта установка, проявляющаяся в канонических формальных статьях с 1914 г., абсолютно врозь с другой, тоже с самого начала им свойственной и относящейся к восприимчивым процессам в искусстве.

Например, в «Воскрешении слова» Шкловский пишет о соотношении «приемов языка поэзии с приемами общего языка мышления»⁷, о том, что со временем каждое произведение «совершает путь поэзии к прозе»⁸. То есть сначала воспринимается как непривычное, тем самым провоцируя интенсивное «переживание [реципиентом] художественной формы»⁹, впоследствии — окаменевают¹⁰: его «перестают видеть и начинают узнавать»¹¹. Эти наблюдения составят основу следующей статьи Шкловского «Искусство как прием», которая ввела в научный оборот понятия приёма, остранения и автоматизации.

Было установлено, что приёмом искусства является приём «остранения»; приём затруднённой формы, «увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как восприимчивый процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен»¹². Соответственно, искусство — способ разрушения автоматизма восприятия, оно же — «способ пережить *деланье* (курсив мой. — Д. А.) вещи, а сделанное <...> не важно»¹³. Совокупность приведённых положений — для формализма

⁵ Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — С. 255–270; Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. — Л.: АCADEMIA, 1924; Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — С. 270–282; Шкловский В. Искусство как прием // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. — Пг., 1919. — С. 101–114; Шкловский В. Б. Пространство живописи и супрематисты // Искусство. — 1919. — 5 сент.; Шкловский В. Б. О фактуре и контррельефах // Шкловский В. Б. Ход коня. — М.; Берл.: Геликонъ, 1923. — С. 101–108; Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. — Петроград, 1919. — С. 151–167; Эйхенбаум Б. М. Теория формального метода // Литература: Теория. Критика. Полемика. — Л.: Прибой, 1927. — С. 116–149.

⁶ Эйхенбаум Б. М. Теория формального метода // Литература: Теория. Критика. Полемика. — Л.: Прибой, 1927. — С. 124.

⁷ Шкловский В. Б. Воскрешение слова // Шкловский В. Гамбургский счет. — М.: Советский писатель, 1990. — С. 36.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ В интерпретации Шкловского окаменение тождественно «отсутствию переживания» (Шкловский В. Б. Воскрешение слова // Шкловский В. Гамбургский счет. — М.: Советский писатель, 1990. — С. 40).

¹¹ Шкловский В. Б. Воскрешение слова // Шкловский В. Гамбургский счет. — М.: Советский писатель, 1990. — С. 38.

¹² Шкловский В. Искусство как прием // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919. — С. 105.

¹³ Там же.

базисных — внятно свидетельствует о том, что анализ исследователями¹⁴ воспринимательных процессов психологически ориентирован. Подобное в корне противоречит утверждаемой ими же прерогативе имманентного анализа.

Это противоречие позволяет сделать два важных вывода. Во-первых, необходимо различать «формальный антипсихологизм в сфере порождающей эстетики»¹⁵ и психологическую постановку вопроса о характере взаимодействия реципиента с художественным произведением. Различие проводится по линии категорического неприятия формалистами идеи о выведении «конструктивности» из факторов психологии творчества¹⁶, чреватой тотальным биографизмом.

Во-вторых, возможным становится выделить два базовых компонента формализма как такового¹⁷: апперцептивный (подразумевающий специфику воспринимательных процессов) и лингвистический¹⁸ (связанный с имманентным анализом). Конечно, ими формализм не исчерпывается, но именно они являются отправными точками, запустившими механизм его становления. Все принципы формализма¹⁹ и их дальнейшая эволюция — производные от определённых конфигураций этих компонентов; то, во что и каким образом они по мере движения формализма трансформируются.

Исходя из сделанных выше наблюдений, резонно говорить о фазовости концептуального становления формализма, а также определить границы каждой из фаз, суммарно охватывавших период с 1914(5) по 1930 гг.

Начало формализма принято связывать с 1916 г., а именно — с организацией ОПОЯЗа²⁰, что, впрочем, верно только отчасти. Уже статья Шкловского

¹⁴ В лице не только Шкловского, но и Якубинского, Тынянова, Эйхенбаума, etc.

¹⁵ Ханзен-Лёве Оге А. «Редукционизм» Ф I // Ханзен-Лёве Оге А. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. — М.: Языки русской культуры, 2001. — С. 178.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Для приведённой дифференциации наиболее целесообразно пользоваться смешанной терминологией. Апперцепция — термин, преимущественно использующийся в современной психологии. Однако область его применения не ограничивается рамками одной сферы. Понятие апперцепции было введено Лейбницем в XVII–XVIII вв. и использовалось в разных областях науки (включающих лингвистику, философию, etc.). Апперцепция подразумевает такое восприятие, когда новое знание, новый опыт сначала преобразовываются реципиентом, затем — включаются им в систему уже имеющегося знания. Такая характеристика выразительно резонирует с центральными идеями программных формальных текстов.

¹⁸ Речь вовсе не о лингвистике как таковой, а о интерпретации её формалистами как науки, «по материалу своего исследования соприкасающейся с поэтикой, но подходящей к нему с иной установкой и с иными задачами» (Эйхенбаум Б. М. Теория формального метода // Литература: Теория. Критика. Полемика. — Л.: Прибой, 1927. — С. 125). Лингвистика, в понимании раннего формализма активно оперировавшая такими категориями, как структурные единицы, статика и динамика, ритм, etc., ставит целью исследование и теоретизацию общих тенденций функционирования языка как постоянно эволюционирующей системы. Следовательно, лингвистика, в силу имманентных качеств, могла сформировать необходимый фундамент для изучения литературы как таковой.

¹⁹ Они, в свою очередь, — не статичная готовая, а динамическая, постоянно трансформирующаяся система. Её элементы самостоятельны, но не разрознены и способны работать только в связях друг с другом.

²⁰ ОПОЯЗ или — Общество изучения поэтического языка: научное сообщество, в его состав входили В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум, Ю. Н. Тынянов, с именами которых связана большая и решающая часть программных работ формализма, а также Б. В. Томашевский, Л. П. Якубинский, О. М. Брик, etc.

«Воскрешение слова»²¹, опубликованная в 1914 г., представляет собой концентрацию аналитических формальных идей. В этой связи примечательна тезисность авторского мышления: Шкловский в свойственной ему манере — «от отправной точки к результату» — формулирует задачи, которыми формализм будет занят в первые несколько лет, и возможные итоги их разрешения (минуя при этом промежуточные стадии разработки тех или иных теоретических вопросов).

Соответственно, нижняя хронологическая граница первой фазы — 1914 г. Завершается же она с попыткой перехода формализма на другие сферы искусствознания — в 1919 г.

Первая фаза — и ряд программных текстов 1914–1919²² это надёжно подтверждает — носила «манифестирующий» характер. Движение, выбранное формализмом, было устремлено в сторону теории, ещё точнее — общей теории искусств.

Маршрут, по которому оно осуществлялось, характеризуют следующие специфические особенности.

1. Базовые компоненты формализма как такового (а именно — апперцептивный и лингвистический) спровоцировали введение дифференциации поэтического и прозаического языка.

Напомним, что первоочередной задачей формализма было выявить лежащие вне исторических, философских, биографических, etc. предпосылок особенности художественного произведения. Понятно, что единственно возможным способом в этой ситуации было обратиться к сравнительному анализу, поставив в пару с художественным рядом²³ тот, который имел бы с ним общий фундамент, но отличался функционально²⁴. Противопоставление прозаического (иначе — практического или автоматизированного языка повседневного общения) и поэтического (художественного) языка для таких целей подходило как нельзя лучше²⁵.

2. Разработка бинарной оппозиции «поэзия — проза» позволила конкретизировать принцип осязаемости формы, открыв перспективу для её дальнейшего изучения.

3. Было доказано, что «осязаемость формы возникает в результате особых художественных приемов»²⁶ (мотивирующих интенсивное переживание ее реципиентом), среди которых главная роль принадлежит приёму остранения.

²¹ «Воскрешение слова» — переработанный доклад «Место футуризма в истории языка», с которым Шкловский выступал в декабре 1913 г. в «Бродячей собаке».

²² К программным работам первой фазы относятся в том числе: «Воскрешение слова», «Искусство как прием» Шкловского, «О звуках стихотворного языка» Якубинского.

²³ Понятие художественного или литературного ряда было введено в начале первой фазы формализма.

²⁴ Подробнее см.: *Эйхенбаум Б. М. Теория формального метода // Литература: Теория. Критика. Полемика. — Л. : Прибой, 1927. — С. 125.*

²⁵ Дифференциация художественного (поэтического) и практического (прозаического) языка была очевидно инспирирована поэтической практикой футуризма. Отчасти по аналогии с футуристической «заумью», поэтический язык подразумевает снятие семантики слова, разрушение логической, «линейной» мысли и обуславливаемых её направлений: лексики, грамматики, etc., которые включали бы её в состав автоматизированного практического сообщения. В то же время поэтический язык преобразовывает не только прозаический язык, но и литературный, со временем неизбежно совершающий «путь от поэзии к прозе» (*Шкловский В. Б. Воскрешение слова // Шкловский В. Гамбургский счет. — М. : Советский писатель, 1990. — С. 37.*)

²⁶ *Эйхенбаум Б. М. Теория формального метода // Литература: Теория. Критика. Полемика. — Л. : Прибой, 1927. — С. 131.*

Рубеж первой и второй фазы относится к 1919 г. и примечателен попытками перехода формализма на новый — не только литературный — материал. В этот период движение формализма как бы расслаивается на несколько²⁷: не обособленных, но взаимодействующих между собой по динамическому принципу²⁸.

Программные тексты рубежного этапа представлены статьями Шкловского «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» (1919 г.), «Пространство живописи и супрематисты» (1919 г.), «О фактуре и контррельефах» (1920 г.) и Якобсона²⁹ — «Футуризм» (1919 г.), «Новейшая русская поэзия. (Набросок первый. Подступы к Хлебникову)» (1921 г.).

Важно, что в 1919–1920 гг. интенсифицировалась полемика Жирмунского, Томашевского, Виноградова, etc. с концепциями формализма. В выбранном ракурсе анализа резонным будет рассмотреть этот сюжет отдельно, обратившись к статьям Жирмунского «Задачи поэтики» (1919) и «К вопросу о “формальном методе”» (1922–1923). Они контрапунктически встраиваются в движение формализма и, споря с разработанными им идеями, «заостряют» его специфические особенности.

Среди положений «Задачи поэтики» и «К вопросу...» основные:

1. Необходимость развить и углубить «теоретическое изучение и систематическое описание “формальных” элементов [художественного произведения] <...> в связи с телеологическим понятием стиля как единства приемов»³⁰.

Сообразно логике Жирмунского³¹, содержательно-тематические единицы образуют телеологическую целостность. Композиция художественного произведения напрямую обуславливается «вещественным, предметным, смысловым единством»³². Эта идея существует на контрасте с идеями Тынянова, Шкловского, Эйхенбаума. etc., позиционировавшими содержательно-тематические единицы

²⁷ Имеется в виду «первое» — магистральное движение, связанное с формализмом как таковым, «второе» — с театральным формализмом, становление которого происходило начиная с 1919 г.; «третье» — с формализмом в сфере теории кино, etc.

²⁸ Сконцентрируем внимание на «первом», магистральном, движении формализма, рассмотрев его на материале статьи Шкловского «Связь приемов сюжетосложения...» и в контексте полемики с Жирмунским, Томашевским, Виноградовым, etc., усилившейся в 1919–1920-е. Остальные движения, связанные с переходом формализма на другие сферы искусствознания, проанализируем в первой главе исследования (обратившись к материалу статей «Пространство живописи и супрематисты», «О фактуре и контррельефах» Шкловского; «Новейшая русская поэзия» Якобсона).

²⁹ Понятно, что исследовательская линия Якобсона имеет отношение скорее к московскому, чем к ленинградскому формализму; конкретнее — к деятельности МЛК (Московского лингвистического кружка). Но отдельные работы исследователя существуют в прямой корреляции с идеями ленинградских авторов: Тынянова, Шкловского, Эйхенбаума, etc. и позволяют более основательно раскрыть их специфику. Так, вполне закономерно, что впоследствии проблематика, рассматриваемая в «Новейшей русской поэзии», в 1920–1930-е гг. модифицируется и встраивается в комплекс идей завершающей фазы формализма — причём, что показательно — в формате «соавторской» работы «Проблемы изучения литературы и языка», написанной Якобсоном совместно с Тыняновым в 1928 г.

³⁰ Жирмунский В. М. Задачи поэтики // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л.: Наука, 1977. — С. 18.

³¹ А также Томашевского, Виноградова, etc., с чьими идеями рассматриваемые статьи обнаруживают конкретные точки схода.

³² Жирмунский В. М. К вопросу о «формальном методе» // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л.: Наука, 1977. — С. 102.

в качестве объекта трансформации, которая, в свою очередь, осуществляется за счёт конструктивного принципа, единолично обеспечивающего связи между элементами произведения, соответственно — его целостность.

2. Установление связи между созданием «ощутимого выражения»³³ и «способами индивидуализации речи»³⁴ определённого автора.

Понятие стиля как «телеологического единства приемов»³⁵ в исследовательской линии Жирмунского (а также Виноградова, Томашевского, etc.) находится в зависимости от авторского «художественного задания», что установкам формализма нескрываяемо и значимо противоречит. «Спецификация и конкретизация»³⁶ подразумевает обособление художественного произведения от индивидуальности автора. Закономерным образом восприятие стиля Жирмунским, Томашевским, Виноградовым, etc. и Тыняновым, Шкловским, Эйхенбаумом обнаруживает достаточно сильное различие.

Так, например, в «Задачах поэтики», по справедливому наблюдению Оге А. Ханзен-Лёве, «идеалистическое понятие индивидуального стиля дополняется столь же идеалистическим представлением о стиле как телеологическом единстве»³⁷, исходящим из «обязательности гармонических и типизированных норм, которые лежат в основании принципа единства»³⁸.

В то же время автор программной для рубежного этапа формализма работы «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» Шкловский определяет стиль как систему языковых и сюжетных приёмов. Для такой интерпретации очевидны:

- связь стиля со способом мышления и, соответственно, первоочерёдность структурного принципа в вопросах, посвящённых стилю;
- предпосылки к дифференциации приёмов на конструктивные и подчинённые.

3. В результате Жирмунский настаивает на важности обращения к тематической стороне художественного произведения и тенденциозности искусства. «Выбор темы»³⁹, по мнению исследователя, не менее (или отчасти более) существенен, чем «построение, композиционная разработка»⁴⁰.

Подводя итог вышесказанному, заметим, что по мере сюжета «Задач поэтики» и «К вопросу...» Жирмунский отказывается формализму в самостоятельности — сводит его к методу, предоставляющему базовый (однако всё равно нуждающийся в модификации) инструментарий и подготавливающему материал для дальнейших этапов анализа, что, конечно, не так. В этом отношении при-

³³ Томашевский Б. В. Теория литературы (поэтика). — Л.: Госиздат, 1925.

³⁴ Жирмунский В. М. К вопросу о «формальном методе» // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л.: Наука, 1977. — С. 102.

³⁵ Там же.

³⁶ Эйхенбаум Б. М. Теория формального метода // Литература: Теория. Критика. Полемика. — Л.: Прибой, 1927. — С. 67.

³⁷ Ханзен-Лёве Оге А. Формалистская теория повествования // Ханзен-Лёве Оге А. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. — М.: Языки русской культуры, 2001. — С. 281–282.

³⁸ Там же.

³⁹ Жирмунский В. М. Задачи поэтики // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л.: Наука, 1977. — С. 31.

⁴⁰ Там же.

мечателен один из смысловых фрагментов статьи Эйхенбаума, опубликованной в 1925 г. и рассматривающей эволюцию формализма за 10-летний период (то есть, с 1914(5) по 1925 гг.). Автор уверен: «принципиальным для “формалистов” является вопрос не о методах изучения литературы (и искусства в целом. — Д. А.), а литературе как *предмете* (курсив мой. — Д. А.) изучения»⁴¹. В центре внимания исследователей — «теоретические принципы, подсказанные <...> изучением конкретного материала в *его специфических особенностях* (курсив мой. — Д. А.)»⁴². В статьях формалистов актуализируется специфически литературное, театральное, etc. Важным становится понять, что держит литературу — литературой, театр — театром, etc., в общей перспективе: искусство — искусством, буквально — сформулировать представления о «искусстве как таковом» и разработать систему критериев, отвечающих поставленным задачам.

* * *

Вторая фаза формализма как такового⁴³ ограничена хронологическими рамками 1919–1926(7) гг. и включает два этапа. Первый — продлившийся с 1919 по 1923(4) гг., характеризует интенция проверить теоретические, выработанные в первую фазу принципы определённым (литературным) материалом⁴⁴. Второй (1923(4)–1926(7) гг., соответственно) теоретизирует всё то, что было открыто ранее (в 1919–1923(4)) и задаёт направление на следующую фазу.

В свою очередь, основными особенностями второй фазы являются:

1. Интерпретация художественного текста как «сложного взаимодействия многих факторов»⁴⁵.

К 1919 г. формализм достигает той стадии, когда продолжать разработку концепций в соответствии с изначальной установкой на имманентный, или — «изолированный» анализ конкретных элементов произведения, было невозможным. Так, в центре внимания исследователей оказывается структурный механизм художественного произведения.

2. Введение в научный оборот понятия динамики, диапазон применения которого со временем будет расширяться, распространившись на реакцию реципиента, авторскую индивидуальность, etc.

3. Разработка модифицированной⁴⁶ терминологии. К ней относится понятие доминанты или конструктивного принципа, обеспечивающего целостность художественной системы посредством организации и трансформации её осталь-

⁴¹ Эйхенбаум Б. М. Теория формального метода // Литература: Теория. Критика. Полемика. — Л.: Прибой, 1927. — С. 116.

⁴² Там же.

⁴³ Основные теоретические тексты второй фазы: «Проблема стихотворного языка» (1924 г.), «Литературный факт» (1924 г.), «О литературной эволюции» (1927 г.) Тынянова.

⁴⁴ Например, подробнее см.: Тынянов Ю. Н. Стиховые формы Некрасова // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — С. 19–28; Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — С. 199–228; Эйхенбаум Б. М. Молодой Толстой. — Л.: Издательство З. И. Гржебина, 1922; Эйхенбаум Б. М. Лермонтов. — Л.: Гос. издат., 1924.

⁴⁵ Тынянов Ю. Н. Ритм, как конструктивный фактор стиха // Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. — Л.: АCADEMIA, 1924. — С. 13.

⁴⁶ По сравнению с разработанной в первую фазу.

ных (подчинённых) элементов⁴⁷; а также понятие конструктивной функции элемента, подразумевающее «соотнесенность каждого элемента литературного произведения как системы с другими и, стало быть, со всей системой»⁴⁸.

4. На рубеже второй и третьей фазы краеугольным становится вопрос эволюции.

Минуя рамки анализа исключительно единиц художественного текста и их взаимосвязей, формализм переносит исследовательский фокус на специфику отношений элементов произведения — и самого произведения в целом — с разными системами в искусстве.

Затем делает ещё один шаг, ставя вопрос о соотнесении таких особенностей художественного ряда, как, например, жанровые, речевые, стилевые, композиционные, etc. с закономерностями исторического развития.

В 1926–27 гг. Тынянов разрабатывает концепцию эпохи-системы, представляющую соединение исторически-временного и синхронно-системного, сообразно которой модифицируется и восприятие формализмом истории — как не-поступательного и не-закономерного процесса, допускающего возвраты, смещения, etc.

Теоретические идеи, приведённые выше, проецируются на современность, в которой — по ёмкому определению Тынянова — «идет та же историческая борьба разных пластов и образований, что и в разновременном историческом ряду»⁴⁹. Отношения между искусством и мироощущением эпохи определяются как диалектическое взаимодействие.

Третья фаза формализма началась на рубеже 1927–1928 гг. Однако принципы, разработанные с 1927(8) по 1930 гг., носят разрозненный характер.

Это обстоятельство, главным образом, мотивировано исторической ситуацией 1929–1930 гг.: идеологическое давление на формальную школу достигло апогея. В результате «1928 и 1929 годы стали временем разгрома ГИИИ, а следовательно, и “формальной школы”. <...> 26 января 1928 года была дана официальная негативная оценка работы Института со стороны властей. В 1929 году произошли кардинальные кадровые изменения, была осуществлена хаотичная структурная перестройка ГИИИ, развернута травля Института в прессе»⁵⁰. Понятие формализма в целом и театрального формализма в частности было тотально искажено, сделавшись синонимом «идеализма <...>, вкусовщины, бессистемности»⁵¹. Большинству теоретических трудов формалистов «и по выбору тем и по принципиальной своей установке»⁵² была вменена в вину «бесконечная <...> [отдалённость] от

⁴⁷ Подробнее см.: Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — С. 272.

⁴⁸ Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — С. 272.

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ Иванова Т. «Формальная школа» и фольклористика в стенах Российского института истории искусств // Эпоха «остранения». Русский формализм и современное гуманитарное знание. — М.: Новое литературное обозрение, 2017. — С. 327.

⁵¹ Подробнее см.: Л. Б. Государственная <...> цитадель идеалистов // Правда. — 1930. — 8 января. — № 8. — С. 6.

⁵² Формализму, вкусовщине, бессистемности — конец! // Рабочий и театр. — 1930. — № 7. — 5 февр. — С. 1.

тех насущных и, в конце концов, неотложных требований, которые предъявляет к своим исследователям и методологам советское революционное искусство»⁵³.

Из-за ситуации времени принципы третьей фазы формализма не могли оформиться в целостную систему. Однако материал таких программных работ 1927–1929, как «Проблемы изучения литературы и языка» (1928 г.) Тынянова и Якобсона, «О пародии» (1929 г.) Тынянова, etc., позволяет сделать вывод о попытке и готовности формализма объединить всё разработанное в период с 1914 по 1928(9) гг. в общую теорию искусствознания.

Магистральным сюжетом канонических текстов третьей фазы становится соотношение разных художественных систем и те принципы, по которым реализовывается их движение в истории. Тыняновская модель «эпохи-системы», начинавшая формироваться на этапе статьи «О литературной эволюции», доводится — в «Проблемах изучения литературы и языка» — до концепционной целостности. Тынянов, модифицируя понятие «эволюционной динамики», разрушает дихотомию «синхрония — диахрония». Согласно исследователю, эволюция — скачок и смещение, система — перманентный круговорот элементов, совершающих движение от периферии к центру и обратно — из центра к периферии. Таким образом, задачи третьей фазы оказываются напрямую связаны с анализом соотношения разных художественных систем.

Релевантность темы современному научному полю обусловлена интенсификацией развития перформативных структур, которые, во-первых, ориентированы на специфику восприимчивых процессов⁵⁴; во-вторых, базируются на внесюжетных взаимодействиях и «смешанных» средствах. Приведённые особенности обнаруживают связь с фундаментальными компонентами формализма: апперцептивным и лингвистическим, что, в свою очередь, позволяет сделать вывод об актуализации — в сегодняшнем театре и науке о театре — формальной художественной логики и формального анализа.

В этом отношении примечателен магистральный сюжет предисловия к англоязычному изданию «Эстетики перформативности» Э. Фишер-Лихте⁵⁵ — одного из наиболее значимых современных теоретических трудов. Автор «*Perspective on performance*»⁵⁶ М. Карлсон на протяжении текста постоянно апеллирует к концепциям ленинградского формализма, рассматривая идеи Шкловского, Тынянова, Эйхенбаума в корреляции с подходом, выработанным Фишер-Лихте.

Конечно, точки согласования обеих исследовательских линий неотменно есть. Однако резоннее говорить о связи «Эстетики перформативности» с концепциями не (только) формализма как такового, но (в первую очередь) с концепциями театрального формализма, разрабатывавшимися Гвоздевым, Пиотровским, Мокульским, etc. Впрочем, такая интенция на данный момент вряд ли реализуема: процесс становления и эволюции нового, формального по своей специфике,

⁵³ Формализму, вкусовщине, бессистемности — конец! // Рабочий и театр. — 1930. — № 7. — 5 февр. — С. 1.

⁵⁴ То есть в большинстве своём направлены на дестабилизацию восприятия, в результате которой реципиент вводится в лиминальное состояние.

⁵⁵ Подробнее см.: *Carlson M. Perspective on performance: Germany and America* // Fischer-Lichte E. *The transformative power of performance. A new aesthetics.* — Lon., NY : Routledge. Taylor & Francis group, 2008. — P. 1–11.

⁵⁶ «Взгляд на перформанс» / «Точка зрения на проблему перформанса» (пер. с англ.).

театрального знания в Ленинграде 1920–1930 гг. в трудах по теории и истории театра освещался фрагментарно.

С другой стороны, интересно единовременное появление на волне 2020-х гг. — в современном зарубежном и российском научном поле — серии работ, посвящённых московскому театральному формализму. Так, в 2019 году была издана книга историка театра В. Гудковой «Театральная секция ГАХН: История идей и людей. 1921–1930»⁵⁷. Исследование⁵⁸, охватывающее десятилетний период работы Академии — от создания до «драматической гибели в месяцы “великого перелома”»⁵⁹ — и концентрирующееся вокруг становления и развития театральной секции ГАХН, основано на архивных материалах. Среди них: доклады и обсуждения, планы научных статей, характеристики отдельных специалистов (П. А. Маркова, Г. Г. Шпета, В. Г. Сахновского, etc.) — вместе, представляющие хронику формирования и движения московской мысли о театре.

С разницей в три года, в 2022-м, австрийский искусствовед и автор монографии «Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения» (на рубеже 2000-х гг. ставшей поворотной точкой в изучении формализма) Оге А. Ханзен-Лёве опубликовал (в соавторстве с профессором Потсдамского университета Б. Обермайр) работу «Phänomenologische und empirische Kunstwissenschaften in der frühen Sowjetunion»^{60, 61}, в которой тоже обратился к московскому формализму: выявив и проанализировав его «феноменологическую» ориентацию с помощью архивных документов ГАХН. Содержательный центр «Phänomenologische und empirische Kunstwissenschaften» — начало и развитие деятельности Академии, взаимодействие её структурных единиц. Отдельный раздел исследования посвящён работе театральной секции, теоретическим статьям, опубликованным в 1923–1927 гг., и их влиянию на современное искусствоведение.

⁵⁷ Гудкова В. В. Театральная секция ГАХН. История идей и людей. 1921–1930. — М. : Новое литературное обозрение, 2019.

⁵⁸ «Истории идей и людей» предшествовала публикация Гудковой «Театр как искусство в философской и театроведческой рефлексии ГАХН» в сборнике «Искусство как язык — языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов», изданном в 2017 г. и включившем тексты исследователей из Германии, Италии, Франции и России. В пределах статьи Гудкова рассматривала структуру Театральной секции и её задачи, ставя себе целью «на материале одной теоретической, продолжавшейся несколько лет дискуссии показать истоки, пути и сложности становления отечественного *театроведения как науки* (курсив мой. — Д. А.)» (Гудкова В. В. Театр как искусство в философской и театроведческой рефлексии ГАХН // Искусство как язык — языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов. — М. : Новое литературное обозрение, — Т. 1. — С. 264.). «Театр как искусство...» был написан на основе не публиковавшихся ранее документов: докладов Теасекции и протоколов их обсуждений; докладов Философского отделения ГАХН. Так, указанные работы, в своей совокупности, представляют этапы длительного исследовательского процесса, реконструирующего деятельность Теасекции.

⁵⁹ Гудкова В. В. Театральная секция ГАХН. История идей и людей. 1921–1930. — М. : Новое литературное обозрение, 2019. — С. 3.

⁶⁰ «Феноменологическое и эмпирическое искусствознание в раннем Советском Союзе» (пер. с нем.).

⁶¹ Hansen-Löve Aage A., Obermayr B. Phänomenologische und empirische Kunstwissenschaften in der frühen Sowjetunion. Paderborn: Brill | Fink, 2022.

Тенденция «возвращения» (что показательно, в разных научных пространствах и с разницей всего в несколько лет) к истокам науки о театре (а также очень конкретный, формальный, ракурс её изучения) внятно свидетельствует об актуализации в современном научном поле формального анализа.

Однако полновесное исследование театрального формализма маловероятно без анализа становления и движения ленинградской мысли о театре (тоже формальной по своей специфике, но крайне сильно отличавшейся от московской). И если московский театральный формализм сейчас изучается вполне основательно, то отдельных работ, систематизирующих идеи Гвоздева, Пиотровского, Мокульского, Слонимского, etc., опубликовано не было.

В истории театроведения концептуальные идеи ленинградского театрального формализма получили лишь самое общее отражение. В 1970–1990-е гг. они были охарактеризованы как адекватные эпохе авангарда⁶². Впоследствии работы формалистов, посвящённые современному театральному процессу (1920-х гг.), а также вопросам теории и истории театра, не получили объединительного ракурса, а театральный формализм так и не был оформлен в самостоятельное движение, в то время как здесь кроется потенциал для подходов, свойственных театроведению как науке в целом, позволяющих проявить взаимосвязи художественных языков и систем — и тем самым вплотную подойти к глобальным вопросам изучения театральной поэтики.

В такой перспективе русское сценическое искусство и мысль о театре 1920–1930 гг. представляют собой полноценный **объект** научного исследования.

Предметом исследования является процесс обретения формализмом собственной театральной специфики в 1920–1930 гг.

Рассмотреть то, как в динамическом и сложном театральном процессе, в указанный временной период, формировались, определялись и менялись принципы театрального формализма — **цель** исследования.

В соответствии с обозначенной целью первоочередными представляются такие **задачи**:

- проверить базовые принципы формализма театральным материалом, основную часть которого составляют проблемные статьи и рецензии В. Б. Шкловского, А. А. Гвоздева, А. Л. Слонимского, А. И. Пиотровского на спектакли В. Э. Мейерхольда;
- проследить, как в 1919–1930 гг. осуществлялось взаимодействие теории и практики;
- определить дистанцию между формализмом как таковым и театральным формализмом;
- на основе полученных результатов охарактеризовать специфику театрального формализма;
- подтвердить или опровергнуть гипотезу о связи формализма с предпринятой, однако по понятным, исторического характера причинам не реализовавшейся попыткой разработать общую теорию искусствознания.

⁶² Такой исследовательский ракурс свойственен работам 1970-х гг., в том числе исследованиям П. А. Маркова («Три книги о «Ревизоре» Гоголя — Мейерхольда»), К. Л. Рудницкого («Режиссер Мейерхольд»), А. Я. Альтшуллера («Театроведение и герменевтика. Некоторые вопросы методологии»), а также статьям 1980–1990-х гг., среди них, например, исследование Д. И. Золотницкого «Вечные спутники (А. А. Гвоздев и В. Э. Мейерхольд)».

Теоретическую основу исследования составляют фундаментальные труды по теории театра и драмы: Ю. М. Барбой, С. В. Владимировой, Б. О. Костелянца⁶³ и по истории драматического театра: П. А. Маркова, А. Я. Альтшуллера, К. Л. Рудницкого, И. Н. Соловьевой, Г. В. Титовой⁶⁴.

Литература вопроса включает исследования по теории и истории эстетических систем, хронологически предшествовавших и современных рассматриваемому периоду, в частности — эстетической системе авангарда. Это преимущественно общеискусствоведческие и театроведческие работы: Е. Бобринской, К. Л. Рудницкого, А. Д. Сарабьянова⁶⁵.

Исследования, посвящённые отдельным сюжетам становления и развития ленинградской науки о театре в 1919–1929 гг., создавались в 1980–1990-е гг. К ним относятся статьи А. Я. Альтшуллера «Исаакиевская, 5»⁶⁶ — о научной деятельности ГИИИ⁶⁷, специфике взаимодействия отделов в составе института⁶⁸, а также «Театроведение и герменевтика. Некоторые вопросы методологии»⁶⁹. В центре внимания автора — методологический аспект современного театроведения. На протяжении

⁶³ Барбой Ю. М. Структура действия и современный спектакль. — Л., 1988; Барбой Ю. М. К теории театра. — СПб. : СПбГАТИ, 2008; Барбой Ю. М. О направлениях искусствоведческого анализа спектакля // Границы спектакля : Сб. статей и материалов. — СПб., 1999. — С. 9–16; Владимировой С. В. Действие в драме. — СПб. : Издательство СПбГАТИ, 2007; Костелянец Б. О. Драма и действие : Лекции по теории драмы. — М. : Совпадение, 2007.

⁶⁴ Альтшуллер А. Я. Театр прославленных мастеров : Очерки истории Александринской сцены. — Л. : Искусство, 1968; Очерки истории русской театральной критики. Конец XIX — начало XX века / Под. ред. А. Я. Альтшуллера. — Л. : Искусство, 1979; Театральная критика 1917–1927 годов: Проблемы развития : Сборник научных трудов / Редкол.: А. Я. Альтшуллер, Н. А. Таршис, А. А. Нинов, Ю. А. Смирнов-Несвицкий. — Л. : ЛГИТМиК, 1987; Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. — М. : Наука, 1969; Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство: 1898–1907. — М., 1989; Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство: 1907–1917. — М., 1990; Соловьева И. Н. Художественный театр: Жизнь и приключения идеи. — М. : Московский Художественный театр, 2007; Титова Г. В. Метаморфозы экспрессионизма // БДТ им. М. Горького: Вехи истории : Сб. научн. трудов / Ред. колл.: Н. Б. Кузякина, Г. А. Лапкина, Л. Г. Пригожина, П. В. Романов, Г. В. Титова ; составит. Г. В. Титова. — СПб., 1992; Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. — СПб., 1995; Титова Г. В. Мейерхольд и художник // Мейерхольд: К истории творческого метода : Публикации. Статьи. — СПб. : КультИнформПресс, 1998; Титова Г. В. Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к Условному театру. — СПб. : СПбГАТИ, 2006.

⁶⁵ Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. — М. : Новое литературное обозрение, 2006; Ракитин В. И., Сарабьянов А. Д. Энциклопедия русского авангарда. — М. : Global Expert & Service Team, 2013; Rudnitsky K. Russian and soviet theatre: tradition and the avant-garde. — NY : Thames & Hudson, 2000.

⁶⁶ Альтшуллер А. Я. Исаакиевская, 5 // ПТЖ. — 1992. — № 0.

⁶⁷ Имеется в виду петербургский Институт истории искусств на Исаакиевской, 5. На протяжении 1915–1930 гг. название Института постоянно менялось: от ИИИ (во второй половине 1910-х гг.) до РИИИ (на рубеже 1910–1920 гг.) и ГИИИ (в 1923–1930 гг.).

⁶⁸ В течение 1920-х гг. в ГИИИ сформировалось четыре отдела (отдел истории театра, отдел изучения словесных искусств, отдел изучения музыкальных искусств и отдел изучения изобразительных искусств). Так, 1919–1929 гг. характеризовала продуктивнейшая научная работа упомянутых отделов, огромное количество докладов и методологических дискуссий о проблемах театральной критики, теории и истории театра, широкий диапазон рассматриваемых тем, сотрудничество разных структурных единиц Института.

⁶⁹ Альтшуллер А. Я. Театроведение и герменевтика. Некоторые вопросы методологии // Вопросы театроведения : Сборник научных трудов. — СПб., 1991. — С. 6–18.

статьи Альтшуллер выявляет генезис театроведческой методологии в той совокупности подходов к анализу спектакля, которая была разработана М. Германом, и прослеживает её формирование и эволюцию, в первую очередь, на материале теоретических и исторических работ А. Гвоздева. Апеллируя к исследовательской линии Жирмунского, Шкловского, Тынянова, Эйхенбаума, «пристально всматривавшихся в специфические особенности формального момента в художественной структуре произведений»⁷⁰, Альтшуллер рассматривает поиски Гвоздева в рамках «общего процесса научно-художественного мышления тех лет»⁷¹, абрисно характеризуя связь ленинградской науки о театре с концепциями формализма.

Важное место в этом ряду занимают опубликованные под редакцией Альтшуллера коллективные монографии, фокусирующиеся на отдельных именах ленинградского театроведения, на их теоретической и театрально-критической практике. В числе таких изданий: «История советского театроведения. Очерки. 1917–1941»⁷², «Очерки истории театральной критики»⁷³.

Критическая практика ленинградских формалистов составляет материал труда Г. В. Титовой «Творческий театр и театральный конструктивизм»⁷⁴. Подход, выбранный автором для анализа рецензий Гвоздева, Шкловского и Пиотровского, необходимо развёртывает цель исследования: выявить базовые компоненты конструктивистской методологии Мейерхольда, определить их связи и направление их эволюции.

Фрагментарные попытки рассмотреть формальную театральную критику (вернее, отдельно взятые рецензии Шкловского и Слонимского) в контексте становления и движения формализма предпринимает Оге А. Ханзен-Лёве в исследовании «Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения»⁷⁵. Впрочем, автор фундаментальной работы, анализирующей процесс становления формализма на эстетических основах русского модернизма и интерпретирующей движение формализма как последовательную смену: редуccionистской, синтагматической функциональной и прагматической моделей, — апеллирует к критической практике формалистов вне попытки выявить её специфически общие черты. Так, принципы, лежащие в основе текстов Шкловского и Слонимского, Ханзен-Лёве позиционирует исключительно как проекцию принципов формализма как такового на новый, театральный материал, тем самым отказывая им в самостоятельности.

Закономерным образом, приведённые рецензии не получают, в интерпретации автора, объединительного ракурса, а театральный формализм так и не оформляется в пределах упомянутой монографии в самостоятельное движение.

Комплексная координация теории и практики в 1919–1929 гг. составляет исследовательский сюжет отдельных статей Н. Песочинского, среди них, в част-

⁷⁰ Альтшуллер А. Я. Театроведение и герменевтика. Некоторые вопросы методологии // Вопросы театроведения : Сборник научных трудов. — СПб., 1991. — С. 13.

⁷¹ Там же.

⁷² История советского театроведения. Очерки. 1917–1941. — Л. : Наука, 1981.

⁷³ Очерки истории русской театральной критики. Конец XIX — начало XX века. — Л. : Искусство, 1979.

⁷⁴ Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. — СПб., 1995.

⁷⁵ Ханзен-Лёве Оге А. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. — М. : Языки русской культуры, 2001.

ности, «Мейерхольд и раннее театроведение»⁷⁶. Обращаясь к материалу рецензий Шкловского, Гвоздева, Слонимского, Пиотровского, Мокульского, Соловьева, Песочинский последовательно доказывает предположение о том, что концептуальные аналитические идеи приведенных авторов были инспирированы творческой практикой Мейерхольда. И наоборот.

Решающая часть **материала исследования** — первоисточники: рецензии, проблемные статьи и другие публикации в журналах («Жизнь искусства»), газетах («Литературная газета», «Красная газета»).

Важнейшей группой источников стали теоретические и исторические работы основоположников формализма: Ю. Н. Тынянова, В. Б. Шкловского, Б. М. Эйхенбаума, представленные в вып. № 1–2 сборника «Поэтика: сборники по теории поэтического языка» и отдельных изданиях⁷⁷.

Работа состоит из введения, трёх глав и заключения.

Первая глава включает в себя две части. В **первой части** предпринята попытка определить истоки театрального формализма.

Анализ статей Шкловского «Пространство живописи и супрематисты» (1919), «О фактуре и контррельефах» (1920) и Якобсона «Новейшая русская поэзия» (1921) позволил на начальном этапе исследования обозначить, в дальнейшем выявить характер связи между теорией формализма и практикой футуризма и конструктивизма, в которой и следует искать истоки театрального формализма.

Дальнейший сюжет работы концентрируется вокруг научно-исследовательского аспекта театрального формализма. Так, **вторая часть** первой главы основана на материале: рецензии Шкловского на «Зори» Мейерхольда, статьи Пиотровского «Об авторе», статьи Гвоздева «Конструктивизм и преодоление эстетики Ренессанса».

В процессе анализа текстов важным было проследить то, как в театральном формализме модифицировались базовые формальные компоненты — апперцептивный и лингвистический. Это обнаружилось при рассмотрении подхода каждого из исследователей к анализу пространственной составляющей спектаклей, функции зрителя в сценическом действии, специфики актерской игры.

Вторая и третья главы посвящены становлению и эволюции формальной театральной критики в 1924–1926 гг., соответственно, рассматривают корпус рецензий Шкловского, Гвоздева, Пиотровского и Слонимского на спектакли Мейерхольда 1920-х годов. Решение ограничить материал этих глав статьями о спектаклях Мейерхольда обусловлено выявленной синхронностью развития театрального формализма и мейерхольдовского конструктивизма, при которой концептуальные аналитические идеи мотивировали творческие, и наоборот.

⁷⁶ Песочинский Н. В. Мейерхольд и раннее театроведение // Мейерхольд: к истории творческого метода : Публикации. Статьи. — СПб. : КультИнформПресс, 1998. — С. 179–226.

⁷⁷ Шкловский В., Эйхенбаум Б., Якубинский Л. и др. Поэтика : сборники по теории поэтического языка. — Пг. : 18-ая Государственная Типография. Лештуков, 13, 1919; Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М. : Наука, 1977; Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. — Л. : ACADEMIA, 1924; Шкловский В. Б. Гамбургский счет. — М. : Советский писатель, 1990; Шкловский В. Б. Пространство живописи и супрематисты // Искусство. — 1919. — 5 сент.; Шкловский В. Б. Ход коня. — М. ; Берл. : Геликонъ, 1923; Эйхенбаум Б. М. О прозе : Сборник статей. — Л. : Художественная литература, 1969; Эйхенбаум Б. М. О поэзии. — Л., 1969. Эйхенбаум Б. М. Теория формального метода // Литература: Теория. Критика. Полемика. — Л. : Прибой, 1927. — С. 116–149.

Именно постановки «Леса» (1923) и «Ревизора» (1926) сообщают импульс наиболее содержательным моментам формальной театральной критики, позволяя модифицировать систему принципов анализа сценического текста и выйти на новый эволюционный уровень.

Заключение концентрируется вокруг третьего этапа театрального формализма, представляющего выход на новый, теоретический, виток. Эта интенция не смогла — в силу исторических обстоятельств⁷⁸ — реализоваться в полном объеме. Однако материал программных работ третьего этапа театрального формализма и третьей фазы формализма как такового позволяет установить тождественность задач, которыми в указанный период были заняты Пиотровский, Тынянов, Эйхенбаум, etc. и тем самым подтверждают сформулированную во введении гипотезу о готовности формализма объединить всё то, что было разработано в ходе 15-летней деятельности, в общую теорию искусствознания.

Глава I

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ФОРМАЛИЗМ 1919–1923(4) гг. ДВИЖЕНИЕ ОТ ТЕОРИИ К ПРАКТИКЕ

1. Предпосылки театрального формализма: рубеж 1919 г.; формализм в пространственных искусствах.

Принципы, которые вырабатывались формализмом в течение первой фазы его концептуального оформления (напомним: её хронологические рамки — 1914–1919 гг.), с начала 1920-х гг. продолжают развиваться на новом — театральном — материале. Мы уже говорили о том, что движение, сообщаемое формализмом научному искусствознанию, можно сравнить с пучком импульсов: оно носит не последовательный, а одномоментный-векторный характер. Соответственно, становление театрального формализма происходит одновременно с дальнейшей эволюцией формализма как такового и обнаруживает с ним концепционное сходство.

Это обстоятельство вовсе не является основанием рассматривать принципы театрального формализма исключительно в качестве проекции принципов формализма как такового на новый материал. Вопреки действительному и существенному, но проявляющемуся именно что в общих чертах сходству начального этапа театрального формализма (ограниченного временными рамками с 1919 по 1923(4) гг.) и второй фазы формализма как такового (пришедшейся на 1919–1926(7) гг.), конфигурация движущих сил, их производные внутри каждой из фаз, а также точки приложения этих сил и «поверхностные», иначе, воздействующие извне силы — различаются. В этом отношении показательно, что два процесса: движение формализма как такового и театрального формализма не обособлены друг от друга — напротив, находятся в состоянии взаимного влияния; значит, их принципы не самоценны, а транзитивны.

Однако прежде чем рассмотреть становление и эволюцию театрального формализма, резонно вернуться к рубежному этапу формализма как такового (то есть к 1919 г., который буквально представляет из себя предельную концен-

⁷⁸ Имеется в виду разгром ГИИИ в 1929 г. и формальной школы.

трацию пока ещё не дифференцированных принципов: формализма как такового, театрального формализма, формализма в сфере кино и живописи, etc.) и — на материале статей Шкловского и Якобсона⁷⁹, ранее определённых как программные, — выявить основные предпосылки, запустившие механизм движения театрального формализма.

Так, в статьях «Пространство живописи и супрематисты» и «О фактуре и контррельефах»:

1. Подтверждается результативность перехода формализма на новый материал.

На протяжении обеих статей мы можем наблюдать интенсивный процесс трансформации принципов, выработанных первой фазой формализма. До 1919 г. становившиеся исключительно на литературном фундаменте, они в текстах Шкловского не просто и не только «срабатывают», но и эволюционируют на материале уже другого искусства, а именно — живописи.

2. Шкловский систематически задействует категорию пространства, с которой (подсказанной, в том числе, феноменологией и обработанной формализмом как таковым) продолжит работать в ходе театрально-критической практики, модифицировав её в текстах: «Папа, это — будильник!» (1920 г.), «Особое мнение о “Лесе”» (1924 г.), «Пятнадцать порций городничихи» (1926 г.).

Впрочем, категория пространства организует сюжет не только рецензий Шкловского, но и других формальных критических статей. Среди них, например, рецензии Гвоздева⁸⁰, которые подчиняются общему композиционному принципу, позволяющему выявить и охарактеризовать единицы спектакля, а также их связи. Первоочередную роль в разрабатываемой Гвоздевым концепции играет зритель, чьё восприятие влияет на становление жанра спектакля и на его пространственное решение, определяющее способ актерской игры⁸¹.

3. Осуществляется (на этапе 1919 г. — в формате векторных проекций) выход к идеям формальной теории эволюции, составившим — в театральном формализме — аналитический фундамент теории о смене театральных систем⁸².

В «Пространстве...» и «О фактуре...» Шкловский сопоставляет супрематизм с разными живописными системами. Значит, есть все основания провести параллель к концепциям Тынянова, чьей прерогативой в 1924–1927 гг. была разработка формальной теории эволюционной динамики.

Эта проблематика, на поле театрального формализма, получит продолжение, главным образом, в исследовательской линии Пиотровского. Автор программных статей: «Об авторе» (1923 г.) и «Система Мейерхольда» (1927 г.) интерпретирует историю как динамический процесс, воспроизводящийся по спирали.

⁷⁹ А именно — «Пространство живописи и супрематисты» (1919 г.), «О фактуре и контррельефах» (1920 г.) Шкловского и «Новейшая русская поэзия» (1919 г.) Якобсона.

⁸⁰ А также Пиотровского (например, «Д. Е. Театр Мейерхольда»), Мокульского (например, «Гастроли Театра Мейерхольда» о спектаклях: «Озеро Люль» и «Великодушный рогоносец»), Слонимского (например, «Мандат»).

⁸¹ Например, в статьях А. А. Гвоздева: «Этика нового театра...», «Иль-ба-зай», «Постановка “Д. Е.” в театре им. Мейерхольда», «Учитель Бубус».

⁸² См.: Пиотровский А. Об авторе // Жизнь искусства. — 1923. — № 21. — С. 9; Гвоздев А. О смене театральных систем // О театре: Временник Отдела истории и теории театра 1. — С. 7–36; Пиотровский А. Система Мейерхольда // Рабочий и театр. — 1927. — 30 августа. — С. 7.

Иначе — каждый раз на определённом уровне и фундаменте — подразумевающий повтор и трансформацию определённых имманентных составляющих. Характер этого движения, его отправные и этапные точки выявляются театральным формализмом (в лице Пиотровского) в закономерностях, которые обнаруживает смена театрального авторства. На основе результатов, полученных в ходе анализа, Пиотровский вводит дифференциацию «система Станиславского — система Мейерхольда»⁸³, которая, по мнению исследователя, «определяет подлинные, настоящие, исторические эпохи нашего и мирового театра»⁸⁴, а в современной терминологии связана с идеей о типологическом самоопределении структур: анализируя театр античности, Ренессанса, классицизма, etc., Пиотровский косвенно подразумевает, что прозаический и поэтический типы структур есть с самого начала театральной истории, однако проявляются вовне только в эпоху режиссёрского театра.

4. Модифицируется и универсализуется концепция «поэтического слова», разрабатываемая в первую фазу формализма.

«Фактурное слово», которое в статье «О фактуре и контррельефах» рассматривает Шкловский, можно интерпретировать как частный случай поэтического слова. Это понятие выполняет для исследователя функцию терминологического перехода между двумя формами искусства, а именно — архитектурой и литературой. Фактура, экстраполированная с архитектуры на литературу, вызывает впечатление, противоположное обавтоматизированному впечатлению от практического слова, обладающего своеобразной фонетической организацией, снятой семантикой, etc.

5. Выстраивается и, со временем, усиливается связь формализма и конструктивизма.

Движение от живописи к архитектуре, осуществляющееся на протяжении статей «Пространство живописи и супрематисты» и «О фактуре и контррельефах», для нашей темы показательное и принципиальное, так как фиксирует стремление абстрактных живописных систем «создать (по выразительному определению автора «Театрального конструктивизма» Г. В. Титовой) новую реальность путем выявления на плоскости различных динамических состояний реального материала»⁸⁵ — через монтаж «разновременных и разнопространственных рядов»⁸⁶ в пределах одной композиции. Задача, обозначенная исследователем, для живописи представляется парадоксальной — и её гипертрофированно «архитектурологическую» природу⁸⁷ (в 1914–1915 гг. особенно) надёжным образом подтверждает. «Материальный предмет (в абстрактной живописи) стремился за пределы плоскости холста»⁸⁸. Результатом этой интенции стало создание рельефов и контррельефов — произведений на границе живописи и архитектуры.

⁸³ Соответствующая паре «поэзия — проза», «поэтический театр — прозаический театр».

⁸⁴ Пиотровский А. И. Об авторе // Жизнь искусства. — 1923. — № 21. — С. 9.

⁸⁵ Титова Г. В. Образы будущего и социально-эстетические аспекты конструктивизма // Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. — СПб., 1995. — С. 99.

⁸⁶ Там же.

⁸⁷ Подробнее см.: Титова Г. В. Конструктивизм или экспрессионизм? // Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. — СПб., 1995. — С. 222.

⁸⁸ Там же.

Рассмотренная нами ситуация напрямую связана со становлением и развитием конструктивизма, основоположником которого — в пределах российского научного и культурного пространства — принято считать В. Е. Татлина⁸⁹, «создавшего в 1910-е годы первые “контррельефы”»⁹⁰, а в 1914–1915 гг. — «серию “контррельефов”, смысл которых был в усилении *пространственной активности композиций*» (курсив мой. — Д. А.)⁹¹.

«Вся работа художника-поэта и художника-живописца сводится в первую голову к тому, чтобы создать непрерывную, каждым своим местом ощутимую вещь, вещь — фактурную»⁹², — пишет в статье «О фактуре и контррельефах» Шкловский, недвусмысленно апеллируя к работам Татлина, то есть к конструктивистской методологии. Эта отсылка, хотя в пределах работы и носит фрагментарный характер, однако акцентирует важный для второй фазы формализма момент: его связь с конструктивистской методологией. Первостепенным для конструктивизма является то, «как сделано» произведение, по сути — «структурные и функциональные качества материалов».

Конструкция исследует, как они могут работать, связываться друг с другом, какие могут создавать силовые линии, какое напряжение способны выдерживать. <...> Незавершенность, проектность — характерное свойство многих конструкций, <...> конструкция демонстрирует прежде всего бесконечность самого поиска»⁹³, то есть носит лабораторный характер, более того, антисубъективна — лишена авторской индивидуальности. Для формализма, чей исследовательский фокус также, но, понятно, в иной модификации, направлен на то, как сделано художественное произведение, буквально — на его конструкцию; конструктивизм⁹⁴ — метод, который материализует принципы, родственные теоретическим формальным принципам.

Не менее существенна аналогия между конструктивизмом и поэтической практикой, обозначенная Шкловским в рамках статьи и, в свою очередь, выявляющая конструктивную функцию не только футуристической поэзии, но и нового подхода к поэзии в целом.

В этой связи обращают на себя внимание концептуальные идеи статьи Якобсона «Новейшая русская поэзия. Подступы к Хлебникову». Среди них основные:

1. Интерпретация поэзии как «оформления <...> “самовитого” слова (в полном соответствии с терминологией, введённой Хлебниковым. — Д. А.) <...>. Поэзия есть язык в его эстетической функции»⁹⁵.

⁸⁹ Подробнее см.: Бобринская Е. Конструкция // Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. — М. : Новое литературное обозрение, 2006. — С. 119–146; Титова Г. В. Образы будущего и социально-эстетические аспекты конструктивизма // Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. — СПб., 1995. — С. 93–99.

⁹⁰ Титова Г. В. Образы будущего и социально-эстетические аспекты конструктивизма // Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. — СПб., 1995. — С. 99.

⁹¹ Там же.

⁹² Там же.

⁹³ Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. — М. : Новое литературное обозрение, 2006. — С. 122.

⁹⁴ Пока что ограничимся рамками статьи Шкловского и, соответственно, областью архитектуры.

⁹⁵ Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. набросок первый: подступы к Хлебникову // Якобсон Р. Работы по поэтике. — М. : Прогресс, 1987. — С. 13.

«Самовитое» слово — одна из возможностей объективации художественного и ценно именно как художественный объект, а не как значение, прикрепленное к постороннему знаку. В результате «эстетическая функция резко отмежевывается от функции информативной, коммуникативной»⁹⁶. Поэзия не оценивается как отражение реальности или сверхреальности. Наряду с практическим языком (то есть языком повседневного общения) на правах самостоятельной языковой формы позиционируется и поэтический язык.

2. Позиционирование литературности, под которой Якобсон понимает всё «то, что делает данное произведение литературным произведением»⁹⁷ или (и в несколько — с течением времени — модифицировавшемся авторском восприятии) «превращение речи в поэтическое произведение и система приемов, благодаря которым это превращение совершается»⁹⁸, как предмета науки о литературе.

Таким образом, «Новейшая русская поэзия», номинально фокусирующаяся на творческих поисках Хлебникова, на деле (и по справедливой мысли Вяч. Вс. Иванова, автора вступительной статьи к сборнику программных работ Якобсона «Работы по поэтике») является «и манифестом, излагавшим новое отношение к слову, и декларацией независимости новой науки о поэтическом слове, отделившейся от традиционного литературоведения»⁹⁹. То есть подразумевает движение через анализ системы конкретных, разработанных (именно!) Хлебниковым приёмов к концептуальным выводам общетеоретического статуса.

Это свойство статьи Якобсона для нашей темы более чем показательно. Оно же обуславливает необходимость рассмотреть (в качестве самостоятельного — однако органически связанного с магистральным — сюжета) идеи Хлебникова, которые одновременно обнаруживали существенное различие с практикой футуризма, а также с теорией ОПОЯЗа, и стимулировали самые содержательные этапы их движения¹⁰⁰. С другой стороны, «во многом преопределили эстетику конструктивизма — и генетически, и символически»¹⁰¹.

Хлебников «первым проник в структуру слова, его “строение, сопротивление, обработку”»¹⁰². Обращаясь, по мере анализа подхода Хлебникова к поэтическому творчеству, к некрологу Маяковского «В. В. Хлебников» (1922 г.), Титова акцентирует использование автором некролога «терминов “архитектурологического” порядка, и это, конечно, верно, для понимания отношения Хлебникова к слову. “Для Хлебникова слово — самостоятельная сила, организующая материал

⁹⁶ Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. набросок первый: подступы к Хлебникову // Якобсон Р. Работы по поэтике. — М.: Прогресс, 1987. — С. 13.

⁹⁷ Там же.

⁹⁸ Якобсон Р. Вопросы поэтики: постскриптум к одноименной книге // Якобсон Роман. Работы по поэтике... С. 81. (Цит. по: Титова Г. В. Театральный конструктивизм: идеи и метод // Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. — СПб., 1995. — С. 183.)

⁹⁹ Иванов Вяч. Вс. Поэтика Романа Якобсона // Якобсон Р. Работы по поэтике. — М.: Прогресс, 1987. — С. 12.

¹⁰⁰ Подробнее см.: Титова Г. В. Театральный конструктивизм: идеи и метод // Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. — СПб., 1995. — С. 107.

¹⁰¹ Титова Г. В. Образы будущего и социально-эстетические аспекты конструктивизма // Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. — СПб., 1995. — С. 105.

¹⁰² Там же.

чувств и мыслей. Отсюда углубление в корни, в источник слова, во время, когда название соответствовало вещи¹⁰³,¹⁰⁴.

Хлебников «был живым конденсатором новаторских импульсов, и электрический разряд его деятельности отозвался на многих сторонах творческого преобразования жизни.

Хлебников был первым «конструктором» поэзии. Он излагал, расчленил устоявшиеся поэтические структуры, не ради разрушения поэзии, а ради поисков ее нового смысла, ее *новой действенной сущности* (курсив мой. — Д. А.)¹⁰⁵. «Научность»¹⁰⁶ подхода Хлебникова; действенный потенциал его творчества, во-первых, определили вектор развития художественной индивидуальности поэта, а во-вторых, и в главных: интенсифицировали теоретические поиски ОПОЯЗа, практические — футуризма, предопределили движение конструктивизма.

Рассмотренные выше положения позволяют на этом этапе исследования пока только обозначить, а в дальнейшем выявить характер связи между теорией формализма и практикой футуризма и конструктивизма, в которой и следует, на наш взгляд, искать истоки театрального формализма.

2. Театральный формализм: концептуальное становление.

Теория 1920–1923(4)

Первый этап театрального формализма, ограниченный временными рамками 1920–1923(4) гг.:

- Отличается теоретической направленностью; конкретнее — намерением разработать «общие» вопросы (в начале 1920-х гг. еще только становившейся) научной теории театра. В 1923(4)–1927 гг.¹⁰⁷ произошло «опрокидывание» теории в практику, после чего практика уже не могла быть не теоретической.
- Представлен текстами: «Папа, это — будильник!»¹⁰⁸ В. Б. Шкловского (1920 г.), «Об авторе»¹⁰⁹ А. И. Пиотровского (1923 г.), «Конструктивизм и преодоление театральной эстетики Ренессанса» А. А. Гвоздева (1924 г.)¹¹⁰.

Статьи Шкловского и Пиотровского характеризует интенция установить новое положение базовых компонентов формализма как такового: апперцептивного и лингвистического. В свою очередь, «Конструктивизм и преодоление те-

¹⁰³ Маяковский В. В. Полн. собр. соч. — М., 1959. — Т. 12. — С. 23–24. (Цит. по: Титова Г. В. Образы будущего и социально-эстетические аспекты конструктивизма // Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. — СПб., 1995. — С. 106.)

¹⁰⁴ Там же.

¹⁰⁵ Титова Г. В. Театральный конструктивизм: идеи и метод // Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. — СПб, 1995. — С. 107.

¹⁰⁶ О научной природе подхода Хлебникова также см.: Тынянов Ю. Н. О Хлебникове // Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. — Л.: Прибой, 1929. — С. 581–595.

¹⁰⁷ Имеется в виду второй, практический, этап театрального формализма (1923(4)–1927 гг.).

¹⁰⁸ Шкловский В. Б. «Папа, это — будильник!» // Жизнь искусства. — 1920. — 10–12 дек.

¹⁰⁹ Пиотровский А. И. Об авторе // Жизнь искусства. — 1923. — № 21. — С. 9.

¹¹⁰ Гвоздев А. А. Конструктивизм и преодоление театральной эстетики Ренессанса // Жизнь искусства. — 1924. — № 1. — С. 30–31.

атральной эстетики Ренессанса» является, по отношению к статьям «Папа, это — будильник!» и «Об авторе», результирующей. Она генерирует и концептуализирует те положения, которые были экспериментально получены Шкловским и Пиотровским.

Так, отношению к статьям «Папа, это — будильник!»:

1. Шкловский продолжает разрабатывать категорию пространства (впервые введённую в текстах «Пространство живописи и супрематисты» (1919 г.), «О фактуре и контррельефах» (1920 г.)) на новом, театральном, материале.

Анализируя пространственную композицию «Зорь», Шкловский обращается к приему остранения — и соответствующим образом выстраивает рецензию в иронической тональности. Каскад резких обрывочных штрихов-предложений: «Рампа снята. Провал сцены ободран. Театр похож на пальто с выпоротым воротником. Не весело и не светло»¹¹¹ — сочетается с «рядами мыслей»: нарочито оценочными, осложнёнными (иногда перегруженными) уточнениями, etc. и тем самым разбивающими ритмический рисунок текста: «На сцене контррельеф с натянутыми, вверх идущими канатами с гнутым железом, все это на фоне таком черном, что его почти не видно. Мне это понравилось, особенно если бы мне не мешали рассматривать несколько бритых людей без грима, в костюмах, представляющих нечто среднее между контррельефом и костюмом комиссара (галифе)»¹¹².

Пространство спектакля раскладывается Шкловским на части, вдоль которых, по мере движения сюжета рецензии, перемещается авторский взгляд. Остраняющее описание представляет элементы сценографии «Зорь» самоценными, как бы выведенными из контекста: «внешнего» — философского, исторического, etc. и «локального», связанного с системой конкретного спектакля.

Движение, первоначально выбранное автором, распространяется на всю первую часть рецензии, тоже представляющую единицы спектакля в «остраненном» варианте. Однако впечатления разрозненности характеризуемых элементов, на которое мы, принимая во внимание подход Шкловского к анализу «Зорь», были вправе рассчитывать, не создаётся. Из этого следует немаловажное: приём остранения, введённый в механизм текста, позволяет выявить элементы мейерхольдовского спектакля. Они, при всей относительной самостоятельности, не существуют в изолированном варианте, а находятся в динамическом взаимодействии друг с другом.

2. Возможным становится обозначить два содержательных плана рецензии. Первый — выводит в доминанту лингвистический компонент формализма, второй — апперцептивный.

В ряде смысловых фрагментов Шкловский анализирует «Зори» как теоретик — на правах самостоятельного, обособленного от каких-либо контекстов результата художественной деятельности. Имманентная характеристика частей спектакля с сопутствующим анализом связей между ними и отношения каждой из них к целому, нивелирование оценочности (автор ни разу не пересекает границу созданного им мира, напротив, отдаляется от неё или — время от времени — приближается к ней вплотную), — всё вместе позволяет сделать вывод о систематическом задействовании Шкловским лингвистического компонента в тексте «Будильника...».

¹¹¹ Шкловский В. Б. «Папа, это — будильник!» // Жизнь искусства. — 1920. — 10–12 дек.

¹¹² Там же.

Однако вместо кажущегося (в пределах сюжетного движения статьи) единственно возможным вывода о композиционном строении «Зорь»¹¹³, автор смещает внимание в сторону материала спектакля, трансформации пьесы Верхарна Мейерхольдом — в итоге констатирует разрозненность единиц постановки и отсутствие «художественного эффекта»¹¹⁴. Это обусловлено рядом причин: организацию театрального текста Шкловский рассматривает, исходя из концептуальных положений формальной теории сюжета, которая относится к началу 1920-х гг. и в создании которой Шкловский принимал непосредственное участие¹¹⁵.

«Самая большая ошибка вечера то, что пьеса, пусть плохая пьеса, уничтожена митингом до конца; митинг не удался, не удалась и борьба между митингом и пьесой. Чтобы удалась эта борьба, пьесе нужно было именно сохранить, разорвав ее неизменное тело вставками современников»¹¹⁶, — пишет исследователь, недвусмысленно апеллируя к концепции сюжетного монтажа в том варианте, в котором она сложилась в формализме как таковом.

Производные от лингвистического компонента¹¹⁷ проецируются Шкловским на театральный текст и закономерно оказываются ему чуждыми, потому что не следуют из специфических особенностей материала¹¹⁸.

Изучение спектакля как самоценной художественной продукции невозможно из-за специфики взаимодействия театрального высказывания и его адресата. Жанр рецензии неизбежно приговаривает к субъективному ракурсу, к взгляду уже не только и не всегда в первую очередь теоретическому, но рецепторным способом выбирающему.

3. Специфика второго содержательного плана статьи «Папа, это — будильник!», выносящего в доминанту апперцептивный компонент, позволяет говорить о его двусоставности в театральном формализме.

Странным для формализма образом авторская личность в рецензии, открывающейся стремительным «Я был в театре Зон на постановке Мейерхольда и Бобутова “Зорь” Верхарна в переделке Чулкова, или в переделке Мейерхольда и Чулкова, или вообще в переделке»¹¹⁹, проявлена с самого начала. В ряде фрагментов «Будильника...» реализуется интенсивная динамика форм присутствия автора, который пересекает границу мира, созданного им в пределах текста, приближается к ней, дистанцируется от нее¹²⁰. Очевидно, что такая особенность статьям формалистов, до недавнего времени категорически настаивавших на имманентном анализе, по сути, на тотальной антисубъективности, свойственна не была.

¹¹³ То есть о наличии и специфике композиции «Зорь».

¹¹⁴ Шкловский В. Б. «Папа, это — будильник!» // Жизнь искусства. — 1920. — 10–12 дек.

¹¹⁵ Имеются в виду такие работы исследователя, как «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля», «Строение рассказа и романа».

¹¹⁶ Шкловский В. Б. «Папа, это — будильник!» // Жизнь искусства. — 1920. — 10–12 дек.

¹¹⁷ То есть базовые положения формальной теории сюжета.

¹¹⁸ В готовом, не предполагающем модификаций варианте, в котором он сложился в формализме как таковом и в котором вводит его в механизм текста Шкловский, лингвистический компонент на материале мейерхольдовского спектакля не срабатывает.

¹¹⁹ Шкловский В. Б. «Папа, это — будильник!» // Жизнь искусства. — 1920. — 10–12 дек.

¹²⁰ Не без оснований обратимся к терминологии работы М. М. Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности». Подробнее см.: Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. Проблема автора // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979. — С. 162–181.

Ситуация не лишена парадоксальности ещё и потому, что исследователь¹²¹ оказывается в роли театрального зрителя, то есть участника театрального действия, а не стороннего наблюдателя. Подчеркнём: действие происходит не просто и не только в его присутствии, но при его участии — процесс становления художественного произведения и процесс восприятия синхронизированы.

Подводя промежуточный итог, отметим, что на протяжении рецензии Шкловский выстраивает экспериментальное пространство и выявляет другую — отличную от свойственной формализму как таковому — структуру апперцептивного компонента. Он, в театральном формализме, является двусоставным, а именно — не только исследуемым, но влияющим на исследователя, который одновременно театральный зритель и критик.

Однако новое положение лингвистического компонента Шкловскому, как мы убедились, установить не удастся. Лингвистический компонент оказывается задействован автором «Будильника...» в варианте, в котором сложился в первую фазу формализма как такового, и именно поэтому на театральном материале не срабатывает, провоцируя хаотичность и концептуальную разрозненность фрагментов рецензии.

Два содержательных плана, о которых было упомянуто выше¹²² и которые связаны с лингвистическим и апперцептивным компонентами каждый, в статье «Папа, это — будильник!» замыкаются сами на себе. Они единовременны, но автономны: каких-либо взаимоотношений между ними, а значит, между апперцептивным¹²³ и лингвистическим¹²⁴ компонентами — в сложившейся ситуации — нет и быть не может.

В свою очередь, статья Пиотровского «Об авторе»:

1. Рассматривает специфику театральной эволюции, которая, по мнению исследователя, напрямую связана с процессом смены театрального авторства.

«Каждая театральная система, — пишет Пиотровский, — рождается, как система драматургическая. <...> Эпохи Плавта, Расина, Софокла и Кальдерона стоят у истоков мировых театральных систем; это эпохи гегемонии автора»¹²⁵. Смысловой ряд включает имена, буквально обозначающие точки отсчёта разных этапов театральной истории¹²⁶. Среди них, согласно исследователю: античность,

¹²¹ Шкловский — о чём неоднократно было упомянуто — прошёл весь путь становления формализма, с 1914 г. закрепляя его в теоретических статьях, среди них — «Воскрешение слова», «Искусство как прием», «Связь приемов сюжетосложения...».

¹²² См.: п. 2 (с. 830).

¹²³ Новое положение которого было установлено в ходе анализа «Зорь».

¹²⁴ Лингвистический компонент был встроен Шкловским в механизм текста в том варианте, в котором сформировался в формализме как таковом, соответственно, новое положение лингвистического компонента исследователем установлено не было.

¹²⁵ Пиотровский А. И. Об авторе // Жизнь искусства. — 1923. — № 21. — С. 9.

¹²⁶ А также обнаруживает хронологическую непоследовательность: ренессансный этап театральной истории и следующий после него классицизм Пиотровский меняет местами, недвусмысленно разбивая дальнейший временной промежуток (в авторской интерпретации: от классицизма до барокко) ссылкой на драматургию Софокла. И дело здесь — что самоочевидно — не в напрочь отсутствующем понимании базовых законов исторического движения и не в антиисторизме. Против такого заведомо опрометчивого вывода возражают конкретные обстоятельства. На поле театрального формализма Пиотровский едва ли не, пока скажем осторожно, первым задействует категорию эволюционной динамики, предпринимая попытку выделить внутри исторического процесса основные фазы. Тем не менее ошибка разновременных перио-

когда сценическое искусство единолично predetermined драматург; классицизм, реализующий пограничную ситуацию перехода от театра драматурга к театру актёра, и Возрождение, окончательно сместившее центр творчества в сторону сцены¹²⁷.

2. Характеризуется лабораторной направленностью. На протяжении статьи Пиотровский ставит эксперимент, в ходе которого можно было бы подтвердить или опровергнуть действенность имманентного анализа на театральном материале.

Интересно и для нашей темы важно, что отправная точка текста, рассматривающего вопрос эволюционной динамики, — авторская индивидуальность, но не индивидуальность автора. Таким парадоксальным способом Пиотровский порывает с биографизмом тотально и резко, позволяя лингвистическому компоненту «сработать» на исследуемом материале практически безукоризненно.

Впрочем, это намерение заранее обречено на провал: маршрут, по которому, согласно Пиотровскому, движется история театра, — поступательное развитие напоминает очень отдалённо: смещения, возвраты здесь первостепенны. Такое обстоятельство изначальное стремление Пиотровского выявить одну, ни от каких факторов не зависящую магистральную эволюционную линию противоречит. Оно же провоцирует серию смысловых сбоек в следующей части текста — подытоживающей идеи исследователя по поводу этапов развития театрального искусства.

По мере анализа Пиотровский опровергает результативность «изолированного» изучения театральной эволюции, сначала задействуя разные — художественные и внехудожественные — ряды; затем выявляя специфику взаимоотношений между ними.

«Весь этот процесс, как это и естественно, очень редко протекает в чистом виде»¹²⁸, — резюмирует исследователь и приводит два самостоятельных, как будто бы друг от друга обособленных сценария смены театрального авторства¹²⁹. В одном случае, «...новая драматургическая система, созданная новым автором, насильственно и бурно *взрывает* (курсив мой. — Д. А.) начинающую отвердевать лаву системы прежней»¹³⁰. В другом — «застоявшаяся театральная система, как вовремя не сорванный гриб, достигает “органического” разложения и кончины непостыдной и мирной»¹³¹. Эти процессы (в терминологии формализма — обавтоматизация и выведение нового конструктивного принципа) исследователем

дов, возвраты к уже пройденному, etc. в исследовательской модели Пиотровского оказываются вполне реальными и допустимыми, что позволяет говорить о ней как о двусоставной. Её образуют два полюса — теоретический и исторический. Они — на первом этапе театрального формализма — пока ещё нескрываемо и значимо разные и в контексте работ Пиотровского парадоксально сталкиваются и отчаянно друг другу противоречат.

¹²⁷ «Театральное, — впоследствии писал С. В. Владимиров, — самым тесным образом вплетается в фабулу, в движение действия» (*Владимиров С. В. Действие в драме.* — СПб.: Издательство СПбГАТИ, 2007. — С. 55.). Пьеса в этом контексте становится записью предстоящего спектакля (Подробнее см.: *Барбой Ю. М. Эволюция частей // К теории театра.* — СПб., 2011. — С. 51–62.).

¹²⁸ *Пиотровский А. И.* Об авторе // *Жизнь искусства.* — 1923. — № 21. — С. 9.

¹²⁹ В рамках конкретного смыслового фрагмента: на переходе от драматурга — к актёру.

¹³⁰ *Пиотровский А. И.* Об авторе // *Жизнь искусства.* — 1923. — № 21. — С. 9.

¹³¹ Там же.

первоначально разведены, на деле же и по мере дальнейшего движения сюжета статьи «Об авторе» — первый своеобразно «накладывается» на второй.

3. Устанавливает новое положение лингвистического компонента, выявляя свойственную ему — в театральном формализме — двусоставность.

Интенция «проверить» действенность имманентного анализа на поле театального формализма задает магистральный сюжет статьи. Совершающееся в её пределах движение: от «изолированного» (и оказавшегося — для театального материала — невозможным и нерезультативным) анализа к анализу разных художественных рядов в их взаимодействия позволяет говорить о разработке Пиотровским структуры лингвистического компонента, который — в театральном формализме — складывается из теоретического и исторического полюсов. Последний, что существенно, позиционируется Пиотровским в новом, формальном, качестве. Подобное, конечно, не нивелирует конфликта теоретического полюса с историческим, но почти приводит их (на протяжении работы «Об авторе») к общему, формальному, знаменателю.

4. Обозначает связь театального формализма и конструктивизма.

Удерживая введённую в начале статьи типологию¹³² и в соответствии с ней воспринимая 1920-е гг. в качестве этапной стадии движения театальной истории, Пиотровский подытоживает период, который в дальнейшем, в интерпретации П. А. Маркова, получил едва ли не строгие хронологические рамки: с 1898 по 1923 гг.¹³³ и подразумевал определённый комплекс художественных идей¹³⁴. В этом контексте Пиотровский апеллирует к мейерхольдовскому конструктивизму, не ограничивая, однако, историю театальных систем Новейшего времени именем режиссёра.

Мейерхольд — не без оснований воспользуемся определениями, введёнными Тыняновым на этапе «Литературного факта», — не «выдвинут [Пиотровским] за эпоху и за эволюционную линию»¹³⁵. Напротив, деятельность режиссёра вписана автором статьи в современный эстетический контекст, в котором «идет та же историческая борьба разных пластов и образований, что и в разновременном историческом ряду»¹³⁶. Разные художественные ряды не обособлены друг от друга, а представлены в ситуации динамического взаимодействия, когда в «эпоху разложения центральных, главенствующих течений вырисовывается диалектически новый конструктивный принцип»¹³⁷. Показательно, что режиссуру Мейерхольда Пиотровский вписывает в современные координаты не на правах «выпада из системы»¹³⁸, а в качестве её смещения.

Резюмируя вышесказанное, отметим следующие особенности рассмотренных статей и их влияния на эволюцию театального формализма:

¹³² См.: п. 1 (с. 832).

¹³³ Подробнее см.: *Марков П. А. Новейшие театральные течения // Марков П. А. О театре: в 4-х т. — М.: Искусство, 1974. — Т. 1. Из истории русского и советского театра. — С. 255–322.*

¹³⁴ Подробнее см.: *Титова Г. В. Введение // Титова Г. В. Творческий театр и театальный конструктивизм. — СПб., 1995. — С. 4.*

¹³⁵ *Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — С. 260.*

¹³⁶ Там же.

¹³⁷ Там же.

¹³⁸ Там же.

- В статье «Папа, это — будильник!» Шкловский модифицирует апперцептивный компонент. Он, в театральном формализме, является двусоставным, а именно — не только исследуемым, но влияющим на исследователя, который теперь и зритель, и критик. Однако структура лингвистического компонента в тексте Шкловского остается такой же, что и в формализме как таковом. Подобное провоцирует хаотичность и разрозненность содержательных планов рецензии. Соответственно, конкретный тип отношений между апперцепцией и лингвистикой в статье «Папа, это — будильник!» не выстраивается.
- В свою очередь, Пиотровский в статье «Об авторе» выявляет два полюса лингвистического компонента. Оба — теоретический и исторический — формализованы. При этом апперцептивный компонент исследователем почти нивелируется. Пиотровский обращается к нему только единожды (во второй части статьи анализируя влияние художественного произведения на структуру реакции реципиента) и учитывает одну его сторону — то есть использует в том варианте, в котором он сложился в первую фазу формализма. Понятно, что установить отношения между модифицированным лингвистическим и не-модифицированным апперцептивным компонентом у Пиотровского не получается.

* * *

Статья Гвоздева «Конструктивизм и преодоление театральной эстетики Ренессанса» генерирует основные положения текстов Шкловского и Пиотровского. В ходе анализа автор задействует апперцептивный и лингвистический компоненты в их «новом», театральном, варианте. И если работы Шкловского и Пиотровского можно сравнить с лабораторным пространством (мысль обоих авторов формируется в процессе письма, вернее, процесс письма сам становится способом мышления), то у Гвоздева — всегда и в «Конструктивизме...», в первую очередь, текст движется от общего, заранее сформулированного тезиса, к системе доказательств.

Отправной точкой «Конструктивизма...» становится манифестирующее: «И в настоящее время мы можем определенно сказать, что русская сцена добилась некоторых достижений, в совокупности открывающих собою новый период в развитии основных принципов построения театра. Для историка театра не подлежит сомнению, что в настоящее время идет коренная ломка тех устоев театральной структуры, которые перешли к нам, в Россию, от Запада вместе со всем укладом жизни и культуры, выработанным сперва в придворно-аристократическом обществе Ренессанса, а затем воспринятым и буржуазным обществом XIX века»¹³⁹. Статья Гвоздева структурирована на основе противопоставления театрального конструктивизма «театру Ренессанса», которое оформляется автором в виде последовательности тематических блоков, рассматривающих сценографию, способ актёрской игры, восприятие зрителем театрального действия, etc. в театре Ренессанса и в современном, актуализировавшем и модифицировавшем конструктивистскую методологию.

¹³⁹ Гвоздев А. А. Конструктивизм и преодоление театральной эстетики Ренессанса // Жизнь искусства. — 1924. — № 1. — С. 30–31.

Часто противопоставление элементов действенной структуры спектакля (в театре Ренессанса и в современном театре) реализуется в пределах одного предложения. Создающийся посредством специфичной синтаксической организации статьи контраст (современного театра и театра Ренессанса) «заостряет» особенности театрального конструктивизма, позиционируя его как — обратимся к терминологии, введённой Тыняновым в статье «Литературный факт», — «смещение системы»¹⁴⁰. Такая интерпретация самым непосредственным образом связана с лингвистическим компонентом театрального формализма, и косвенно продолжает движение, которое разворачивалось в статье Пиотровского «Об авторе».

Как уже было упомянуто, в начале статьи Гвоздев анализирует пространственную композицию конструктивистских спектаклей, противопоставляя её «живописующей статике»¹⁴¹. Театральный конструктивизм, по мысли исследователя, «изгоняет художника-декоратора со сцены и заменяет его конструктором сценической площадки, тоже художником, но подчинённым динамике сценического зрелища, ритму развртывающегося сюжета и напряжённости драматического действия»¹⁴². Триада «динамика, ритм, напряжённость»¹⁴³, введённая Гвоздевым в первой условной части статьи, по мере движения её сюжета¹⁴⁴, сворачивается в трёхкомпонентную формулу театрального конструктивизма, недвусмысленно свидетельствующую о том, что конструктивизм в театре не ограничен областью сценографии, напротив, распространяется на все элементы действенной структуры спектакля.

Сценографическая концепция, предложенная конструктивизмом, создавала кардинально новые условия для актёрской игры. По сравнению с «театром Ренессанса», в котором стилизованная декорация «служила не обнаружению внутренней динамики действия, а неким, извне привнесённым эстетическим запросам»¹⁴⁵, конструктивистская установка формировала пластическую партитуру, подчёркивая любую неловкость, «пластическую безграмотность», но в то же время «заостряя» красоту осознанного и технически точного актёрского жеста¹⁴⁶. Пространственный аспект конструктивизма, находившийся, как уже было сказано, в сложной зависимости от главных факторов театрального высказывания — актёра и зрителя, трансформировал структуру реакции реципиента. Вместо характеризовавшего, в интерпретации Гвоздева, «театр Ренессанса» следования «зрительно-эстетическим нормам восприятия»¹⁴⁷ или

¹⁴⁰ Подробнее см.: Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — С. 255.

¹⁴¹ Гвоздев А. А. Конструктивизм и преодоление театральной эстетики Ренессанса // Жизнь искусства. — 1924. — № 1. — С. 30–31.

¹⁴² Там же.

¹⁴³ Гвоздев А. А. Конструктивизм и преодоление театральной эстетики Ренессанса // Жизнь искусства. — 1924. — № 1. — С. 30–31.

¹⁴⁴ Совершающегося от анализа сценографического решения — к актёрской технике — к восприятию театрального произведения зрителем.

¹⁴⁵ Гвоздев А. А. Конструктивизм и преодоление театральной эстетики Ренессанса // Жизнь искусства. — 1924. — № 1. — С. 30–31.

¹⁴⁶ Подробнее см.: Титова Г. В. Конструктивизм и биомеханика // Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. — СПб., 1995. — С. 207.

¹⁴⁷ Гвоздев А. А. Конструктивизм и преодоление театральной эстетики Ренессанса // Жизнь искусства. — 1924. — № 1. — С. 30–31.

«компромисса»¹⁴⁸ с ними — их полноценное «преодоление»¹⁴⁹. Вывод, сделанный автором, обнаруживает связь с апперцептивным компонентом театрального формализма.

Таким образом, ракурс, с которого Гвоздев рассматривает пространственную составляющую спектаклей, функцию зрителя в сценическом действии, специфику актёрской игры, etc., позволяет говорить об установлении автором «Конструктивизма...» отношений динамического взаимодействия между «театральным» вариантом апперцептивного и лингвистического компонентов.

Глава II ПРАКТИКА 1924–1926 гг. СТАНОВЛЕНИЕ И ЭВОЛЮЦИЯ ФОРМАЛЬНОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКИ

Принципы становившейся в 1920-е гг. формальной театральной критики, в первую очередь и главным образом, вырабатывались на материале спектаклей Мейерхольда.

Складывалась ситуация динамического взаимодействия: концептуальные аналитические идеи мотивировали творческие, и наоборот. Театр Мейерхольда непосредственно влиял на формальную критику (осмысление спектаклей режиссёра требовало новых специфических средств, новых подходов к анализу сценического текста), а также сам менялся под её влиянием.

Особый интерес в пределах достаточно обширного корпуса рецензий формалистов на мейерхольдовские спектакли представляют тексты о «Лесе» (ТИМ, 1924) и «Ревизоре» (ГОСТИМ, 1926).

Именно «Лес» и «Ревизор» сообщают импульс наиболее содержательным моментам формальной театральной критики, позволяя — на собственном материале — модифицировать систему принципов анализа сценического текста и выйти на новый эволюционный уровень.

Рецензии на «Лес» рассредоточены и хронологически, потому как были написаны в течение 1924–1926(7) гг., и концептуально: каждый текст обозначает собой ту или иную этапную точку в движении театрального формализма. Тексты о «Ревизоре», напротив, были опубликованы почти одновременно¹⁵⁰ — на рубеже 1926–1927 гг.¹⁵¹

Поэтому в двух следующих главах, рассматривающих корпус театрально-критических статей формалистов, первоочередным представляется сфокусировать внимание на текстах о «Лесе» и «Ревизоре», взяв в качестве отправной точки рецензию Шкловского «Особое мнение о “Лесе”».

¹⁴⁸ Гвоздев А. А. Конструктивизм и преодоление театральной эстетики Ренессанса // Жизнь искусства. — 1924. — № 1. — С. 30–31.

¹⁴⁹ Там же.

¹⁵⁰ В этой связи подробнее см.: «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда: Сборник статей А. А. Гвоздева, Э. И. Каплана, Я. А. Назаренко, А. Л. Слонимского, В. Н. Соловьева. [Переиздание 1927 года.] — СПб., 2002. — 151 с.

¹⁵¹ Единственное исключение составляют статьи Пиотровского: «Накануне “Ревизора”. О “Мандате”», относящаяся к 1925 г., и «Кинофикация театра», опубликованная в 1927 г.

* * *

Спектакль Мейерхольда свёрнут Шкловским в формулу, выведенную в начало рецензии и задающую её сюжетное движение: «Мейерхольд дублировал “Лес”, переложив его, как старую картину, на холст.

Все диалоги положены на подкладку действия»¹⁵².

Так, Шкловский переходит к описанию отдельных эпизодов спектакля, используя — с этой целью — двухчастные синтаксические конструкции, приём синтаксического параллелизма: «Диалог Петра с Аксюзей — гигантские шаги. Несчастливцев с Улитой — качание на доске.

Алексис с Несчастливцевым — в первом случае гимнастика, во втором случае танец.

Петр с Аксюзей (второй раз) — гармоника»¹⁵³.

Текстуальные средства, которые задействует автор «Особого мнения...», характеризуют композиционную логику мейерхольдовского «Леса», свидетельствуя о завершённости эпизодов спектакля.

По меткому наблюдению Шкловского, движение диалога в «Лесе» осуществлялось на контрасте с пантомимными вставками. Выявляя «постоянность этих пар, состоящих из 1) текста Островского и 2) мимического действия, выдвинутого на первый план»¹⁵⁴, Шкловский рассматривает конструкцию «Леса», в основе которой смена планов, игра планами. Мысль Шкловского корреспондирует отдельным аналитическим положениям статьи Мейерхольда «Балаган» (1912 г.), осмысляющим природу театрального гротеска: «гротеск, — в интерпретации режиссера, — мешает противоположности, сознательно создавая остроту противоречий и играя одною лишь своею своеобразностью, <...> основное в гротеске это — постоянное стремление художника вывести зрителя из одного только что постигнутого им плана в другой, которого зритель никак не ожидал»¹⁵⁵.

На протяжении анализа Шкловский смещает содержательный центр рецензии с «общей» конструкции спектакля Мейерхольда — в сторону трансформации режиссёром структуры роли Петра и выведения её тем самым на первый план. Затем рассматривает её в отношении к движению драматического действия «Леса», в котором, однако, «для перерожденного Петра роли нет, и тщетно поддерживается он трюком “жених под столом”»¹⁵⁶. Драматическая функция Петра, полноценно «сработав» в эпизоде «Гигантские шаги», в дальнейшем не получает ни развития, ни разрешения.

Интересно, что смысловой фрагмент, посвящённый конструкции мейерхольдовского «Леса» и «перепланировке» роли Петра, обнаруживает приоритетность имманентного анализа. Шкловский — в абсолютном соответствии с установками первой¹⁵⁷ фазы формализма как такового — рассматривает «Лес» на правах самоценной художественной продукции, обособленной от внешнего (в частности, биографического, исторического, философского, etc.) и локально-

¹⁵² Шкловский В. Б. Особое мнение о «Лесе» // Жизнь искусства. — 1924. — № 26.

¹⁵³ Там же.

¹⁵⁴ Там же.

¹⁵⁵ Мейерхольд В. Э. Балаган // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы : в 2-х ч. Ч. 1. — М., 1968. — С. 15.

¹⁵⁶ Шкловский В. Б. Особое мнение о «Лесе» // Жизнь искусства. — 1924. — № 26.

¹⁵⁷ И — отчасти — начала второй.

го (связанного с другими режиссёрскими работами Мейерхольда) контекстов. Автор остаётся за границей мира, создаваемого им в пространстве текста: периодически приближается к нему вплотную, фокусируя внимание на отдельных элементах конструкции «Леса», или отдаляется от него, обобщая сделанные ранее выводы.

Гипертрофированно субъективное «Мейерхольд сейчас нравится всем»¹⁵⁸ провоцирует контрастный поворот и позволяет определить границы следующей части рецензии (она существует в диапазоне от «Мейерхольд сейчас нравится всем»¹⁵⁹ до «...считаю не лишним объяснить построение “Леса”»).

Рассмотренная ситуация для текста Шкловского тенденциозна: рецензия состоит из самостоятельных фрагментов, в своей совокупности образующих две группы.

Первая характеризуется прерогативой имманентного анализа. В центре внимания Шкловского — специфические общие — лежащие вне области биографических, исторических, авторских предпосылок особенности конкретного художественного произведения.

Во второй группе в доминанту, напротив, выведена индивидуальность автора. Эти фрагменты основаны на субъективных, бескомпромиссно оценочных утверждениях по поводу мейерхольдовской постановки, её взаимодействия с текстом Островского, etc. Они ведутся от первого лица, движение, реализующееся в их пределах, постоянно смещается порывистым «...я должен сказать (курсив мой. — Д. А.)», «...считаю нужным (курсив мой. — Д. А.) объяснить», etc.

Закономерным образом, выводы, сделанные в каждой из частей¹⁶⁰ отдельно взятой пары, друг другу противоречат. Эта особенность позволяет определить композиционный принцип рецензии, выстроенной на смене взаимоопровергающих смысловых фрагментов. Организация статьи коррелирует с рассмотренной выше интерпретацией Шкловским композиционной логики мейерхольдовского «Леса». Напомним: «Лес», по мнению автора, основан на смене контрастных планов, «неожиданно поворачивающих действие и изменяющих характеры героев». Так, идея Шкловского о композиционном строении «Леса» поддерживается и разворачивается на разных уровнях построения текста (композиционном, стилистическом, etc.).

В обозначенной перспективе примечательно, что по мере анализа «Леса» Шкловский акцентирует «разрушение» режиссёром «объективной пьесы [то есть “Леса” Островского. — Д. А.], её основной конструкции»¹⁶¹. Наблюдение, сделанное критиком, косвенно опирается на формальную концепцию остранения, подразумевающую «разрушение автоматизма в восприятии»¹⁶². Есть все основания предположить, что первостепенным для Шкловского в спектакле Мейерхольда является приём затруднённой формы, который (сошлёмся в этой связи на положения статьи Шкловского «Искусство как прием», программной для первой

¹⁵⁸ Шкловский В. Б. Особое мнение о «Лесе» // Жизнь искусства. — 1924. — № 26.

¹⁵⁹ Там же.

¹⁶⁰ То есть в части, действующей только имманентный анализ, и в «субъективной» части.

¹⁶¹ Шкловский В. Б. Особое мнение о «Лесе» // Жизнь искусства. — 1924. — № 26.

¹⁶² Эйхенбаум Б. М. Теория формального метода // Литература: Теория. Критика. Полемика. — Л.: Прибой, 1927. — С. 127.

фазы формализма как такового) «увеличивает трудность и долготу восприятия»¹⁶³ (потому что «воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен»¹⁶⁴), соответственно, провоцирует интенсивное «переживание [реципиентом] художественной формы»¹⁶⁵.

Впрочем, дальнейшее сюжетное движение рецензии мгновенно опровергает сделанные нами выводы. Категоричное «Никто этого не заметил»¹⁶⁶ следует сразу же после акцента на разрушение Мейерхольдом конструкции пьесы Островского и, в свою очередь, отсылает к идее автоматизированного восприятия, также разработанной Шкловским в статьях «Воскрешение слова» и «Искусство как прием». В соответствии с основными концептуальными положениями упомянутых текстов, «переживание [реципиентом] художественной формы»¹⁶⁷ со временем окаменеет (или автоматизируется): произведение «перестают видеть и начинают узнавать»¹⁶⁸.

Из приведённых выше определений становится ясно, что «восприятие вещи узнаванием»¹⁶⁹ не может быть результатом «разрушения конструкции»¹⁷⁰, которое, в терминологии формализма, «по умолчанию» подразумевает обострённое «ощущение вещи»¹⁷¹ реципиентом. Так, наблюдения Шкловского о конструкции мейерхольдовского «Леса» и восприятии её зрителями оказываются связаны между собой парадоксальной логикой.

Впоследствии Шкловский фокусирует внимание на пьесе Островского, посвящая ей полноценный смысловой фрагмент. «Лес», по мнению критика, выстроен на «столкновении “театра” (условного) и быта»¹⁷². В основе подхода Шкловского — концепция ступенчатой сюжетной структуры, строящейся на столкновении двух контрастных мотивных линий¹⁷³ и тем самым провоцирующей «ощущение несовпадения при сходстве»¹⁷⁴ у реципиента.

«Величайшей ошибкой Мейерхольда, — продолжает Шкловский, — являются цветные парики (зеленые, красные и золотые) и итальянские костюмы у героев бытовой части комедии.

Они уничтожили двуплановость пьесы», но, очевидно, не двуплановость спектакля, о чём надёжно свидетельствуют выводы критика по поводу конструкции мейерхольдовского «Леса», базирующейся на смене планов. Такой разворот

¹⁶³ Шкловский В. Б. Искусство как прием // Поэтика : Сборники по теории поэтического языка. — Пг., 1919. — С. 105.

¹⁶⁴ Там же.

¹⁶⁵ Там же.

¹⁶⁶ Там же.

¹⁶⁷ Там же.

¹⁶⁸ Шкловский В. Б. Воскрешение слова // Шкловский В. Гамбургский счет. — М. : Советский писатель, 1990. — С. 38.

¹⁶⁹ Там же.

¹⁷⁰ Там же.

¹⁷¹ Шкловский В. Б. Искусство как прием // Поэтика : Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919. — С. 105.

¹⁷² Шкловский В. Б. Особое мнение о «Лесе» // Жизнь искусства. — 1924. — № 26.

¹⁷³ Подробнее см.: Ханзен-Лёве Оге А. Модель сюжетных типов // Ханзен-Лёве Оге А. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. — М. : Языки русской культуры, 2001. — С. 237–238.

¹⁷⁴ Шкловский В. Б. Искусство как прием // Поэтика : Сборники по теории поэтического языка. — Пг., 1919. — С. 112.

мысли исследователя связан с проблемой театрального авторства. В ходе анализа Шкловский акцентирует принципиальную разность законов, по которым строятся драматургический текст, автор которого Островский, и театральный текст, автор которого Мейерхольд.

В одном из смысловых фрагментов рецензии Шкловский рассматривает приём «ложного конца»¹⁷⁵, использованный Мейерхольдом в финале «Леса»: «если новелла лишена конструкции, то к концу ее, для создания иллюзии разрешения, прибавляют описание захода солнца или звуков замирающей музыки.

«К “Лесу” тоже прибавлен ложный конец. Полутьма на сцене, опять гармоника, и Аксюша с Петром лирически и безмолвно уходят по мосткам за сцену»¹⁷⁶, — обращение к жанру новеллы в контексте спектакля Мейерхольда связано с интерпретацией Шкловским новеллы как составляющей более сложных жанров. Так, например, роман формальная теория сюжета (в лице Шкловского далеко не в последнюю очередь)¹⁷⁷ рассматривала на правах результата нанизывания и циклизации самостоятельных новелл, а не производного от системы фабульных мотивировок¹⁷⁸. Здесь, конечно, есть основания для того, чтобы обнаружить — намеренно или нет — выявленную Шкловским, однако вполне в свойственной ему манере не оформленную концептуально параллель к композиционной логике мейерхольдовского «Леса», то есть к ассоциации эпизодов, каждый из которых был композиционно значимой единицей спектакля.

Ложный конец, по мнению Шкловского, не возникает из общей конструкции «Леса» и тем самым остраивает фабульную составляющую и «заостряет» конструктивную, подразумевающую монтаж контрастных планов.

Лирический план спектакля позиционируется Шкловским в качестве своеобразного контрапункта к драматическому плану: мир взлетающей на «гигантских шагах»¹⁷⁹ лирики и «цветных париков, [надетых режиссёром] на героев бытовой части комедии»¹⁸⁰, оказываются принципиально несоединимы.

В финале рецензии Шкловский делает вывод о возможности «играть [сейчас Островского] как угодно, его мертвая конструкция уже не ощущается.

Даже Мейерхольдом.

Он прошел сквозь Островского, как слепой сквозь призрак», подобное, в совокупности с магистральным движением текста, подтверждает:

- разрушение Мейерхольдом конструкции пьесы Островского;
- создание режиссёром новой, по своим специфическим законам организованной конструкции.

¹⁷⁵ Шкловский В. Б. Искусство как прием // Поэтика : Сборники по теории поэтического языка. — Пг., 1919. — С. 112.

¹⁷⁶ Шкловский В. Б. Особое мнение о «Лесе» // Жизнь искусства. — 1924. — № 26.

¹⁷⁷ Подробнее см., напр.: Шкловский В. Б. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // Шкловский В. Б. О теории прозы. — М. : Федерация, 1929. — С. 24–68; Шкловский В. Б. Строчение рассказа и романа // Шкловский В. Б. О теории прозы. — М. : Федерация, 1929. — С. 68–91; Шкловский В. Б. Новелла тайн // Шкловский В. Б. О теории прозы. — М. : Федерация, 1929. — С. 125–143.

¹⁷⁸ Подробнее см.: Ханзен-Лёве Оге А. Модель сюжетных типов // Ханзен-Лёве Оге А. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. — М. : Языки русской культуры, 2001. — С. 237–238.

¹⁷⁹ Шкловский В. Б. Особое мнение о «Лесе» // Жизнь искусства. — 1924. — № 26.

¹⁸⁰ Там же.

* * *

Если Шкловский подходил к анализу «Леса» со стороны универсального метода, то Гвоздев, в рецензии «Лифт и качели», рассматривает спектакль со специфически театральными позициями. Основа гвоздевского анализа — конкретная теоретическая модель; изначально сформулированные представления о «театре как таковом», которые накладываются автором на любой театральный текст и, отсекая все постороннее, к театру не относящееся, позволяют определить: «театр или нетеатр».

«Лифт и качели» открывает корпус рецензий, относящихся ко второму этапу театрального формализма¹⁸¹. Статью Гвоздева о мейерхольдовском «Лесе» характеризуют следующие специфические особенности:

1. Меняется, по сравнению с рецензиями Шкловского, динамика форм авторского присутствия, что, в свою очередь, свидетельствует о установлении не только в теории, но и на практике¹⁸² конкретных взаимоотношений¹⁸³ между апперцептивным и лингвистическим компонентами, соответственно, между ипостасями исследователя и критика.

Номинально авторская индивидуальность в рецензии «Лифт и качели» (а также в остальных рецензиях Гвоздева, опубликованных в ходе «практического» этапа)¹⁸⁴ не проявлена вообще: текст не ведётся от первого лица, его движение не сбивается резким-внезапным: «...мне это понравилось, особенно если бы мне не мешали рассматривать (курсив мой. — Д. А.)»¹⁸⁵, «...я должен сказать (курсив мой. — Д. А.)»¹⁸⁶, «...не весело и не светло»¹⁸⁷, «...текст пьесы: Верхарн написал плохую пьесу»¹⁸⁸, etc. Автор не пересекает границу созданного им мира, напротив, постоянно находится «по ту сторону»: то отдаляясь и таким способом концентрируя внимание на конструкции спектакля, то приближаясь вплотную и досконально анализируя части частей того целого, производными которого они являются.

2. Магистральное движение рецензии задано анализом жанровой специфики «Леса», рассматриваемой в совокупности с ролью зрителя в сценическом действии. Сообразно интерпретации Гвоздева, зритель — адресат театрального высказывания, находящийся в его пределах и на него влияющий.

Преемственность по отношению к структуре адресата театрального высказывания, экспериментально (а именно — посредством обособления и единовременности ипостасей исследователя и критика в статье «Папа, это —

¹⁸¹ Статья Шкловского, рассмотренная в предыдущем фрагменте, действительно была опубликована позже, чем «Лифт и качели», однако на концептуальном уровне «Особое мнение о «Лесе»» «предваряет» идеи гвоздевской рецензии, поэтому целесообразно проанализировать сначала текст Шкловского, затем рецензию Гвоздева.

¹⁸² Посредством проверки аналитических идей, разработанных первым этапом, — театральным материалом.

¹⁸³ А именно — динамического взаимодействия.

¹⁸⁴ Среди которых, например, «Этика нового театра», «Иль-ба-зай», «Постановка «Д. Е.» в театре им. Мейерхольда».

¹⁸⁵ Шкловский В. Б. «Папа, это — будильник!» // Жизнь искусства. — 1920. — 10–12 дек.

¹⁸⁶ Шкловский В. Б. Особое мнение о «Лесе» // Жизнь искусства. — 1924. — № 26.

¹⁸⁷ Шкловский В. Б. «Папа, это — будильник!» // Жизнь искусства. — 1920. — 10–12 дек.

¹⁸⁸ Там же.

будильник!» и их разведения в «Особом мнении...») разработанной Шкловским, в критических текстах Гвоздева достаточно очевидна. Оба автора акцентируют «сиюминутную» природу театрального жанра, становящегося при непосредственном участии зрителя. Однако отмеченная нами тождественность, сколько бы ни казалась безусловной, всё-таки требует немедленных оговорок.

Вспомним в этой связи финал статьи Шкловского «Папа, это — будильник!». Исследователь делает вывод об отсутствии в «Зорях» «художественного эффекта»¹⁸⁹, о неудавшейся «борьбе между митингом и пьесой»¹⁹⁰. Гвоздев же, рассматривая жанр «Леса» (и других постановок режиссёра в целом), анализирует столкновение эстетического и внеэстетического аспектов, происходившее в спектакле, иначе. «Борьба» с должной, по мнению Шкловского, «победой» одной из крайностей (или художественного, или социального) для критика не первостепенна, если вообще имеет какой-то смысл. Ещё точнее: строгая определённость исхода для автора рецензии «Лифт и качели» принципиально недопустима.

Социально-политическое и художественное, в разных конфигурациях проявляющееся в рецензиях Гвоздева¹⁹¹, вероятно, не просто и не только уступка времени. Критик ясно расслышал и записал ситуацию столкновения различных жанров, в ходе которой границы между ними как бы затушевывались. Создавалась динамика, дестабилизировавшая, в ряде спектаклей разрушавшая оппозицию социальное / художественное. Выстраивалась новая структура, в которой упомянутые полярности были взаимозависимы¹⁹².

3. По мере анализа Гвоздев выявляет действенную функциональность всех компонентов мейерхольдовского «Леса».

Критик систематически апеллирует к категории динамики, рассматривая сценографическую концепцию спектакля, актёрскую технику, а также структуру: реакции реципиента и авторской (режиссёрской) индивидуальности.

Система акцентов, выбранная Гвоздевым, обнаруживает концептуальную параллель с оппозицией, которую в «Проблеме стихотворного языка» (1924 г.) разработал Тынянов. Исследователь противопоставил «статике»¹⁹³ следующий смысловой ряд: буквально через запятую перечисленные «взаимодействие, борьбу, форму»¹⁹⁴.

Показательно, что «Проблему стихотворного языка» открывает манифестирующее «форма <...> [художественного] произведения должна быть осознана как динамическая (курсив мой. — Д. А.)»¹⁹⁵. Сообразно такой установке меняется (по сравнению с первой фразой формализма) задача исследователя. Она подра-

¹⁸⁹ Шкловский В. Б. «Папа, это — будильник!» // Жизнь искусства. — 1920. — 10–12 дек.

¹⁹⁰ Там же.

¹⁹¹ Среди них, в частности: рецензия на «Лес» — «Лифт и качели», а также «Этика нового театра», о «Великодушном рогагоносце», «Агиткомедия на музыке», о «Учителе Бубусе».

¹⁹² Рассматриваемый комплекс идей также получит продолжение в зарубежной науке о театре. Подробнее см.: Фишер-Лихте Э. Терминология // Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. — М.: Канон-плюс, 2015. — С. 45–73.

¹⁹³ Тынянов Ю. Н. Ритм, как конструктивный фактор стиха // Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. — Л.: АCADEMIA, 1924. — С. 11.

¹⁹⁴ Там же.

¹⁹⁵ Там же.

зумежала уже не «спецификацию и конкретизацию»¹⁹⁶, а «определение специфического характера <...> взаимодействия»¹⁹⁷ разных — в терминологии Тынянова конструктивного и подчинённых — факторов.

По мере движения сюжета рецензии «Лифт и качели» автор подчёркивает приоритетность «динамического, действенного, а не иллюстративного и разъясняющего»¹⁹⁸. В концепции критика «... насыщенная динамикой жизнь последних лет настойчиво требует своего воплощения в искусстве и прежде всего в театре как в наиболее чутком отражении волевой напряженности нашей эпохи. Движение на сцене — таков лозунг современной театральной мысли»¹⁹⁹. Такая интерпретация обнаруживает связь с базовым принципом и приемом формализма, остранением, интенсифицирующим переживание реципиентом художественной формы за счёт разрушения автоматизма восприятия.

На этом основании особый интерес представляет статья Гвоздева про «Мандат»²⁰⁰. Внимание автора сфокусировано на средствах, с помощью которых осуществляется воздействие театральной формы на зрителя: «Проиграв ту или иную сцену, достигнув перелома настроения или срыва ситуации, актер закрепляет в памяти зрителя (курсив мой. — Д. А.) содержание данного финала в широко развернутой пантомиме, неразрывно связанной с вещами, которыми он только что играл»²⁰¹. Гвоздев косвенно противопоставляет действенное назначение вещи в театре — статическому²⁰², соответственно, и по выразительному определению Г. В. Титовой, «действенную целесообразность сценического движения»²⁰³ — его «орнаментальной “красоте”»²⁰⁴.

4. По мнению Гвоздева, осознание драматическим театром своей действенной специфики напрямую связано с процессом становления и эволюции театрального варианта конструктивизма.

Так, «... осуществление [лозунга “движение на сцене”] <...> на практике привело к замене неподвижной декорации — конструкцией, станком с движущимися частями (“Великодушный рогоносец” Мейерхольда 1922 г.) и устремилось затем <...> к динамичному конструктивизму (курсив мой. — Д. А.) “Озера Люль” (постановка Мейерхольда в Театре Революции 1923 г.)»²⁰⁵. В «Лесе» же, «вместо

¹⁹⁶ Эйхенбаум Б. М. Теория формального метода // Литература: Теория. Критика. Полемика. — Л.: Прибой, 1927. — С. 124.

¹⁹⁷ Тынянов Ю. Н. Ритм, как конструктивный фактор стиха // Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. — Л.: ACADEMIA, 1924. — С. 13.

¹⁹⁸ Титова Г. В. Мейерхольд: становление конструктивистской методологии // Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. — СПб., 1995. — С. 187.

¹⁹⁹ Гвоздев А. А. Лифт и качели (В московских театрах) // Ленинградская правда. — 1924. — 10 февраля.

²⁰⁰ Подробнее см.: Гвоздев А. А. Концовки и пантомимы («Мандат») // Жизнь искусства. — 1925. — № 35. — С. 10–11.

²⁰¹ Гвоздев А. А. Концовки и пантомимы («Мандат») // Жизнь искусства. — 1925. — № 35. — С. 10–11.

²⁰² Подробнее см.: Титова Г. В. Мейерхольд: становление конструктивистской методологии // Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. — СПб., 1995. — С. 187.

²⁰³ Титова Г. В. Конструктивизм и биомеханика // Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. — СПб., 1995. — С. 187.

²⁰⁴ Там же.

²⁰⁵ Там же. С. 187.

сложного станка и диковинных технических эффектов — <...> дана крайне упрощенная конструкция, тем не менее выявляющая во всей полноте динамику сценического действия, вскрывая ее каким-то более углубленным, внутренним подходом (курсив мой. — Д. А.)»²⁰⁶. Рассматривая в пределах одного смыслового ряда конструкцию «Великодушного рогоносца», установку «Озера Люль» и «отсутствие декораций»²⁰⁷, характеризовавшее оформление «Леса», Гвоздев не ограничивает мейерхольдовский конструктивизм областью сценографии, напротив, акцентирует множество измерений, его образующих.

В рецензии, опубликованной после текста «Лифт и качели», критик предпринимает попытку выявить слагаемые конструктивистской методологии Мейерхольда на материале «Великодушного рогоносца»²⁰⁸. Спектакль свёрнут автором «Этики нового театра» в трёхкомпонентную формулу: «... динамика <...>, созданная на основе биомеханики, гениально разверстанная на конструкции, захватывает зрителя до конца, вытравляя в то же время из его восприятия все элементы гутирования и пассивной созерцательности»²⁰⁹. Значит, театральный вариант конструктивизма, в гвоздевской концепции, характеризуют:

- режиссура — с её разработками в области биомеханики;
- сценография, создающая специфические условия для актёрской игры;
- зритель, принципиально новый способ диалога с которым достигается за счёт разрушения автоматизма восприятия, иначе — в терминологии «Этики нового театра» — устранения «пассивной созерцательности»²¹⁰.

5. Впервые, на поле театрального формализма, Гвоздев ставит проблему театрального ритма²¹¹, которую в дальнейшем продолжит рассматривать в статьях «Агиткомедия на музыке»²¹², «Ритм и движение актёра»²¹³, etc.

Разворот мысли Гвоздева — от пространственного аспекта мейерхольдовского «Леса» к ритму — по-своему показателен, так как выявляет специфику поэтического типа театра, в котором ритм связан с актуализацией пространства, при этом напрямую зависит от актёра и ритмов актёрского действия.

Комплекс идей, разработанных в рецензии «Лифт и качели», сложно и своеобразно продолжается в статье «Агиткомедия на музыке» о мейерхольдовском «Учителе Бубусе».

²⁰⁶ Гвоздев А. А. Лифт и качели (В московских театрах) // Ленинградская правда. — 1924. — 10 февраля.

²⁰⁷ Там же.

²⁰⁸ Имеется в виду статья Гвоздева «Этика нового театра».

²⁰⁹ Гвоздев А. А. Этика нового театра («Великодушный рогоносец») // Жизнь искусства. — 1924. — № 22. — С. 8–9.

²¹⁰ Там же. С. 8–9.

²¹¹ Понятно, что вопросы ритмического строя спектакля не были прерогативой единолично Гвоздева, а в середине 1920-х гг. разрабатывались формальной критикой в целом. Например, схожий комплекс идей практически в это же время интересовал Мокульского, Пиотровского, etc.

²¹² Подробнее см.: Гвоздев А. А. «Учитель Бубус» <Агиткомедия на музыке> // Красн. газета. — Вечер. вып. — 1925. — 3, 5, 7 февраля.

²¹³ Подробнее см.: Гвоздев А. А. Ритм и движение актёра // Жизнь искусства. — 1925. — № 15. — С. 6–7.

Симптоматично, что, решая проблемы театрального ритма, Гвоздев обращается к музыкальным категориям, с помощью которых рассматривает характер взаимоотношения единиц спектакля, сопоставляет систему действующих лиц спектакля с лейтмотивной системой, etc²¹⁴.

Статья включает три части: «Агиткомедия на музыке», «Звучащая декорация» и «Актер-трибун». Гвоздев анализирует принцип компоновки пьес Шопена и Листа, а также их взаимодействие с голосовой партитурой актёрского ансамбля. Музыка, по определению критика, «вотравленная во все элементы спектакля»²¹⁵, в ракурсе гвоздевского анализа выступает в качестве доминанты «Учителя Бубуса».

Акцент на музыкальную организацию спектакля Мейерхольда, сделанный Гвоздевым в начале рецензии, задаёт сюжетное движение двух следующих её частей. В «Звучащей декорации» Гвоздев рассматривает: контрапунктическое соединение временных слоев; полифоническое строение пространства, обуславливая его музыкальным построением «Учителя Бубуса», затем характеризует влияние сценографии на актёрскую игру; в особенности на её пластическую составляющую.

Переход к третьей части рецензии, «Актер-трибун», осуществляется через связующее «...вместе со “звучащей” декорацией зазвучало и тело актера»²¹⁶. Содержательный центр статьи смещается в сторону соотношения музыкального ряда с актёрской игрой, образной системы спектакля и места «широко развернутой пантомимы»²¹⁷ в его конструкции.

Ещё раз подчеркнём, что вторая часть рецензии посвящена пространственному и временному аспектам «Учителя Бубуса», их специфическому взаимодействию. И только потом — на выстроенном в «Звучащей декорации» фундаменте — Гвоздев переходит к анализу актёрской техники²¹⁸. Из такой расстановки акцентов ясно, что в обоих разделах речь, главным образом, о природе театрального ритма, конкретнее — о согласованности ритма актёрского действия с ритмическим строем спектакля.

Концептуальное резюме идей, рассмотренных в ходе анализа рецензий на «Лес» и на «Учителя Бубуса», приводится в статье «Ритм и движение актера». Согласно исследователю, «...из разряда словесных и изобразительных искусств театр переводится самим течением жизни в искусство ритмическое. Динамика современной жизни потребовала новых изобразительных средств, и таковым явилось движение. Ритму стали уделять первое место в театре. Слово стало лишь первой строчкой сложной партитуры актерской игры, развернувшейся от рампы по всей сцене в глубину ее и вверх по лестницам, станкам и конструкциям. <...> В этих поисках нового стиля <...> актер старой школы не сумел определить своего

²¹⁴ В этой связи примечательно наблюдение Титовой по поводу введения Мейерхольдом музыки в художественную структуру «Учителя Бубуса» на правах «со-конструкции». Подробнее см.: Титова Г. В. Конструктивизм и биомеханика // Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. — СПб., 1995. — С. 209.

²¹⁵ Гвоздев А. А. «Учитель Бубус» [Агиткомедия на музыке] // Красн. газета. — Вечер. вып. — 1925. — 3, 5, 7 февраля.

²¹⁶ Там же.

²¹⁷ Там же.

²¹⁸ Которую, как уже было упомянуто, рассматривает в заключительной части — «Актер-трибун».

места. <...> И только в театре Мейерхольда зарождалось это новое — созвучное динамике и ритму наших дней. И из его театра вышла актриса, о которой хочется говорить, как о первой актрисе наших дней (имеется в виду М. Бабанова. — Д. А.), указывающей возможности и пути будущего ритмического искусства в драматическом театре»²¹⁹. Гвоздев рассматривает ритм как организующую силу действия; движение как носитель ритма. В итоге настаивает на важности развития новой актёрской техники²²⁰, которая обеспечивала бы координацию ритмов действия актера с общей ритмической партитурой спектакля.

Подводя промежуточный итог, отметим, что, по мнению Гвоздева, делать какие-либо выводы о театральном ритме можно, только если ритмические законы партитуры спектакля находятся в соответствии с законом, по которому строится ритм актера.

б. В завершающем смысловом фрагменте рецензии «Лифт и качели» Гвоздев возвращается к концепциям, разрабатываемым по мере анализа «Леса», на качественно новом уровне.

Критик последовательно анализирует:

- режиссуру, предложившую актёру новую технику игры;
- сценографию, влиявшую на динамику актёрского движения, то есть выстраивавшую ритм спектакля;
- структуру реакции реципиента и те приёмы, с помощью которых «... ряд <...> сцен так же броско и сильно доводят до зрителя *скрытую в отдельных ситуациях напряженность* (курсив мой. — Д. А.). <...> Такими приемами Мейерхольд, как никто, умеет задеть за живое и как-то по-настоящему взволновать зрителя. Ясный, простой рисунок сцен дышит здоровьем и свежестью. Здесь не приходится мучиться над разгадыванием умственного замысла режиссера, все говорит само за себя с наглядной очевидностью»²²¹.

В финальном абзаце рецензии эти идеи получают объединительный ракурс. Так, по мнению Гвоздева, «...отказ от эстетизма, уничтожение автономии художника на сцене, освобождение актера от сценической картинности, утверждение динамики театральной игры, социальный, современный подход к истолкованию сценических образов — все эти моменты перестраивающегося в наши дни искусства театра претворены Мейерхольдом в новой формуле. Характерным ее признаком служат отказ от американизированной кинодинамики и обоснование спектакля на народной динамике русской песни, игры и ярмарочного балагана, выявленной через *мастерство нового актера* (курсив мой. — Д. А.)»²²², становящееся своеобразным смысловым центром²²³, к которому стягиваются сюжетные линии не только рассматриваемого текста («Лифт и качели»), но и всего корпуса гвоздевских рецензий, ограниченных временными рамками 1924–1926(7) гг.

²¹⁹ Гвоздев А. А. Ритм и движение актера // Жизнь искусства. — 1925. — № 15. — С. 6–7.

²²⁰ В статье «Ритм и движение актера» речь о биомеханике.

²²¹ Гвоздев А. А. Лифт и качели (В московских театрах) // Ленинградская правда. — 1924. — 10 февр.

²²² Там же.

²²³ Иначе: т. н. результатом слагаемых мейерхольдовского конструктивизма, которые Гвоздев выявляет в ходе анализа.

Магистральное движение гвоздевской мысли получит косвенное продолжение в работе Г. В. Титовой «Творческий театр и театральный конструктивизм». В концепции исследователя, «становление [...] театральной методологии Мейерхольда вело к *освобождению* актера [...]. Он один безусловен в условной сценической среде, условной всегда — независимо от типологии и стилистики сценического оформления. Конструктивизм *обнажает феномен драматического театра* (курсив мой. — Д. А.)»²²⁴, что, в частности, обусловлено его архитектурологической²²⁵ природой.

* * *

В пределах рецензии «Лифт и качели» осуществляется достаточно хаотичное сюжетное движение. Не повтор конкретных идей, но — о чём уже было упомянуто — постоянное возвращение к ним как бы на новом уровне. Статья Гвоздева разбивается на два динамически взаимодействующих между собой плана. Первый — «запись» конкретных эпизодов спектакля, второй — концентрированно-аналитический. «Поэпизодный» анализ (органичный ассоциативной логике мейерхольдовского «Леса») перемежается концептуальными обобщениями. Во фрагментах, посвящённых отдельным сценам спектакля, возникает новая инерция, позволяющая сделать «промежуточный» аналитический вывод и продолжить развитие на новом витке.

Однако этот «круговой» принцип сюжетного движения реализуется в строго заданной системе координат. Соответственно, возможным представляется выделить три содержательные доминанты гвоздевской рецензии. А именно — жанр; пространство; актёр.

«Лифт и качели» в полной мере реализует ситуацию поиска. Движение текста подразумевает систематические смысловые сбои, возвраты к уже пройденному, etc. Затем это движение оформится в специфическую композицию, которой будут следовать все (или почти все) тексты Гвоздева: первоочередным в концепции критика является зритель, чьё восприятие влияет на жанр спектакля и его (т. е. спектакля) пространственное решение. Оно обуславливает способ актёрской игры и выстраивает конкретные отношения между актёром и зрителем. Подобный подход к анализу театрального произведения позволял Гвоздеву выявить и охарактеризовать единицы спектакля и их связи.

Таким образом, движение, осуществляющееся в рецензии «Лифт и качели» и в дальнейших рецензиях Гвоздева «закрепленное» на уровне построения текста, направлено в сторону анализа (не без оснований воспользуемся терминологией книги «Проблемы стихотворного языка» Тынянова) «специфического <...> взаимодействия»²²⁶ элементов художественного произведения, то есть композиции.

²²⁴ Титова Г. В. Мейерхольд: становление конструктивистской методологии // Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. — СПб., 1995. — С. 192.

²²⁵ Понятие введено Г. В. Титовой в книге «Творческий театр и театральный конструктивизм». Подробнее см.: Титова Г. В. Конструктивизм и театр // Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. — СПб., 1995. — С. 106.

²²⁶ Тынянов Ю. Н. Ритм как конструктивный фактор стиха // Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. — Л.: АCADEMIA, 1924. — С. 13.

* * *

Движение, заданное в рецензиях Шкловского, продолженное — со специфически театральными позициями — Гвоздевым, трансформируется и выходит на новую эволюционную стадию в текстах Пиотровского.

С 1923(4) по 1925(6) гг. Пиотровский опубликовал четыре рецензии на спектакли Мейерхольда. В их числе «“Д. Е.” Театр Мейерхольда»²²⁷, «Накануне “Ревизора”. О “Мандате”»²²⁸, «Набросок к “Лесу” (“Доходное место” в “Театре Революции”)»²²⁹, «Бубус»²³⁰.

Важно, что примеров имманентного подхода среди приведённых статей нет — в центре внимания автора всегда не отдельные спектакли, но их совокупность. Объединительный ракурс анализа текстов критика представляется поэтому наиболее результативным.

В пределах корпуса рецензий²³¹ Пиотровский анализирует приёмы, систематически использовавшиеся в спектаклях Мейерхольда, и предпринимает попытку определить вектор их эволюции.

Рассмотренная особенность обнаруживает концепционное тождество с установкой второй фазы формализма. Интерес исследователей — по справедливой мысли Оге А. Ханзен-Лёве — был сконцентрирован на «системе приемов, <...> структурировавших [художественный] текст»²³², который, в свою очередь, интерпретировался как «иерархизированная конструктивным принципом функциональная структура»²³³.

Симптоматично, что эволюцию приёмов мейерхольдовской режиссуры Пиотровский выявляет на материале «набросочных, эскизных спектаклей»²³⁴, которые красноречиво характеризует как не имеющие «собственного лица»²³⁵. По мнению автора, «каноны прошлых постановок поставлены [в них] рядом с приемами, найденными уже для постановок, еще не осуществленных»²³⁶. Такое столкновение, происходящее в спектакле как в художественной системе, высвечивает и заостряет черты сменяющихся друг друга фаз творческого пути режиссёра.

Подобное свойство критических текстов Пиотровского на концептуальном уровне тождественно тому, что открыл и записал в «Проблеме стихотворного

²²⁷ Пиотровский А. И. «Д. Е.» Театр Мейерхольда // Ленингр. правда. — 1924. — 18 июня. — № 136. — С. 7.

²²⁸ Пиотровский А. И. Накануне «Ревизора». О «Мандате» // Жизнь искусства. — 1925. — № 35. — С. 5.

²²⁹ Пиотровский А. И. Набросок к «Лесу» («Доходное место» в «Театре Революции») // Кр. газета. — Вечер. вып. — 1925. — 25 апреля (№ 97). — С. 4.

²³⁰ Пиотровский А. И. Бубус // Кр. газета. — Вечер. вып. — 1925. — 17 сент. — № 227. — С. 4.

²³¹ Имеются в виду статьи о спектаклях Мейерхольда, в диапазоне от «“Д. Е.” Театр Мейерхольда» до «Бубуса».

²³² Ханзен-Лёве Оге А. От дуализма формы и содержания к концепции «прием — материал» // Ханзен-Лёве Оге А. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. — М.: Языки русской культуры, 2001. — С. 185.

²³³ Там же.

²³⁴ Пиотровский А. И. Накануне «Ревизора». О «Мандате» // Жизнь искусства. — 1925. — № 35. — С. 5.

²³⁵ Там же.

²³⁶ Там же.

языка» Тынянов. Согласно исследователю, «...единство произведения не есть замкнутая симметрическая целость, а развертывающаяся динамическая целостность; между ее элементами нет статического знака равенства и сложения, но всегда есть динамический знак соотносительности и интеграции»²³⁷. В корреляции с наблюдениями, которые были приведены выше, состоит проявляющаяся в рецензиях Пиотровского интенция проследить эволюцию приёмов мейерхольдовской режиссуры.

Интересно и для нашей темы существенно, что на протяжении всей совокупности текстов²³⁸ Пиотровский обращается к приёмам, которые были разработаны Мейерхольдом в «Лесе», сравнивая с ними приёмы таких спектаклей, как «Доходное место», «Д. Е.», «Мандат», «Учитель Бубус», etc. Эта тенденция позволяет предположить, что «Лес» для Пиотровского — своеобразная точка отсчёта, от которой он в течение второго этапа театрального формализма отстраивает систему координат режиссуры Мейерхольда. Схожим образом (в рецензиях 1925 г.²³⁹) Пиотровский позиционирует и «Ревизора».

Значит, первоочередным для критика становится выявить эволюцию приёмов, используемых Мейерхольдом, в движении от «Леса» (в восприятии Пиотровского спектакль, безусловно, является этапным) к «Ревизору» (тоже, по мнению критика, этапному), обращаясь к материалу «набросочных, эскизных»²⁴⁰ постановок.

В этом отношении примечательна статья «Накануне “Ревизора”. О “Мандате”», в пределах которой Пиотровский рассматривает трансформацию или же нивелирование жанровой функции таких приемов, как:

- движущиеся стены, «найденные в “Д. Е.” [и] <...> подчеркивающие стремительную текучесть международного фарса»²⁴¹, однако в «Мандате» оказавшиеся абсолютно неуместными;
- музыкальное решение — «гармошечный аккомпанемент, покоровший в свое время зрителей в “Лесе”»²⁴² и лишённый мотивировок в «Мандате»;
- игра с вещами, «по правде сказать, не особенно удачная <...> и во всяком случае не идущая ни в какое сравнение с <...> использованием того же приема в “Лесе”»²⁴³.

«Все это, — резюмирует Пиотровский, — прошлое Мейерхольда. Но значительность “Мандата” в другом. <...> Глядя на [конкретные] сцены [“Мандата”], нельзя отделаться от мысли, что перед тобою куски будущего “Ревизора”, куски долгообдуманые и сейчас вот наспех вставленные в случайный спектакль»²⁴⁴, соответственно, реализовывающие в нём другую, отличную от свойственной им в «Мандате» функцию.

²³⁷ Тынянов Ю. Н. Ритм. Как конструктивный фактор стиха // Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. — Л. : ACADEMIA, 1924. — С. 10.

²³⁸ Имеются в виду рецензии на спектакли Мейерхольда, опубликованные в период с 1924 по 1926 гг.

²³⁹ В частности, имеется в виду статья «Накануне “Ревизора”. О “Мандате”».

²⁴⁰ Пиотровский А. И. Накануне «Ревизора». О «Мандате» // Жизнь искусства. — 1925. — № 35. — С. 5.

²⁴¹ Там же.

²⁴² Пиотровский А. И. Накануне «Ревизора». О «Мандате» // Жизнь искусства. — 1925. — № 35. — С. 5.

²⁴³ Там же.

²⁴⁴ Там же.

Рассматривая финальный акт «Мандата», «уже и сейчас лучший, непревзойденный в русском театре, ключ к развязке “Ревизора”, к так мучившему Гоголя переключению его шутовской комедии в трагическое, в монументальное»²⁴⁵, Пиотровский обращает внимание на жанровый сдвиг, который происходит в мейерхольдовских постановках. Смещение драматического жанра «Мандата» (и впоследствии, согласно предположению автора, «Ревизора») было обусловлено трансформацией конкретных стилистических средств и приёмов.

Драматическая активность театрального адреса для Пиотровского — решающий жанровый критерий: исследователь, безусловно, его учитывает, но позиционирует иначе, чем, например, Гвоздев (так же и в то же время занимавшийся — на поле театрального формализма — проблемой жанра). Мысль Пиотровского корреспондирует идеям «Литературного факта», в соответствии с которыми «ощущение жанра не зависит от произвола воспринимающего»²⁴⁶, а в первую очередь, определено «жанровой функцией того или другого приёма»²⁴⁷, её подвижной природой.

Анализируя жанр спектаклей Мейерхольда, Пиотровский разрабатывает дихотомическую пару эстетическое/внеэстетическое и выявляет — на этапе театрально-критической практики ещё достаточно абрисно²⁴⁸ — условия, за счёт которых указанные полярности приходят в движение и становятся взаимозависимы.

Примечательна, на этом основании, композиционная логика статьи «“Д. Е.” Театр Мейерхольда». Текст состоит из двух частей. Каждая включает по два подпункта (пронумерованных автором от 1 до 4 в сумме). Первая часть²⁴⁹ посвящена внеэстетическому аспекту спектакля, вторая — его «специфическим»²⁵⁰ особенностям, по сути, представляет концентрированный имманентный анализ.

Идея, спровоцировавшая двухчастность композиции рецензии на «Д. Е.», оформится концептуально в статье «Система Мейерхольда», которая, в свою очередь, характеризует третий (теоретический) этап театрального формализма. Две категории — эстетическое и внеэстетическое — теперь автором не разведены (т. е. не комбинируются, как в тексте про «Д. Е.», в отдельные смысловые блоки). Напротив, между ними устанавливаются вполне конкретные отношения²⁵¹.

²⁴⁵ Пиотровский А. И. Накануне «Ревизора». О «Мандате» // Жизнь искусства. — 1925. — № 35. — С. 5.

²⁴⁶ Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — С. 257.

²⁴⁷ Там же.

²⁴⁸ Идеи Пиотровского, выработанные на материале таких спектаклей, как «Д. Е.», «Учитель Бубус», etc., концепционно оформятся в течение третьего этапа театрального формализма.

²⁴⁹ Обращает внимание жанровая дефиниция «Д. Е.» — он, по мнению Пиотровского, одновременно и спектакль, и политдоклад. Характеристика, приведённая автором, акцентирует жанровый конфликт, создававшийся в «Д. Е.» и обусловленный размытием границ между категориями внеэстетического и эстетического.

²⁵⁰ Пиотровский А. И. «Д. Е.» Театр Мейерхольда // Ленингр. правда. — 1924. — 18 июня. — № 136. — С. 7.

²⁵¹ В «Системе Мейерхольда» Пиотровский переносит исследовательский фокус на специфику отношения элементов системы — и самой системы в целом — с внехудожественными рядами, в итоге обозначает дальнейшее движение театрального формализма (на его третьем, теоретическом этапе), направленное в сторону анализа эволюции художественных и внехудожественных систем в их взаимодействии.

Рассматривая пластический аспект «Д. Е.», «Леса», «Мандата», etc. и позиционируя проблему «конструктивного движения»²⁵² как первоочередную для творчества режиссёра²⁵³, Пиотровский выявляет функцию конструктивизма в театре Мейерхольда. Она, по мнению критика, заключается в установлении новой техники игры актёра.

Так, обращает на себя внимание трансформация подхода к анализу пластической составляющей мейерхольдовских спектаклей — в диапазоне, заданном рецензиями на «Д. Е.» и «Учителя Бубуса». В «Д. Е.» Театр Мейерхольда» критик анализирует «систему здоровых, веселых, жизнерадостных движений, показанных [режиссёром]»²⁵⁴, в неразрывной связи с пространственной концепцией спектакля. «Несколько высоких и низких освещённых деревянных щитов на колесах, передвигаясь, выстраиваясь то углами, то в ряд, то параллелями»²⁵⁵, — по меткому определению Пиотровского, — «взрывают статику»²⁵⁶, то есть оказываются действительно функциональны, доводя «стремительность спектакля до бешеного, пляшущего темпа»²⁵⁷ и непосредственно влияя на специфику актёрской игры.

Закономерным в ракурсе, выбранном Пиотровским, кажется переход от сценографического решения «Д. Е.» к актёрской технике, а именно — к приёму «трансформации актеров»²⁵⁸ и «разрыва со статикой роли»²⁵⁹. Такому развороту мысли критика отчасти корреспондируют положения «Театрального конструктивизма» Г. В. Титовой. В соответствии с ними, беспредметность конструктивизма, как ни покажется парадоксальным, способствовала театру, «единственным “предметом” которого является *действующий* (курсив мой. — Д. А.) человек»²⁶⁰. Комплекс идей, разработанный Пиотровским на этапе «“Д. Е.” Театр Мейерхольда», модифицируется в статье о «Учителе Бубусе». Позиционируя проблему движения на правах центральной для мейерхольдовской режиссуры в целом и для «Учителя Бубуса» в частности, автор интерпретирует конструктивное движение как «совершенно отвлеченное, вытекающее лишь из физической природы человека»²⁶¹. Мысль Пиотровского косвенно опирается на положения курса биомеханики, прочитанного Мейерхольдом в ГВЫТМе в 1921–1922 гг.²⁶²; сошлёмся на один из наиболее показательных его фрагмен-

²⁵² Пиотровский А. И. Бубус // Кр. газета. — Вечер. вып. — 1925. — 17 сентября. — С. 4.

²⁵³ В этой связи примечателен фрагмент рецензии на «Учителя Бубуса». Критик противопоставляет «бытовой психологический жест» [Пиотровский А. И. Бубус // Кр. газета. — Вечер. вып. — 1925. — 17 сентября. — С. 4.] — «конструктивное движение» [Там же] и в процессе анализа выявляет действенную, динамическую природу последнего.

²⁵⁴ Пиотровский А. И. «Д. Е.» Театр Мейерхольда // Ленингр. правда. — 1924. — 18 июня. — № 136. — С. 7.

²⁵⁵ Там же.

²⁵⁶ Там же.

²⁵⁷ Там же.

²⁵⁸ Там же.

²⁵⁹ Там же.

²⁶⁰ Титова Г. В. Мейерхольд: становление конструктивистской методологии // Творческий театр и театральный конструктивизм. — СПб., 1995. — С. 192.

²⁶¹ Пиотровский А. И. Бубус // Кр. газета. — Вечер. вып. — 1925. — 17 сентября. — С. 4.

²⁶² Подробнее см.: Титова Г. В. Конструктивизм и биомеханика // Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. — СПб., 1995. — С. 198.

тов: «...всякое искусство — организация материала. Чтобы организовать свой материал, актеру надо иметь колоссальный запас технических средств. Трудность и особенность актерского искусства в том, что актер в одно и то же время материал и организатор»²⁶³.

Резюмируя наблюдения, сделанные Пиотровским по поводу спектаклей Мейерхольда, можно предположить, что приоритетной функцией театрального конструктивизма в восприятии критика была разработка новой актёрской техники²⁶⁴. Эта идея отзовется — на рубеже 1990–2000-х гг. — в концепции Г. В. Титовой, сообразно которой «конструктивизм вводится Мейерхольдом не просто для актера, а для утверждения *новой* техники актерской игры»²⁶⁵. По мере анализа мейерхольдовского конструктивизма Титова выявляет «важнейшую <...> особенность [биомеханики]»²⁶⁶, заключающуюся в «способности актера, развитой специально продуманными циклами упражнений, функционально использовать в игре свой “материал”, которым является его собственная физическая субстанция <...>. Это сугубо конструктивистский подход [со стороны Мейерхольда] к проблеме актерского творчества»²⁶⁷.

* * *

Двухкомпонентность исследовательской модели Пиотровского²⁶⁸, проявлявшаяся в течение первого (теоретического) этапа театрального формализма (например, и главным образом, в статье «Об авторе»), сохраняется и модифицируется на протяжении второго, практического, этапа.

Этим качеством обусловлено магистральное движение, осуществлявшееся в корпусе рецензий критика и рассмотренное нами. Напомним, что в центре внимания Пиотровского всегда не один конкретный спектакль, а их совокупность. Определяя ключевые пункты смежности и противоположности «Леса», «Д. Е.», «Мандата», «Учителя Бубуса», etc., на основе анализа того, как трансформируется жанровая функция используемых в них приёмов, Пиотровский выстраивает эволюционную модель мейерхольдовской режиссуры.

Важно, что критик устанавливает неравномерность эволюционного движения (так, идеи Пиотровского обнаруживают тождество с идеями «Литературного факта» Тынянова, конкретнее — с концепцией эволюционной динамики, сформулированной следующим образом: «Не планомерная эволюция, а скачок, не развитие, а смещение»²⁶⁹). Направленное, что вполне закономерно, в перспективу, оно смещается дважды: в «Лесе» и в «Ревизоре». Об этом недвусмысленно свидетельствует сюжетная логика таких статей Пиотровского, как:

²⁶³ Мейерхольд В. Э. Биомеханика. Курс 1921–22 гг. : Материалы, собранные М. Кореневым // ЦГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 1338. Л. 2. (Цит. по: Титова Г. В. Конструктивизм и биомеханика // Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. — СПб., 1995. — С. 198.

²⁶⁴ То есть биомеханики.

²⁶⁵ Титова Г. В. Конструктивизм и биомеханика // Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. — СПб., 1995. — С. 198.

²⁶⁶ Там же.

²⁶⁷ Там же.

²⁶⁸ Напомним: она состоит из теоретического и из исторического полюсов.

²⁶⁹ Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М. : Наука, 1977. — С. 256.

- «Набросок к “Лесу”» (текст характеризует ретроспективное сюжетное движение).

«Набросок...» был написан в 1925 г. К этому моменту критик, вероятно, уже успел увидеть «Лес», «Мандат» — соответственно, с более поздними работами режиссёра был знаком в достаточной степени. Авторская оптика «Наброска...» обусловлена пониманием дальнейшего вектора творческих поисков Мейерхольда. При этом содержательный центр рецензии не смещается в сторону «Леса» — два сюжета движутся одновременно и в крепкой связке друг с другом. По сути, уравновешены. В итоге происходит наложение нескольких оптических и смысловых планов.

- «Накануне “Ревизора”. О “Мандате”» (сюжет статьи расщепляется на два противоположно направленных движения).

«Мандат», с одной стороны, позволяет критику выстроить ретроспекцию: обратившись к более ранним работам режиссёра, в числе которых, например, «Д. Е.». С другой — задать противоположное движение, направленное в перспективу и подразумевающее анализ пока ещё не осуществлённой постановки «Ревизора». Из этого следуют два взаимосвязанных вывода:

1. Рассмотренная особенность критических текстов Пиотровского подтверждает нашу гипотезу о том, что «Лес» и «Ревизор» интенсифицируют движение формальной театральной критики (на этой стадии исследования — в лице Пиотровского), позволяя — на собственном материале — сместить систему принципов анализа спектакля и выйти на новый эволюционный уровень.

2. Движение, реализующееся в корпусе статей Пиотровского, направлено в сторону анализа соотношения конкретного элемента спектакля как системы с элементами других спектаклей-систем, а значит, с системой в целом²⁷⁰. Поэтому есть все основания предположить, что в ходе второго этапа театрального формализма Пиотровский предпринимает попытку разрушения дихотомии синхрония/ диахрония (выходя за пределы последовательного однонаправленного движения, за счёт чего становится понятно: диахронический аспект тоже может быть формализован), нивелируя противопоставление понятия системы понятию эволюции.

Однако эта интенция реализуется в строго заданных рамках «системы Мейерхольда»²⁷¹. Впоследствии²⁷² выстроенная Пиотровским эволюционная модель дополнится новыми (выходящими за пределы «системы Мейерхольда») измерениями. В сложившейся перспективе целесообразным представляется рассмотреть другие движения, сообщившие театральному формализму этот импульс. Среди них основные: исследовательская линия Слонимского; эволюция принципов анализа спектакля в 1926–1927 гг., связанная с постановкой Мейерхольдом «Ревизора».

²⁷⁰ Что очень не врозь с установками второй фазы формализма как такового.

²⁷¹ Пиотровский А. И. Система Мейерхольда // Рабочий и театр. — 1927. — 30 августа. — С. 7.

²⁷² А именно — в статьях «Система Мейерхольда» и «Кинофикация театра».

Глава III

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ФОРМАЛИЗМ 1925–1926(7) гг. ДВИЖЕНИЕ ОТ ПРАКТИКИ К ТЕОРИИ

Рецензии Шкловского, Гвоздева, Слонимского, Пиотровского, etc. о «Ревизоре» были опубликованы на рубеже 1926–1927 гг. Есть основания полагать, что движение театрального формализма в это время достигает переходной стадии: принципы анализа спектакля, разработанные в течение практического этапа²⁷³, образуют целостную систему. Соответственно, идеи, становившиеся на конкретном театральном материале (в первую очередь, на материале спектаклей Мейерхольда), в перспективе могут быть теоретизированы. Так, в 1926–1927 гг. театральный формализм готовится выйти на новый, теоретический, эволюционный виток.

Объединительный ракурс анализа статей Шкловского («Пятнадцать порций городничихи»), Гвоздева («Ревизия “Ревизора”»), Слонимского («Новое истолкование “Ревизора”»), Пиотровского («Кинофикация театра») о «Ревизоре» представляется поэтому весьма результативным.

Отправная точка приведённых рецензий — композиция мейерхольдовского «Ревизора», составляющие части которого были связаны ассоциацией. Подобная особенность в «Пятнадцати порциях городничихи» Шкловского передаётся текстуальными средствами: рецензия построена на стиливых сбоях; текст ритмизован с помощью варьирования и отзеркаливания одних и тех же групп слов, сталкивания простых и сложных (часто вовсе — нарочито перегруженных) предложений, основанных на каламбурной логике.

Конструкцию пьесы Гоголя и спектакля Мейерхольда Шкловский анализирует синхронно, разбивая текст на парные абзацы-предложения: они начинаются рефренным «У Гоголя <...>. У Мейерхольда <...>»²⁷⁴ и перемежаются острающими комментариями от лица автора.

Приём синтаксического параллелизма, к которому апеллирует Шкловский, вместе с остальными приёмами организации статьи позволяет выявить пункты согласования и разночтения драматургического текста и его сценической реализации. Несмотря на то что критик номинально отказывает спектаклю в самостоятельности (и по мере сюжета — через гипертрофированно оценочные, смещающие движение «Пятнадцати порций...» авторские комментарии акцентирует приоритетность гоголевской пьесы), он, в силу специфических средств структурирования рецензии, позиционируется на правах самоценного, организованного по своим художественным законам произведения.

Интересно, что критические тексты Шкловского в целом и «Пятнадцать порций» в частности строятся на столкновении контрастных планов:

- первый выводит в доминанту индивидуальность автора, который со всем свойственным ему категоризмом отвергает режиссуру Мейерхольда: завершая статью о «Ревизоре» лаконичным «спектакль провинциален»²⁷⁵ или в статье «Папа, это — будильник!» бескомпромиссно констатируя: «художественного эффекта <...> не получается»²⁷⁶;

²⁷³ Напомним: он ограничен хронологическими рамками с 1923(4) по 1926(7) гг.

²⁷⁴ Шкловский В. Б. Пятнадцать порций городничихи // Красная газета. — 1926. — 22 дек.

²⁷⁵ Там же.

²⁷⁶ Шкловский В. Б. «Папа, это — будильник!» // Жизнь искусства. — 1920. — 10–12 дек.

- второй план обнаруживает прерогативу имманентного анализа. Сначала проявляясь подспудно, он в ходе движения текста укрупняется и (несмотря на авторскую нарочито-избыточную непреклонность) становится приоритетным, позволяя выйти к концептуальным обобщениям о композиционных, стилистических, языковых принципах рассматриваемого спектакля.

Таким образом, в «Пятнадцати порциях городничихи» Шкловский устанавливает создание Мейерхольдом специфически театральной композиции, которая подразумевала развёртывание варьiruемой темы, а значит, ассоциативные конструкции, выстроенные с помощью монтажной техники.

Схожий вывод, однако задействуя отличные от используемых Шкловским аналитические средства, делает и Гвоздев. По мнению автора «Ревизии “Ревизора”», спектакль Мейерхольда — «произведение вполне самостоятельного театрального искусства. <...> Театр перестает быть истолкователем литературного текста, его простой грамофонной передачей <...> [и] сам берет на себя творческую роль, прежде принадлежавшую драматургу»²⁷⁷, теперь окончательно закрепившуюся за режиссёром. В пределах статьи Гвоздев рассматривает пятнадцать эпизодов, которые складываются в «трагикомическую театральную симфонию»²⁷⁸ и, в интерпретации автора, могут быть дифференцированы на «сцены с чиновниками»²⁷⁹ и «женские сцены»²⁸⁰. Критик разбирает их механизм (а также механизм составляющих их единиц: «...каждый эпизод состоит из нескольких кусков действия, которые являются отдельными фразами музыкально-сценического действия»²⁸¹) и на основе сделанных наблюдений обозначает две «простые линии композиции сцен (имеется в виду серия “женских сцен” и серия “сцен с чиновниками”. — Д. А.), сложных по внутреннему содержанию [и придающих] <...> спектаклю монументальный характер и твердую, ясную архитектонику»²⁸². Основным композиционным приёмом «Ревизора» является, согласно Гвоздеву, «чередование чиновничьих и женских сцен, противопоставление двух тем, их развитие, их скрещение и затем объединение их в финале»²⁸³.

Автор рассматривает каждый из компонентов «Ревизора» и его роль в структуре действия с разных ракурсов (часто анализируя, как тот или иной мейерхольдовский прием «работает» в спектакле, сначала на материале конкретной «сцены с чиновниками», затем на материале конкретной «женской сцены»). Монтаж описаний контрастных сцен, объединённых общностью режиссёрского приема, формирует текстовый ритм, органичный природе «Ревизора». Конструктивный принцип организации фрагментов, посвящённых «женским сценам» и «сценам с чиновниками», — принцип синтаксического параллелизма. Каждая пара пред-

²⁷⁷ Гвоздев А. А. Ревизия «Ревизора» // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда : Сборник статей А. А. Гвоздева, Э. И. Каплана, Я. А. Назаренко, А. Л. Слонимского, В. Н. Соловьева / [Переиздание 1927 года.] — СПб., 2002. — С. 26.

²⁷⁸ Там же.

²⁷⁹ Там же.

²⁸⁰ Там же.

²⁸¹ Там же.

²⁸² Там же.

²⁸³ Там же.

ложений²⁸⁴ включает вереницу придаточных конструкций, причастных оборотов, etc. Такое построение создаёт эффект постепенного развёртывания, подчеркивая на текстуальном уровне, что характеризующие Гвоздевым сцены — не сумма элементов, а объём, к этой сумме решительно не сводимый²⁸⁵.

Две сюжетные линии, в пределах упомянутых фрагментов²⁸⁶ двигавшиеся параллельно, объединяются в описании эпизодов, которые соответствуют 5 акту гоголевской пьесы: «... на балу у торжествующего городничего все движение гостей направляется по диагонали слева направо, из глубины площадки на авансцену, к группе семьи городничего (“Торжество так торжество”)²⁸⁷. Заключительная сцена «Ревизора» — апофеоз гротеска, к которому ведёт «постепенное нарастание динамики спектакля»²⁸⁸. По меткому определению критика, Мейерхольд «целиком овладевает вниманием зрителя (курсив мой. — Д. А.) и заставляет его воспринимать (курсив мой. — Д. А.) “немую сцену”, <...> всегда и во всех театрах <...> [остававшуюся] неразыгранной до конца»²⁸⁹. Мысль Гвоздева косвенно опирается на концепции формальной теории остранения. В соответствии с ними²⁹⁰, основной «признак художественного»²⁹¹ состоит в том, что оно «нарочито создано для выведенного из автоматизма восприятия, <...> видение [художественного] <...> представляет цель творца и оно “искусственно” создано так, что восприятие на нем задерживается и достигает возможно высокой своей силы и длительности (курсив мой. — Д. А.)»²⁹². Приёмы, структурирующие художественный текст мейерхольдовского «Ревизора», интенсифицируют реакцию адресата театрального высказывания за счёт разрушения её автоматизма.

Не менее существенен в обозначенной перспективе анализ немой сцены «Ревизора» Слонимским. По мнению автора «Нового истолкования...», «Мейерхольд первый сделал установку на немую сцену»²⁹³. Подобное — сообразно аналитическим идеям критика — определяет конструктивные особенности «Ревизора», обеспечивая целостность системы спектакля через организацию и трансформацию её элементов. Обращение к категории установки позволяет Слонимскому рассмотреть жанровую специфику «Ревизора». В концепции критика трагический финал спектакля — результат «резких комических движений — [и] достигается [он] не ослаблением комического элемента, а <...> — его усилением и углубле-

²⁸⁴ Одно анализирует своеобразие «сцен с чиновниками», другое — «женских сцен».

²⁸⁵ Подробнее см.: Барбой Ю. М. Заключение // Барбой Ю. М. К теории театра. — СПб. : СПбГАТИ, 2008. — С. 233.

²⁸⁶ Так, одна сюжетная линия посвящена анализу «сцен с чиновниками», другая — анализу «женских сцен».

²⁸⁷ Там же.

²⁸⁸ Там же.

²⁸⁹ Гвоздев А. А. Ревизия «Ревизора» // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда : Сборник статей А. А. Гвоздева, Э. И. Каплана, Я. А. Назаренко, А. Л. Слонимского, В. Н. Соловьева / [Переиздание 1927 года.] — СПб., 2002. — С. 28.

²⁹⁰ Сошлёмся на положения программной статьи Шкловского «Искусство как прием».

²⁹¹ Шкловский В. Б. Искусство как прием // Поэтика : Сборники по теории поэтического языка. — Пг., 1919. — С. 112.

²⁹² Там же.

²⁹³ Слонимский А. Л. Новое истолкование «Ревизора» // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда : Сборник статей А. А. Гвоздева, Э. И. Каплана, Я. А. Назаренко, А. Л. Слонимского, В. Н. Соловьева / [Переиздание 1927 года.] — СПб., 2002. — С. 17.

нием»²⁹⁴. Акцент на столкновении в мейерхольдовской постановке взаимоотношающихся крайностей позволяет говорить об интерпретации автором рецензии гротескной поэтики.

Аналитический ракурс, выбранный Слонимским, отчасти корреспондирует идеям Эйхенбаума, которые были сформулированы им в работе «Как сделана “Шинель” Гоголя»: «...стиль гротеска требует <...> открыть простор для игры с реальностью, для разложения и свободного перемещения ее элементов, так что обычные соотношения и связи (психические и логические) оказываются в этом заново построенном мире недействительны, и всякая мелочь может вырасти до колоссальных размеров»²⁹⁵, в гротеске «мимика смеха сменяется мимикой скорби — и то и другое имеет вид игры, с условным чередованием жестов и интонаций»²⁹⁶. Первоочередную роль в гротескном мироустройстве играют алогичность, несовпадение, подразумевающие остранение рационального и — в художественном пространстве текста — носящее не единичный, а тотальный характер.

Наблюдения Слонимского, приведённые нами в рамках анализа «Нового истолкования...», выходят на новый концептуальный виток в «Дискуссии о “Ревизоре”». Автор статьи выявляет контраст «женских сцен с их нарядностью и блеском»²⁹⁷ и «тяжелой медлительности чиновничьих сцен»²⁹⁸. Они напоминают интермедии, «но в то же время, связываясь с историей Хлестакова, включаются в общую композицию»²⁹⁹, структурированную на основе контрастного монтажа двух линий.

Анализ Слонимским установки и жанрового своеобразия «Ревизора» позволяет перейти к интерпретации критиком стиля спектакля. Как в «Новом истолковании...», так и в двух других рецензиях, посвящённых мейерхольдовской постановке, автор рассматривает совокупность языковых средств, задействованных режиссёром, то есть работу с разными языковыми планами.

Согласно наблюдениям Слонимского, знак в «Ревизоре» монтируется с смежным, схожим или же — контрастным значением, что, в свою очередь, обусловлено перепланировкой системы ролей в целом и каждой роли в частности.

Так, в образе Хлестакова «вместо гоголевской безмотивности и алогичности»³⁰⁰ приоритетным оказывается «мотив плутовства (с сохранением, однако, “легкости в мыслях”)». Рисунок роли напоминает кривую кардиограммы, выстроенную на смене «патетических взлетов» и «грубых (бурлескных) комических срывов». Конструктивным приёмом, обеспечивающим парадоксальную согла-

²⁹⁴ Слонимский А. Л. Новое истолкование «Ревизора» // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда : Сборник статей А. А. Гвоздева, Э. И. Каплана, Я. А. Назаренко, А. Л. Слонимского, В. Н. Соловьева / [Переиздание 1927 года]. — СПб., 2002. — С. 17.

²⁹⁵ Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Поэтика : Сборники по теории поэтического языка. — Пг., 1919. — С. 162.

²⁹⁶ Там же.

²⁹⁷ Слонимский А. Л. Дискуссия о «Ревизоре» // Жизнь искусства. — 1927. — № 2. — С. 10–11.

²⁹⁸ Там же.

²⁹⁹ Там же.

³⁰⁰ Слонимский А. Л. Новое истолкование «Ревизора» // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда : Сборник статей А. А. Гвоздева, Э. И. Каплана, Я. А. Назаренко, А. Л. Слонимского, В. Н. Соловьева / [Переиздание 1927 года]. — СПб., 2002. — С. 9.

сованность всех компонентов структуры образа Хлестакова, становится приём «грубого физиологического комизма (бурлеска)». Перепланировка Хлестакова неизбежно повлекла за собой трансформацию роли Осипа, «классический слуга-резонер при таком Хлестакове не нужен. Контраст [созданный Мейерхольдом. — Д. А.], — акцентирует Слонимский, — получается поинтереснее того традиционного контраста, на котором настаивает Шкловский [в “Пятнадцати порциях городничихи”. — Д. А.]: молодой — старый, легкомысленный — степенный», как бы дополняясь новыми измерениями. Образ Осипа антитетичен не только образу Хлестакова, но и всему миру мейерхольдовского «Ревизора», более того, обнаруживает сходство с образом гоголевского Селифана «и когда его [Осипа. — Д. А.] голос, вместе с бубенчиками, звучит в коридоре театра (отъезд Хлестакова), то это создает совершенно исключительный <...> эффект»; высвечивая «контраст живого, радостного, привольного мира и “мертвых душ”, фигурирующих на сцене».

Анну Андреевну Слонимский воспринимает в паре с Хлестаковым как «представительницу того же хищного, чувственного начала, но только в женской его разновидности». Актёрские работы Райх и Гарина критик характеризует с разных ракурсов: блоковского («Под романтическим обликом чуть ли не блоковской Изоры, окруженной блестящими Алисканами в офицерских мундирах и имеющей своего собственного безмолвного рыцаря Бертрана»³⁰¹), гоголевского подчёркнуто физиологичного («то и дело обнаруживается грубоватая уездная барынька, обыкновенная гоголевская дама “приятная во всех отношениях”. Эта Изора щиплет и звонко на весь театр хлещет по рукам свою дочку-соперницу и капризно повелительными окриками по ее адресу прерывает свои сладкие воспоминания о поручике Ставрокопытове»³⁰²). Такая игра на двойных интонациях, по мнению Слонимского, проявляет иронический смысл романтики Анны Андреевны.

Интересно, что смысловой фрагмент, посвящённый анализу актёрских работ, критик завершает следующим выводом: сценографическое решение «Ревизора» (спектакль «выведен Мейерхольдом из классического кулисного павильона») стало основным импульсом для «всего перемонтажа текста. Одно изменение повлекло за собой другое — вплоть до перепланировки ролей и положений». Это наблюдение, носящее в пределах «Нового истолкования...» фрагментарный характер и не развёрнутое автором в полноценную концепцию, схватывает нечто крайне существенное, а именно — специфическую особенность поэтического театра, держащегося переходами в пространстве³⁰³.

Рассмотренный фрагмент обнаруживает концептуальное тождество с идеями гвоздевской «Ревизии “Ревизора”»: критик анализирует пространственное решение спектакля, сравнивая поэпизодный принцип трансформации Мейерхольдом гоголевского текста с кинематографическими отрезками: «каждый эпизод дает как бы новый кадр, словно в кино. И в этом кадре, ограниченном 5-ю аршинами в глубину и 6-ю в ширину, ведется сложнейшая игра, разверты-

³⁰¹ Слонимский А. Л. Новое истолкование «Ревизора» // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда : Сборник статей А. А. Гвоздева, Э. И. Каплана, Я. А. Назаренко, А. Л. Слонимского, В. Н. Соловьева / [Переиздание 1927 года]. — СПб., 2002. — С. 9.

³⁰² Там же. С. 13.

³⁰³ Подробнее см.: Барбой Ю. М. Композиция // Барбой Ю. М. К теории театра. — СПб. : СПбГАТИ, 2008. — С. 178.

вается движение, массовые сцены, танцы и проч.»³⁰⁴. Акцентируя в ходе анализа портативность сценографии «Ревизора», Гвоздев выявляет её действенную функциональность и влияние на способ актёрской игры.

Движения, осуществляющиеся в текстах Шкловского, Гвоздева, Слонимского, между собой существенно различны, однако — и приведённый выше анализ это подтверждает — обнаруживают общность отправных, этапных и финальных точек. Авторы рецензий на «Ревизора» фокусируют внимание на жанровом своеобразии спектакля, на композиции, разработанной Мейерхольдом, на стилистических, языковых принципах, им задействуемых, что, в свою очередь, позволяет (на переходном этапе от практики к теории — в формате векторных проекций) выйти к анализу взаимодействия спектакля с «системой Мейерхольда»³⁰⁵ и «системы Мейерхольда» в целом с другими — художественными и внехудожественными — системами.

Так, примечателен финальный смысловой фрагмент «Пятнадцати порций городничихи». «Мейерхольд, — пишет Шкловский, — не одарен даром читать пьесы, которые он ставит. Пьеса для него только повод для каламбурных ассоциаций»³⁰⁶, — это утверждение разворачивается критиком в концепцию, обнаруживающую связь с положениями формальной теории эволюции (которая, напомним, наиболее интенсивно разрабатывалась в 1926–1927 гг.). Шкловский обуславливает специфику взаимодействия Мейерхольда с материалом гоголевской пьесы тем, что «в определенный период развития искусства переживается материал — отдельные моменты, а не конструкция.

Невыносимость «Ревизора», вероятно, показывает, что этот момент проходит, и мы переходим к *антитезе* (курсив мой. — Д. А.) сюжетной установки»³⁰⁷. Объяснение, приведённое критиком, косвенно резонирует с идеями «Литературного факта» Тынянова.

Эволюционный процесс Тынянов дифференцирует на четыре стадии: «1) по отношению к автоматизованному принципу конструкции диалектически намечается противоположный конструктивный принцип; 2) идет его приложение — конструктивный принцип ищет легчайшего приложения; 3) он распространяется на наибольшую массу явлений; 4) он автоматизуется и вызывает противоположные принципы конструкции»³⁰⁸.

В свою очередь, Шкловский позиционирует спектакль Мейерхольда как «смещение системы»³⁰⁹, провоцирующее выявление в ней нового — антитетического — конструктивного принципа, а значит, интенсифицирующее переживание её реципиентом.

³⁰⁴ Гвоздев А. А. Ревизия «Ревизора» // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда: Сборник статей А. А. Гвоздева, Э. И. Каплана, Я. А. Назаренко, А. Л. Слонимского, В. Н. Соловьева / [Переиздание 1927 года]. — СПб., 2002. — С. 38.

³⁰⁵ Не без оснований воспользуемся определением, введённым Пиотровским в статье «Система Мейерхольда».

³⁰⁶ Шкловский В. Б. Пятнадцать порций городничихи // Красная газета. — 1926. — 22 дек.

³⁰⁷ Там же.

³⁰⁸ Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — С. 262.

³⁰⁹ Концепция «смещения системы» была разработана в «Литературном факте» Тыняновым. Подробнее см.: Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — С. 264.

Схожим образом, правда, обращаясь к отличным от используемых Шкловским средствам, позиционирует «Ревизора» и Гвоздев. Критик вписывает спектакль в историческое движение как этапный, ломающий «штампы старого водевильного “Ревизора”»³¹⁰. Подход, выбранный Гвоздевым, позволяет рассмотреть спектакль:

- с одной стороны, как самоценную, по своим законам организованную художественную продукцию (то есть в полной мере задействовать имманентный анализ, выявляя композиционные, стилевые, языковые принципы «Ревизора»);
- с другой — по отношению к ближайшим художественным и внехудожественным рядам.

В интерпретации Гвоздева, «Ревизор» — не выпад из системы, но выведение её на качественно новый эволюционный виток.

Аналогичный ракурс анализа характеризует и серию рецензий Слонимского. В частности, обращение к категории установки позволяет критику рассмотреть жанр мейерхольдовского «Ревизора» с точки зрения его имманентного движения и как функцию по отношению к ближайшему внехудожественному ряду (то есть не только как доминанту, функционально окрашивающую подчинённые факторы)³¹¹.

С завершением практического этапа связана статья Пиотровского «Кинофикация театра»³¹². Идеи, разработанные критиком на материале мейерхольдовского «Ревизора», подытоживали пороговую стадию театрального формализма (представленную рецензиями Шкловского, Гвоздева и Слонимского) и сообщали ему импульс для перехода на новый, теоретический, этап, в первую очередь и главным образом занятый концепцией движения художественных и внехудожественных систем.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Третий этап театрального формализма начался в 1927 г. и продлился до рубежа 1929–1930 гг. Принципы, разработанные в этот период, не образуют целостной системы, а носят разрозненный характер. Это обусловлено, главным образом, историческими обстоятельствами: интенсифицировалось движение практик, направленных — номинально — на реорганизацию, в действительности — на ликвидацию научной школы.

В 1928–1930 существенная часть материалов, опубликованных в периодических изданиях (а именно — в журналах «Рабочий и театр», «На литературном посту», etc.), была посвящена «разоблачению» формализма. Статьи, в числе

³¹⁰ Гвоздев А. А. Ревизия «Ревизора» // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда : Сборник статей А. А. Гвоздева, Э. И. Каплана, Я. А. Назаренко, А. Л. Слонимского, В. Н. Соловьева / [Переиздание 1927 года]. — СПб., 2002. — С. 21.

³¹¹ Подробнее см.: Чудаков А. П., Чудакова М. О. Тоддес Е. А. Комментарии к статье «О литературной эволюции» // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М. : Наука, 1977. — С. 507–518.

³¹² Понятно, что движение театрального формализма чуждо линейности. На переходе от рубежного этапа к третьему целесообразным представляется (в концептуальном отношении) обратиться к «Кинофикации...», затем — к написанной до неё «Системе...».

которых: «ГИИИ³¹³ приспособляется», «Государственная <...> цитадель идеалистов», «Формализму, вкусовщине, бессистемности — конец», etc., акцентировали принципиальную необходимость «всячески <...> бороться против попыток сохранить мертвую “академическую” атмосферу сегодняшнего Института»³¹⁴, категорическую недопустимость «его дальнейшего существования <...> в современном состоянии»³¹⁵ и единогласно выражали надежду на то, что «новое руководство Института сумеет превратить его в боевой центр марксистского искусствоведения»³¹⁶.

С середины 1920 г. усиливалось противостояние формализма и социологизма. «6 марта (1927 г. — Д. А.) состоялся диспут формалистов с марксистами, закончившийся, как считали формалисты, их победой <...>, 29 марта Институт [...] отметил свое 15-летие, которое, благодаря докладам В. М. Жирмунского, Б. М. Эйхенбаума, Ю. Н. Тынянова, С. И. Бернштейна, стало триумфом формалистов»³¹⁷. Тем не менее идеологическое давление на формальную школу продолжилось, достигнув апофеоза в 1929 г. На фоне приведённых событий разворачивался «внутренний кризис формализма, характерный на определенных этапах для любого научного направления <...> Руководители семинариев <...> в трудах своих учеников видели следы эпигонства; ученики, пройдя школу ученичества, каждый уклонялся в свою сторону»³¹⁸.

В конце января 1929 г. была принята резолюция о «принципах реорганизации» ГИИИ, подразумевавших, в действительности, полное разрушение структуры института, смену руководства, etc., то есть его ликвидацию. Спустя месяц, в феврале 1929 г., «принципы реорганизации» были утверждены Правлением Института. В 1929 г. из-под юрисдикции ГИИИ по распоряжению Главискусства ушло издательство «Academia». Официальное объяснение — не выполненный издательский план за год: опубликованные в тот период книги не отражали «существенных идеологических перемен»³¹⁹. Были закрыты три отдела: русско-византийского искусства, Древнего мира и народов Азии; Музейный и Баховский комитеты. «Проведенная реорганизация Института являла <...> прелюдию к его ликвидации. <...> Собственно же ликвидация Института <...> началась с разгрома его важнейшей и старейшей структуры — Курсов»³²⁰, пришедшегося на сентябрь 1929 г.

³¹³ Напомним: именно ГИИИ (в Ленинграде) в 1920–1930 гг. принадлежала ведущая роль в разработке концепций формализма.

³¹⁴ Формализму, вкусовщине, бессистемности — конец! // Рабочий и театр. — 1930. — № 7. — 5 февр. — С. 1.

³¹⁵ Государственная <...> цитадель идеалистов. — Правда. — 1930. — 8 января. — № 8. — С. 6.

³¹⁶ Формализму, вкусовщине, бессистемности — конец! // Рабочий и театр. — 1930. — № 7. — 5 февр. — С. 1.

³¹⁷ Иванова Т. «Формальная школа» и фольклористика в стенах Российского института истории искусств // Эпоха «остранения». Русский формализм и современное гуманитарное знание. — М.: Новое литературное обозрение, 2017. — С. 324.

³¹⁸ Там же.

³¹⁹ Кумпан К. А. Институт истории искусств на рубеже 1920–1930-х гг. // Конец институций культуры двадцатых годов в Ленинграде: По архивным материалам. — М.: Новое литературное обозрение, 2014.

³²⁰ Там же.

В конце ноября было официально объявлено о «прибытии в Ленинград, по распоряжению правительства, комиссии, с целью обнаружить окончательное решение о судьбе Института <...>. К назначенному времени огромное помещение (Малахитовой гостиной ГИИИ. — Д. А.) было заполнено: присутствовали администрация, профессорско-преподавательский состав, etc, <...> от имени Комиссии Главнауки был прочитан доклад о деятельности ГИИИ. <...> Доклад был длинным и крайне резким, имея своей целью “разоблачение формализма”. В нем содержались не только попытки доказать *бесперспективность формализма, но и политические обвинения, направленные против формализма как исследовательской концепции, а также против отдельных формалистов, включая их ведущих деятелей, большинство из которых присутствовали и были обязаны услышать все нарекания* (курсив мой. — Д. А.) <...>. После доклада представители комиссии выступили с краткими сообщениями»³²¹, осуждавшими деятельность Института. Было зачитано постановление о ликвидации ГИИИ, в начале 1930 г. «окончательно разгромленного и уничтоженного в качестве “гнезда формализма”»³²².

* * *

Продолжать заниматься теоретической деятельностью для формалистов — в условиях 1930-х гг. — было невозможным. Однако материал программных текстов 1927–1929(30) гг., представленных, в театральном формализме, «Системой Мейерхольда» Пиотровского; в формализме как таковом — статьёй Тынянова и Jakobsona «Проблемы изучения литературы и языка», всё-таки позволяет определить — в формате векторных проекций — возможное направление эволюции принципов теоретического этапа театрального формализма и третьей фазы формализма как такового.

В выбранном нами ракурсе анализа примечательны следующие концептуальные положения статьи «Система Мейерхольда»:

1. Её содержательный центр — два способа художественного мышления: причинно-следственный и ассоциативный. Пиотровский вводит дифференциацию: «система Станиславского» — «система Мейерхольда»³²³ (что впоследствии очень отзовется в работе П. А. Маркова «Новейшие театральные течения») и противопоставляет их друг другу, позиционируя в качестве двух «хрестоматийных» систем театра как такового и выявляя специфические черты каждой.

Сначала выразительно беря оба имени в кавычки, затем применяя к ним обобщающее «система», автор акцентирует не частный, а универсальный характер разработанной им типологии.

Интересно, что сюжет статьи Пиотровского движется:

- от анализа «системы Станиславского» и «системы Мейерхольда» в современном эстетическом контексте (по мнению исследователя, все «явления

³²¹ *Shapovaloff L.* The Russian State Institute of Art History: its contributions to literary scholarship and its liquidation // Transactions of the Associations of Russian American scholars. — NY, 1972. — Vol. 6. — P. 153.

³²² *Гинзбург Л. Я.* Вспоминая Институт истории искусств // Тыняновский сборник : Четвертые Тыняновские чтения. — Рига : Зинатне, 1990. — С. 281.

³²³ *Пиотровский А. И.* Система Мейерхольда // Рабочий и театр. — 1927. — 30 августа. — С. 7.

нашего профессионального театра, с их удачами и неудачами, приходится расценивать, лишь исходя от этих центральных имен»³²⁴);

- к их анализу в системе исторических координат:

«...два имени “Станиславский” и “Мейерхольд” определяют собою подлинные, настоящие, исторические эпохи нашего и мирового театра»³²⁵, — этот разворот мысли исследователя немедленно отсылает к движению, начатому в статье «Об авторе» и связанному с идеей о типологическом самоопределении структур³²⁶: анализируя театр античности, Ренессанса, классицизма, etc, Пиотровский косвенно подразумевает, что прозаический и поэтический типы структур есть с самого начала театральной истории, однако проявляются вовне только в эпоху режиссёрского театра.

Система Станиславского, согласно исследователю, носит завершённый характер, она «закончена, как закончен и круг той культуры демократической интеллигенции, который её породил. Вот в чем, между прочим, тайна того непобедимого обаяния классической завершенности и целостности, которое, сквозь всю ветхость формы, так слагалось в дни весенних гастролей»³²⁷. В противоположность «системе Станиславского» — «“Система Мейерхольда” не закончена и не может быть законченной». Она — не статичная-готовая, а динамическая, постоянно трансформирующаяся.

2. В ходе анализа Пиотровский переносит исследовательский фокус на специфику взаимодействия элементов системы — и самой системы в целом — с историческим рядом.

Пиотровский уверен: незавершённость «системы Мейерхольда» мотивирована в том числе тем, что она — «плоть от плоти нашего переходного, нашего такого незаконченного времени». Акцент, сделанный исследователем, определяет дальнейшее сюжетное движение статьи, в основе которого — соотнесение имманентных особенностей художественного ряда с закономерностями исторического развития.

3. В завершающем фрагменте статьи Пиотровский векторно обозначает дальнейшее движение театрального формализма, направленное в сторону анализа эволюции художественных и внехудожественных систем в их взаимодействии.

Развивая сюжет о системе Мейерхольда как динамической, сложно и своеобразно трансформирующейся и основанной на перманентных сдвигах, смещениях, автор выразительно характеризует её как: «живую [и] <...> оказавшуюся способной привлечь к делу театра сложный арсенал новейшей техники». Критик одновременно анализирует художественное своеобразие «системы Мейерхольда» и её связь с «научной психологией наших дней, <...> с завоеваниями кинематографии, <...> с новой техникой электричества, механики, оптики», соответственно — с внехудожественными системами. Заключительным-манифестирующим «все системы <...> меняются» — соответственно, находятся в состоянии постоянной эволюции — Пиотровский обозначает дальнейший маршрут формализма, направленный в сторону разработки концепции движения художественных систем.

³²⁴ Пиотровский А. И. Система Мейерхольда // Рабочий и театр. — 1927. — 30 августа. — С. 7.

³²⁵ Там же.

³²⁶ Подробнее см.: Барбой Ю. М. Типология систем // Барбой Ю. М. К теории театра. — СПб.: СПбГАТИ, 2008. — С. 134.

³²⁷ Пиотровский А. И. Система Мейерхольда // Рабочий и театр. — 1927. — 30 августа. — С. 7.

Идеи, рассмотренные в п. 4 статьи Пиотровского, корреспондируют положениям статьи Тынянова и Якобсона «Проблемы изучения литературы и языка». Авторы «Проблем изучения...» выводят концепцию «эпохи-системы», разработанную Тыняновым в течение второго этапа формализма, на новый эволюционный уровень, разрушая дихотомию «синхрония — диахрония».

По мнению исследователей, противопоставление синхронии и диахронии — на начальных этапах становления формализма — позволило выявить системный характер сначала языка, впоследствии литературы и других искусств. «В настоящее время завоевания синхронической концепции заставляют пересмотреть и принципы диахронии. Понятие механического агломерата явлений, замененное понятием системы, структуры в области науки синхронической, подверглось соответствующей замене и в области науки диахронической. *История системы есть в свою очередь система* (курсив мой. — Д. А.). Чистый синхронизм теперь оказывается иллюзией: каждая синхроническая система имеет свое прошлое и будущее как неотделимые структурные элементы системы»³²⁸. Выводы, сделанные Тыняновым и Якобсоном, недвусмысленно свидетельствуют о том, что синхронический и диахронический аспекты, в ходе третьей фазы формализма, могут быть приведены к общему «формальному» знаменателю.

Первоочередной задачей формализма — в соответствии с идеями «Проблем изучения...» — является уже не «спецификация и конкретизация»³²⁹ и не анализ «специфического <...> взаимодействия»³³⁰ элементов внутри одной художественной системы, но исследование взаимодействия разных художественных систем в их динамике и по отношению к истории, которую формализм больше не рассматривает на правах самопроизвольного движения, а которая тоже системна.

Отметим, что задачи третьего этапа театрального формализма (выявленные на материале «Системы Мейерхольда») ³³¹ и задачи третьей фазы формализма как такового (выявленные на основе положений «Проблем изучения литературы и языка») совпадают.

Таким образом, движение формализма как такового и театрального формализма, рассмотренное в рамках исследования; его отправные и этапные точки — подтверждают гипотезу о попытке и готовности формализма объединить всё то, что было разработано за 13 лет (с 1914 по 1927 гг.), в общую теорию искусствознания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алперс Б. В. Театральные очерки : в 2-х т. — Москва : Искусство, 1977. — Т. 1. Театральные монографии. — 567 с.
2. Альтшуллер А. Я. Театроведение и герменевтика. Некоторые вопросы методологии // Вопросы театроведения : Сборник научных трудов. — Санкт-Петербург, 1991. — С. 6–18.

³²⁸ Тынянов Ю. Н. Якобсон Р. О. Проблемы изучения литературы и языка // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 282.

³²⁹ Эйхенбаум Б. М. Теория формального метода // Литература: Теория. Критика. Полемика. — Л. : Прибой, 1927. — С. 124.

³³⁰ Тынянов Ю. Н. Ритм как конструктивный фактор стиха // Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. — Л. : АCADEMIA, 1924. — С. 13.

³³¹ А также формализма в кино и живописи, о чём недвусмысленно свидетельствуют выводы, сделанные в первой и третьей главах исследования.

3. *Альтшуллер А. Я.* Театр прославленных мастеров : Очерки истории Александринской сцены. — Ленинград : Искусство, 1968. — 306 с.
4. *Барбой Ю. М.* Структура действия и современный спектакль. — Ленинград, 1988. — 201 с.
5. *Барбой Ю. М.* К теории театра. — Санкт-Петербург : СПбГАТИ, 2008. — 238 с.
6. *Барбой Ю. М.* О направлениях искусствоведческого анализа спектакля // Границы спектакля : Сб. статей и материалов. — Санкт-Петербург, 1999. — С. 9–16.
7. *Бобринская Е.* Русский авангард: границы искусства. — Москва : Новое литературное обозрение, 2006. — 304 с., ил.
8. *Владимиров С. В.* Действие в драме. — Санкт-Петербург : Издательство СПбГАТИ, 2007. — 192 с.
9. *Гвоздев А. А.* Ревизия «Ревизора» // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда : Сборник статей А. А. Гвоздева, Э. И. Каплана, Я. А. Назаренко, А. Л. Слонимского, В. Н. Соловьева / [Переиздание 1927 года]. — Санкт-Петербург, 2002. — С. 20–44.
10. *Гвоздев А. А.* Театральная критика. // Сост. и прим. Н. А. Таршис. — Ленинград : Искусство, 1987. — 279 с.
11. *Гинзбург Л. Я.* Вспоминая Институт истории искусств // Тыняновский сборник : Четвертые Тыняновские чтения. — Рига : Зинатне, 1990. — С. 278–289.
12. *Гудкова В.* Театральная секция ГАХН. История идей и людей. 1921–1930. — Москва : Новое литературное обозрение, 2019. — 523 с.
13. *Депретто К.* Формализм в России. Предшественники, история, контекст. — Москва : Новое литературное обозрение, 2015. — 328 с.
14. *Жирмунский В. М.* Задачи поэтики // Задачи и методы изучения искусств. — Петроград, Academia, 1924. — С. 125–169.
15. *Костелянец Б. О.* Драма и действие : Лекции по теории драмы. — Москва : Совпадение, 2007. — 502 с.
16. *Кумпан К. А.* Институт истории искусств на рубеже 1920–1930-х гг. // Конец институций культуры двадцатых годов в Ленинграде : По архивным материалам. — Москва : Новое литературное обозрение, 2014.
17. *Поэтика: Сборники по теории поэтического языка.* — Пг., 1919. — 169 с.
18. *Поэтика кино.* — Москва ; Ленинград : Кинопечать, 1927. — 135 с.
19. *Пиотровский А. И.* Театр. Кино. Жизнь. — Ленинград : Искусство, 1969. — 511 с.
20. *Рудницкий К. Л.* Режиссер Мейерхольд. — Москва : Наука, 1969. — 527 с.
21. *Рудницкий К. Л.* Русское режиссерское искусство: 1898–1907. — Москва, 1989. — 384 с.
22. *Рудницкий К. Л.* Русское режиссерское искусство: 1907–1917. — Москва, 1990. — 279 с.
23. *Соловьева И. Н.* Художественный театр: Жизнь и приключения идеи. — Москва : Московский Художественный театр, 2007. — 671 с.
24. *Слонимский А. Л.* Новое истолкование «Ревизора» // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда : Сборник статей А. А. Гвоздева, Э. И. Каплана, Я. А. Назаренко, А. Л. Слонимского, В. Н. Соловьева / [Переиздание 1927 года]. — Санкт-Петербург, 2002. — С. 7–20.
25. *Слонимский А. Л.* Техника комического у Гоголя. — Петроград : ACADEMIA, 1923. — 65 с.
26. *Слонимский А. Л.* «Лес»: опыт анализа спектакля // Театральный Октябрь. — М., 1926. — Вып. 1. — С. 61–72.
27. *Театральная критика 1917–1927 годов: Проблемы развития : Сборник научных трудов.* — Ленинград : ЛГИТМиК, 1987. — 172 с.
28. *Театральный Октябрь : Сборник 1.* — Ленинград ; Москва, 1926. — 182 с.

29. Театроведение Германии: Система координат / Сост. Фишер-Лихте Э.; Чепуров А. А. — СПб. : Балтийские сезоны, 2004. — 319 с.
30. *Титова Г. В.* Мейерхольд и художник // Мейерхольд: К истории творческого метода : Публикации. Статьи. — Санкт-Петербург : КультИнформПресс, 1998. — С. 77–115.
31. *Титова Г. В.* Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к Условному театру. — СПб. : СПбГАТИ, 2006. — 175 с.
32. *Титова Г. В.* Метаморфозы экспрессионизма // БДТ им. М. Горького: Вехи истории. — Санкт-Петербург, 1992. — С. 5–24.
33. *Титова Г. В.* Творческий театр и театральный конструктивизм. — Санкт-Петербург, 1995. — 255 с.
34. *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка. — Ленинград : АCADEMIA, 1924. — 138 с.
35. *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. — Москва : Наука, 1977. — 573 с.
36. *Тынянов Ю. Н.* Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — Москва : Наука, 1977. — С. 255–270.
37. *Тынянов Ю. Н.* О литературной эволюции // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — Москва : Наука, 1977. — С. 270–282.
38. *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. — Москва : Канон-плюс, 2015. — 347 с.
39. *Ханзен-Лёве Оге А.* Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. — Москва : Языки русской культуры, 2001. — 672 с.
40. *Шкловский В. Б.* Воскрешение слова // Шкловский В. Гамбургский счет. — Москва : Советский писатель, 1990. С. 36–42.
41. *Шкловский В. Б.* Искусство как прием // Поэтика : Сборники по теории поэтического языка. — Петроград, 1919. — С. 101–114.
42. *Шкловский В. Б.* Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // Поэтика : Сборники по теории поэтического языка. — Петроград, 1919. — С. 115–151.
43. *Шкловский В. Б.* О фактуре и контррельефах // Шкловский В. Б. Ход коня. — Москва ; Берлин : Геликонъ, 1923. — С. 101–108.
44. *Эйхенбаум Б. М.* Как сделана «Шинель» Гоголя // Поэтика : Сборники по теории поэтического языка. — Петроград, 1919. — С. 151–167.
45. *Эйхенбаум Б. М.* Теория формального метода // Литература : Теория. Критика. Полемика. — Ленинград : Прибой, 1927. — С. 116–149.
46. *Якобсон Р. О.* Формальная школа и современное русское литературоведение. — Москва : Языки славянских культур, 2011. — 280 с.
47. *Якобсон Р. О.* Новейшая русская поэзия. набросок первый: подступы к Хлебникову // Якобсон Р. Работы по поэтике. — Москва : Прогресс, 1987. — С. 272–317.

* * *

48. *Carlson M.* Perspective on performance: Germany and America // Fischer-Lichte E. The transformative power of performance. A new aesthetics. — London, New York : Routledge. Taylor & Francis group, 2008. — P. 1–11.
49. *Hansen-Löve Aage A., Obermayr B.* Phänomenologische und empirische Kunstwissenschaften in der frühen Sowjetunion. — Paderborn : Brill | Fink, 2023. — 799 s.
50. *Shapovaloff L.* The Russian State Institute of Art History: its contributions to literary scholarship and its liquidation // Transactions of the Associations of Russian — American scholars. — New York, 1972. — Vol. 6. — P. 115–159.
51. *Whitney D.* A General Theory of Visual Culture. — Princeton : Princeton University Press, 2011. — 256 p.

* * *

52. Гвоздев А. А. Этика нового театра («Великодушный рогоносец») // Жизнь искусства. — 1924. — № 22. — С. 8–9.
53. Гвоздев А. А. Постановка «Д. Е.» в театре Мейерхольда // Жизнь искусства. — 1924. — № 26. — С. 7.
54. Гвоздев А. А. Лифт и качели (В московских театрах) // Ленинградская правда. — 1924. — 10 февр.
55. Гвоздев А. А. «Учитель Бубус» // Жизнь искусства. — 1925. — № 7. — С. 13–14.
56. Гвоздев А. А. «Учитель Бубус» // Жизнь искусства. — 1925. — № 8. — С. 12–13.
57. Гвоздев А. А. «Учитель Бубус» [Агиткомедия на музыке] // Красн. газета. — Вечер. вып. — 1925. — 3, 5, 7 февр.
58. Гвоздев А. А. Концовки и пантомимы («Мандат») // Жизнь искусства. — 1925. — № 35. — С. 10–11.
59. ГИИИ приспособляется // На литературном посту. — 1929. — № 16. — С. 8.
60. Л. Б. Государственная <...> цитадель идеалистов // Правда. — 1930. — 8 янв. — № 8. — С. 6.
61. Пиотровский А. И. Об авторе // Жизнь искусства. — 1923. — № 21. — С. 9.
62. Пиотровский А. И. Накануне «Ревизора». О «Мандате» // Жизнь искусства. — 1925. — № 35. — С. 5.
63. Пиотровский А. И. «Д. Е.» Театр Мейерхольда // Ленингр. правда. — 1924. — 18 июня (№ 136).
64. Пиотровский А. И. набросок к «Лесу» («Доходное место» в «Театре Революции») // Кр. газета. — Вечер. вып. — 1925. — 25 апр.
65. Пиотровский А. И. «Дальний звон» — спектакль // Жизнь искусства. — 1925. — № 20. — С. 13–14.
66. Пиотровский А. И. Бубус // Кр. газета. — Вечер. вып. — 1925. — 17 сент. (№ 227).
67. Пиотровский А. И. Система Мейерхольда // Рабочий и театр. — 1927. — 30 августа. — С. 7.
68. Пиотровский А. И. Кинофикация театра (Несколько обобщений) // Жизнь искусства. — 1927. — № 47. — С. 4.
69. Слонимский А. Л. Дискуссия о «Ревизоре» // Жизнь искусства. — 1927. — № 2. — С. 10–11.
70. Слонимский А. Л. «Ревизор» // Жизнь искусства. — 1927. — № 38. — С. 7.
71. Формализму, вкусовщине, бессистемности — конец! // Рабочий и театр. 1930. — № 7. — 5 февр. — С. 1.
72. Шкловский В. Б. Пространство живописи и супрематисты // Искусство. — 1919. — 5 сент. (№ 8).
73. Шкловский В. Б. «Папа, это — будильник!» // Жизнь искусства. — 1920. — 10–12 дек.
74. Шкловский В. Б. Особое мнение о «Лесе» // Жизнь искусства. — 1924. — № 26.
75. Шкловский В. Б. Пятнадцать порций городничихи // Красная газета. — 1926. — 22 дек.

Диплом жюри конкурса

ПРОБЛЕМА ТИПОЛОГИЧЕСКОГО ОПРЕДЕЛЕНИЯ ТЕАТРА ОДНОГО АКТЁРА

ХАЩЕВСКИЙ Вячеслав Алексеевич
Российский институт истории искусств

ВВЕДЕНИЕ

Понятие «театр одного актёра» ведёт своё происхождение от сценической практики начала XX века, монологических выступлений В. Яхонтова. Произведениями театра одного актёра являются моноспектакли, то есть сценические представления, воплощаемые одним исполнителем.

Обращения к теме театра одного актёра в театроведении немногочисленны. Тем не менее существует ряд авторитетных работ, посвящённых этому феномену сцены. Истоки театра одного актёра как самостоятельного явления отечественного театра, его первичные практические основания изложены в книге В. Яхонтова с одноимённым названием. В ней на основе дневниковых записей сформированы реконструкции литературных композиций В. Яхонтова и его рефлексии в отношении созданного им «нового жанра» (В. Яхонтов определял собственное искусство чтеца и входящие в него театральные элементы категорией жанр).

Двадцатидвухлетний сценический опыт В. Яхонтова критически осмыслен в монографии Натальи Крымовой «Владимир Яхонтов». Особое внимание вопросам театра одного актёра в своей исследовательской деятельности уделяет Дженни Николаевна Катышева. Её работы «Литература и сцена»¹ и «На перекрестках культурных эпох»² охватывают различные аспекты театра одного актёра, например, принципы и разновидности литературного монтажа, способ существования актёра и пр. В своих трудах автор обращается к практике таких мастеров сцены, как В. Яхонтов, А. Шагинян, В. Рецетер и пр. К литературе вопроса относится статья Э. Я. Яснеца «Театр одного актёра»³ и очерк И. Андроникова «Что же такое искусство Яхонтова?»⁴. Отдельно необходимо выделить кандидатскую диссертацию Р. В. Колосова «Театр одного актёра в России последней четверти XX — начала XXI века: предыстория, практика, специфика жанра»⁵ 2010 года.

¹ См.: Катышева Д. Н. Литература и сцена. — СПб. : Нестор, 2004. — 319 с.

² См.: Катышева Д. Н. На перекрестках культурных эпох. — СПб. : СПбГУП, 2023. — 644 с.

³ См.: Яснец Э. Я. Театр одного актёра // Нева. — 1967. — № 3. — С. 198–202.

⁴ См.: Андроников И. Л. Избранные произведения : в 2-х т. — М. : Искусство, 1975. — Т. 2. — С. 126–130.

⁵ См.: Колосов Р. В. Театр одного актёра в России последней четверти XX — начала XXI века: предыстория, практика, специфика жанра : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения / Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов; 2010 // [Электронный ресурс]. — URL: 01004826841.pdf (new-dissert.ru) (дата обращения: 25. 10. 2022).

Автор исследует театр одного актёра как жанр театрального искусства и дифференцирует его жанровые формы. К системе аргументации и ключевым положениям исследования автора следует обратиться позже.

Р. В. Колосов и некоторые другие исследователи театра одного актёра во многом придерживаются авторской типологической характеристики В. Яхонтова, но, впрочем, иногда и отступают от неё. Д. Н. Катышева преимущественно характеризует театр одного актёра как жанр, но называет его и направлением театрального искусства. Э. Я. Яснец в рамках одной статьи употребляет по отношению к рассматриваемому явлению сцены такие термины, как жанр и форма. Вместе с тем некоторые современные интернет-ресурсы относят театр одного актёра к видам театра, наряду с драматическим театром, театром оперы, театром балета, кукольным театром и пр.

Существующая проблема определения положения театра одного актёра в общей типологии театра связана с определёнными последствиями, с рядом возникающих локальных проблем. К их числу относится проблема отсутствия основополагающих критериев, которые позволили бы отделить спектакль театра одного актёра от массива других представлений, воплощённых на сцене одним исполнителем. В свою очередь отсутствие зафиксированных критериев в виде формально-содержательных признаков, специфических свойств моноспектакля обуславливают эклектику в поле теории и сценической практики театра одного актёра. Иными словами, на сегодняшний день границы искусства театра одного актёра размыты. К театру одного актёра относят такие разновидности монологического творчества, как моноспектакль, пантомиму, чтецкие и юмористические эстрадные выступления.

Строгая дефиниция понятия «театр одного актёра» в теории не зафиксирована. Несколько иная ситуация обстоит с термином «моноспектакль». В словаре «Театральные понятия и термины»⁶ закреплёно следующее определение, начинающееся с формулировки: «Сценическое произведение, исполняемое одним актером», драматургической основой которого «может быть развернутый монолог одного действующего лица». В дефиниции сказано, что к моноспектаклю «также причисляют композиции “Театра одного актёра”, родоначальником которого в 1920-е гг. стал В. Н. Яхонтов»⁷. К композициям театра одного актёра в словаре причисляются такие свойства, как полифоничность структуры, объёмность, возможность выхода за рамки чтецких выступлений, построенных по концертно-номерному принципу. Эти формулировки, с одной стороны, сближают понятия, а с другой — как бы отделяют, фиксируя в качестве произведений театра одного актёра именно литературные композиции. Это может быть весьма верно, ведь литературные композиции не обязательно должны быть произведениями драматическими, а вполне могут относиться к искусству художественного чтения. Развивая определение термина «моноспектакль», говоря о его популяризации в 1960–1980-е гг., составитель высказывает распространённое мнение о природе моноспектакля, заключённой в синтезе искусства художественного чтения и драматического театра. Наконец, автор употребляет словосочетание «жанр моноспектакля».

⁶ Театральные термины и понятия : Материалы к словарю / Сост. С. К. Бушуева, А. П. Варламова, Н. А. Таршиш, ред. А. П. Варламова, А. В. Сергеев. — СПб., 2005. — Вып. 1. — 250 с.

⁷ Там же. С. 143.

Обращение к источникам демонстрирует ситуацию полисемантической и синонимии в определении театра одного актёра и моноспектакля. В настоящем исследовании следует исходить из следующего термина: моноспектакль — это сценическое представление, исполняемое одним актёром. Дальнейшие уточнения, свойства, признаки следует ввести после анализа основных источников и материала исследования.

Истоки и следствия полисемантической и синонимии в определении театра одного актёра

Впервые театр одного актёра определил категорией жанр сам В. Яхонтов в своей книге, которая была сформирована Е. Поповой из дневниковых записей актёра. В них запечатлён весь практический опыт В. Яхонтова, реконструкции некоторых литературных композиций, его художественные взгляды, творческие принципы артиста и рефлексивный анализ собственного искусства. Дневниковый характер изложения фиксирует в своей структуре повествования эмоциональность, первозданность авторских впечатлений, однако нужно учитывать, что последовательное теоретизирование и строгость в использовании понятийно-терминологического аппарата здесь отсутствуют.

Можно предположить, что В. Яхонтов использовал категорию жанра в отношении собственного монологического творчества, понимая его уникальность и, соответственно, необходимость его определения как некой разновидности сценического искусства. Своеобразие театра одного актёра В. Яхонтова как автора-исполнителя и экспериментатора, прежде всего, определяет использование приёмов литературного монтажа. Именно свои воспоминания о создании литературной композиции «Ленин» артист завершает репликой: «<...> Я стал основоположником нового жанра»⁸.

В литературной композиции «Ленин» В. Яхонтов объединил в рамках единой драматургической структуры разнородный материал: «Коммунистический манифест», поэму Владимира Маяковского «Владимир Ильич Ленин» и работу В. И. Ленина «Что делать?». Так В. Яхонтов утвердил в искусстве метод литературно-документального монтажа как способ художественного мышления в создании и воплощении чтецкого выступления.

Д. Н. Катышева, анализируя творчество В. Яхонтова, дифференцирует способ создания литературных композиций посредством литмонтажа на разновидности и жанры. Автор выделяет три основные разновидности литературного монтажа — сюжетный, бессюжетный и драматургический. Сюжетный литмонтаж отличается аналитической составляющей, событийным рядом, развитием характеров. Бессюжетный литмонтаж представляет тему посредством череды высказываний-аргументов исполнителя. Моделью бессюжетного монтажа является монолог как размышление на тему. Главенствующими признаками драматургического литмонтажа является создание драматургии, аналогичной драматическому театру, и превалирование актёрской позиции, воспроизведение актов человеческого поведения. Независимо от разновидности, Д. Н. Катышева предлагает дополнительно следующие жанры литературного монтажа: историко-хроникальный (историческая монография), литературно-документальный,

⁸ Яхонтов В. Н. Театр одного актёра. — М.: Искусство, 1958. — С. 71.

ассоциативный монтаж. Приведённая классификация может представлять ценность для формирования типологии театра одного актёра.

Д. Н. Катыхева связывает разновидности литературного монтажа и способ исполнения материала с родовой принадлежностью исполняемого произведения. Род произведения (эпос или лирика) определяет способ исполнения. Известно, что в эпических жанрах события разворачиваются по объективным законам, то есть в собственной данности, как бы независимо от воли автора. А лирика сугубо субъективна, так как изображает не события, а внутренний мир, переживания лирического героя. Эти переживания, душевное состояние вызваны определёнными условиями, конкретной ситуацией, человеческими поступками. Тайна возникшей эмоции, чувства представляет основной интерес лирического произведения. Соответственно и игра исполнителя на сцене изменяется в зависимости от дистанции по отношению к событиям сюжета. Род литературной основы становится одним из факторов влияния на способ исполнения.

Второй основополагающей чертой, подчёркивающей своеобразие театра одного актёра В. Яхонтова и необходимость дать определение этому феномену, по мнению самого артиста и ряда исследователей, является синтез двух способов исполнения. Д. Н. Катыхева указывает на то, что в представлении театра одного актёра две позиции — чтецкая и актёрская в равной степени сочетаются и представляют собой исполнительское искусство, которое синтезирует в себе черты, ставшие классическими для художественного чтения, — рассказ или воспоминание о случившемся и, одновременно, черты театра с его представлением человеческого поступка в процессе. Необходимо уточнить, что автор разделяет понятия театра одного актёра и искусства художественного чтения, характеризуя последнее как самостоятельный и традиционный вид сценического искусства, имеющий свои устойчивые свойства и художественные черты. Тем не менее, описывая жанровые особенности театра одного актёра, Д. Н. Катыхева говорит о двух позициях — чтецкой и актерской с уточнением, что актёрская в данном случае начинает доминировать. Так и Наталья Крымова характеризует театр одного актёра как «особый синтетический жанр, вклинившийся между театром и литературой. Сплав — значит, новое качество»⁹.

И. Андроников в своём очерке «Что же такое искусство Яхонтова?», изучая своеобразие театра одного актёра, особое внимание уделяет вопросу синтеза искусства художественного чтения и драмы внутри этого явления. Погружаясь в тему, автор обращается к различным примерам искусства художественного чтения, в которых акцентирована актёрская техника. Андроников упоминает ряд явлений русского и советского сценического искусства. Актер-рассказчик XIX века И. Ф. Горбунов разыгрывал на эстраде целые сцены, в которых являлись люди разного социального положения, профессий, характеров. К чтецам-актёрам автор относит и В. Ф. Лебедева, и В. В. Сладкопевцева. Творческий опыт В. И. Качалова включает актёрское исполнение номеров на эстраде. И. В. Ильинский активно применяет актёрскую технику для исполнения поэзии и прозы. А. Я. Закушняк косвенно, сквозь образ очевидца, свидетеля, олицетворяет в своём чтении всех действующих лиц тех рассказов, с которыми выступал. «В этом смысле “театр

⁹ Крымова Н. А. Владимир Яхонтов. — Л. : Искусство, 1978. — С. 185.

одного актёра» существовал еще и до Яхонтова»¹⁰, — говорит Андроников. По мнению Андроникова, множество выдающихся мастеров художественного чтения представляют своим творчеством опыт, близкий изучаемому нами феномену. В финале очерка Андроников отмечает, что театр одного актёра — это не жанр.

Связь театра одного актёра и художественного слова рассматривает и Г. В. Артоболевский в своей книге «Художественное чтение». Важно, что в отличие от предыдущих авторов, в книге Артоболевского театр одного актёра рассматривается в контексте практики художественного чтения как одна из разновидностей. На примере народных мастеров сказа автор рассматривает различные манеры исполнения, которые, скажем заранее, являются предваряющим фактором сценической реализации художественного слова. Описывая впечатления очевидцев от выступлений сказителей, таких как Арина Федосова, И. В. Митрофанов и П. Я. Беликов, автор выделяет две основные характеристики в исполнительской манере народных мастеров — это рассказчики-повествователи и рассказчики-драматизаторы. Лирические произведения в традиционной культуре принято исполнять певчески, а произведения лирико-эпические — например, причитания — произносятся нараспев, речитативно, не переходя в пение; героический эпос исполняется также речитативно, порою переходя в чистое пение; эпос малого стиля почти повсеместно приближается к рассказу. Из вышесказанного мы можем заключить, что методы исполнения, подразумевающие не только рассказ, но и показ, не появились спонтанно, а имеют прямые корни в народном творчестве.

Артоболевский представляет эволюцию форм художественной речи, способ исполнения которой в той или иной степени включал актёрскую технику. Ярким представителем драматического рассказывания XIX века был М. С. Щепкин. Автор описывает поведение артиста на сцене, используя цитату А. Д. Галахова: «Каждый рассказ Щепкина был собственно не рассказом, не повествованием, а живым представлением, воскресением былого. Он как бы играл пьесу — один за всех действующих в ней лиц»¹¹. Ещё одним мастером в искусстве рассказа признают П. М. Садовского. Отличительной чертой творчества Садовского является обязательное присутствие определённого образа в момент выступления с рассказом. Настоящим профессионалом художественного слова был актёр Петербургского театра И. Ф. Горбунов (1831–1895). Творческий метод Горбунова заключался в инсценировании сцен народного быта, автором которых был сам артист.

На примере опыта представленных мастеров художественного слова XIX века мы видим, что сценическое исполнение литературных произведений происходит с определённым отношением, индивидуальной актёрской реакцией на разворачивающиеся в повествовании события. Данное замечание позволяет заключить, что искусству художественного чтения свойственна актёрская техника, конечно же, не тождественная актёрскому действию в драматическом спектакле. Однако общие родственные связи в виде наличия актёрской техники, как таковой игры могут усложнять дифференциацию этих самостоятельных явлений сцены.

¹⁰ Андроников И. Л. Избранные произведения : в 2-х т. — М. : Искусство, 1975. — Т. 2. — С. 126.

¹¹ Цит. по: Артоболевский Г. В. Художественное чтение. — М. : Просвещение, 1978. — С. 47.

Весьма справедливо на этот счёт высказывается М. С. Каган в книге «Морфология искусства», анализируя виды и разновидности словесного творчества. Автор отмечает, что искусство чтеца принято рассматривать как разновидность актёрского искусства, и признаёт некоторую близость между чтецом и актёром в необходимости владения актёрским мастерством. Но всё же М. С. Каган подчёркивает, что связь между этими двумя формами художественной деятельности есть только близость. Разность и самостоятельность искусства чтеца и актёрского искусства, согласно автору, заключается в следующем. Искусство чтеца, использующее актёрское мастерство как технику в чистом виде, является искусством мимическим; в свою очередь, мастерство актёра драматического театра, соединяющее словесное и физическое действие, синтезирующее пантомиму с искусством звучащего слова — это форма синтетическая. М. С. Каган считает определение искусства чтеца понятием «театр одного актёра» условным. Театром одного актёра автор считает представления, например, К. Горбунова и В. Рецептора. Практику В. Яхонтова М. С. Каган считает искусством художественного чтения, в котором первично было словесное выражение, а театральные элементы являлись приспособлением частного и необязательного значения.

В этой связи можно вспомнить типологию Д. Н. Катышевой, в которой дифференциация литературного монтажа в искусстве В. Яхонтова на разновидности происходит в том числе и с учётом разной степени театральности. Анализируя предложенную ранее классификацию, можно сказать, что исключительно искусством театральным в творчестве В. Яхонтова Д. Н. Катышева считает представления, созданные посредством драматургического литмонтажа. Одной из таких работ является литературная композиция «Пушкин».

Труды Д. Н. Катышевой, Н. Крымовой и самого В. Яхонтова пусть непосредственно и не методологически, но содержат в своей структуре ответ на вопрос понятийной эклектики внутри термина «театр одного актёра». Проблема типологического определения театра одного актёра и относящихся к нему представлений исходит из творческой практики В. Яхонтова, ведь изначально центральное для настоящего исследования понятие было сформировано произвольно с весьма естественной целью — обозначить существующее явление сценического искусства, представленное конкретным исполнителем; зафиксировать его общие черты как минимум на уровне речевого обозначения. Дефиниции театра одного актёра детерминированы практикой В. Яхонтова, его авторскими методами создания и воплощения литературных композиций. А творчество В. Яхонтова, как показывают ряд работ, далеко не всегда было искусством драматическим. Хотя В. Яхонтов и считал себя актёром, однако эволюция его метода происходит преимущественно из практики художественного чтения.

Таким образом, применение понятия «театр одного актёра», имеющего сильную ассоциацию с деятельностью определённого артиста и его творческих методов, в отношении системы драматических моноспектаклей может быть затруднительно. Аналогом, имеющим более нейтральный статус, может стать не зафиксированное в теории театра понятие «монотеатр», но и здесь есть некая опасность в ассоциации с понятием «монодрама», введённым Н. Н. Евреиновым и имеющим самостоятельное значение.

В кандидатской диссертации Р. В. Колосова «Театр одного актёра в России последней четверти XX — начала XXI века: предыстория, практика, специфика-

ка жанра»¹² автор представляет исследуемое явление как систему жанров. По мнению Р. В. Колосова, современный театр одного актёра составляют следующие жанры: художественное чтение, художественное рассказывание, драматический и авторский. Предметом исследования является именно драматический театр одного актёра, изучаемый автором как жанр театрального искусства «малой формы», принципиально отличающийся от театра художественного слова.

В качестве оснований, определяющих феномен театра одного актёра, Р. В. Колосов изучает культурологические и философско-мировоззренческие аспекты, «театральные революции» и теории, посвящённые творчеству актёра в XX веке. Автор находит предпосылки возникновения драматического театра одного актёра в обратной ответной реакции на утверждение глобального синдрома массового сознания, зафиксированного в 1925 году испанским философом Х. Ортегой-и-Гассетом, и на мировые войны. Ответным процессом становится движение к духовной жизни, интерес к человеческой личности и становление художественной антропологии, явленной, например, в религиозной философии В. Соловьёва, творчестве Ф. Достоевского; в зарубежном спектакле группы Actors' Workshop «В ожидании Годо» и в советских моноспектаклях, например, В. Рецетера («Гамлет») и С. Юрского («Граф Нулин», «Евгений Онегин» и др.).

Важное значение для формирования драматического театра одного актёра, по мнению Р. В. Колосова, имеет фактор становления режиссёрского театра. Утверждение главенствующей роли режиссёра автор связывает и с особым значением роли личности как таковой, личности, выстраивающей сквозное действие. Важно, что появление режиссёрского театра оказывает прямое влияние и на позиции актёра, повышает требования к нему. Развивая эту линию рассуждения, Р. В. Колосов обращается к теории А. Антуана «внутреннего человека», к понятию «внутренней драмы» К. С. Станиславского, подчеркивая амбивалентное значение творческой личности как инструмента и как собственно произведения искусства.

Р. В. Колосов уделяет внимание различным концепциям и подходам в театральном искусстве. В поле зрения автора оказываются «теория крютатического» А. Арто, подходы к работе с актёром Е. Гротовского и пр. Предметом рассмотрения в этих различных концепциях театра является мастерство актёра, его способности к внутреннему действию и главенствующее положение в театре.

Отдельно следует обратить внимание на авторскую трактовку концепции «монодрамы» Н. Н. Евреинова. Р. В. Колосов совершенно справедливо отмечает центральный принцип воплощения монодрамы, заключённый в организации сценического сюжета таким образом, словно бы события были увидены глазами одного из его героев, даны в субъективном восприятии этого героя. Однако предложенное Евреиновым выражение лирического внутреннего через внешнее, через форму нетождественно условию исполнения одним актёром, о чём, по-видимому, сообщает Р. В. Колосов, говоря о поиске Евреиновым «малой формы».

Указанные выше теории и концепции, относящиеся к разным историческим периодам, по мнению автора, послужили основанием для создания театра одного актёра В. Яхонтова, для появления моноспектаклей С. Юрского («Граф Нулин»,

¹² См.: Колосов Р. В. Театр одного актёра в России последней четверти XX — начала XXI века: предыстория, практика, специфика жанра : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения / Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов; 2010 // [Электронный ресурс]. — URL: 01004826841.pdf (new-dissert.ru) (дата обращения: 25. 10. 2022).

«Евгений Онегин»), В. Рецептера («Гамлет»), В. Харитонова («Сергей Есенин», «На смерть поэтов») и др.

Практическая часть исследования посвящена изучению моноспектаклей конца XX — начала XXI веков. Внутри жанра драматического театра одного актёра Р. В. Колосов выделяет ряд жанровых форм. Среди них «интеллектуально-пластический» А. Девотченко, отличающийся доминирующим положением таких средств выразительности, как жест и пластика; в свою очередь, речь, исходя из концепции П. Пави, также должна восприниматься как выразительный жест.

«Интеллектуально-психологический театр» отличается раскрытием сущности драматического конфликта посредством актёрского психологического переживания. Примером такого жанра являются моноспектакли Л. Мозгового, в которых особое внимание уделяется раскрытию авторского замысла и психологии героя.

Далее автор предлагает следующую жанровую форму, именуемую «авторский театр». В качестве примера Р. В. Колосов изучает моноспектакли Е. Гришковца, определяя его своеобразие понятием «спонтанный». Е. Гришковец является и драматургом, и режиссёром, и актёром в своём монотеатре, что обуславливает его «спонтанность» и зависимость от личности, лирического начала автора-исполнителя.

В основе жанрового анализа театра одного актёра в исследовании находятся труды Ю. М. Барбоя, М. Бахтина, П. Пави и др. Автор поднимает проблему терминологической синонимии в вопросе жанрообразования в современном театре. В качестве исходных Р. В. Колосов придерживается позиций П. Пави, считающего, что при дефиниции жанра необходимо учитывать совокупность кодификаций, включающих в свою структуру степень условности и сценической реальности, отсылающих зрителя к живой форме спектакля. В отношении театра одного актёра приводится понимание П. Пави театра малой формы, заключённое в том, что сцена здесь становится продолжением сознания и подсознания зрителя.

Проблема диффузии жанровых границ театра одного актёра, по мнению исследователя, находится в дистанции между понятиями, исходящими из многослойной практики, и терминами, фиксирующими явление в замкнутом, застывшем состоянии. Аргументом здесь становится парафраз на высказывание С. Аверинцева, который говорил, «что самые настоящие термины кристаллизуются из “словечек”, из нестроного, но живого профессионального “жаргона”»¹³.

Апеллируя к одной из идей Ю. М. Барбоя, высказанной в рамках параграфа «Виды театра», Р. В. Колосов и предлагает двухступенчатую систему жанровых форм. Анализируя эволюцию и классификацию видов театра, Ю. М. Барбой приходит к выводу о необходимости двухступенчатых определений видов театра (например, драматический театр кукол), определений, учитывающих формальные и содержательные признаки. Р. В. Колосов экстраполирует этот подход на типологию жанровых форм театра одного актёра, предлагая «интеллектуальный», «интеллектуально-психологический», «интеллектуально-эксцентрический» и «авторский» театр. Теоретические аспекты исследования Р. В. Колосова демонстри-

¹³ Цит. по: Колосов Р. В. Театр одного актёра в России последней четверти XX — начала XXI века: предыстория, практика, специфика жанра : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения / Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов; 2010 // [Электронный ресурс]. — URL: 01004826841.pdf (new-dissert.ru) (дата обращения: 25. 10. 2022). — С. 3.

руют, что автор применяет классическую категорию жанра в несколько ином значении, нежели она представлена в теории театра.

Ю. М. Барбой посвятил вопросу жанра в театральном искусстве один из разделов в книгах «Введение в театроведение» и «К теории театра». В своём исследовании вопроса он обращается к пониманию жанра, предложенного М. М. Бахтиным, М. С. Каганом, С. В. Владимировым, Аристотелем, Г. Гегелем и некоторыми другими теоретиками и практиками театра.

Одним из начальных вопросов в теоретизировании Ю. М. Барбой является соотношение жанра и формы. Автор соглашается с классификацией типов высказывания, предложенной М. М. Бахтиным, который утверждал, что коммуникация всегда построена согласно определённым речевым жанрам, обладающих «относительно устойчивыми типическими формами построения целого». Ю. М. Барбой уточняет, что жанр взаимосвязан с формой, способен вбирать её разнородные элементы, но не тождественен ей. М. М. Бахтин считал, что речевые жанры образуются сочетанием предметно-смысловой сферы, экспрессии и адреса.

Ю. М. Барбой рассматривает корреляцию между концепцией М. М. Бахтина и М. С. Кагана, изложенной в книге «Морфология искусства». М. С. Каган считал, что сценический жанр образуется на скрещении нескольких плоскостей, главными из которых является тематическая, связанная с познавательной ёмкостью, и аксиологическая, связанная типом образных моделей. Однако, как заключает автор, при сравнении двух концепций становится ясно, что в теории жанра М. С. Кагана выпадает важный для театра элемент — адресат, в театре — зритель.

Тему адресата Ю. М. Барбой связывает с аспектом событийности в театральном искусстве. Сценический текст спектакля отличается от текста других видов искусства тем, что жанр и все наполняющие его составляющие выстраиваются здесь и сейчас, при коммуникации актёра и зрителя. Рассматривая аспект «адресата» в жанрообразовании, автор приходит к дуальной ситуации, где жанр становится одновременно и «инвариантом» по отношению к зрителю как таковому, и подвижной структурой, частично зависимой от зрителя определённого.

Понимание жанра как устойчивой структуры выражает С. В. Владимиров в книге «Действие в драме». Владимиров находит связь и историческую преемственность между театральным жанром и литературным. Процесс исторической преемственности литературных жанров и форм является составляющей архетипической, укоренённой в сознании актёров и зрителей и тем самым обеспечивающей возможность их потенциальной коммуникации.

Субстратом, ключевой идеей в изысканиях Ю. М. Барбой является следующее. Жанр в первую очередь отражает содержательную составляющую определённого спектакля, характер коллизии и конфликта (Гегель), предмет подражания (Аристотель), угол зрения на действительность (Товстоногов). Из этого следует, что применение категории жанра в отношении театра одного актёра как самостоятельного феномена сцены весьма условно.

Анализ рассматриваемых источников подтверждает актуальность решения проблемы типологического определения театра одного актёра в рамках морфологии театрального искусства. В границах настоящего исследования важно выстроить систему основных понятий и терминов. Основные атрибуты понятия «театр одного актёра», зафиксированные в театроведении в результате автотеоретической рефлексии В. Яхонтова и его сценической практики, имеют прочные ассоциации с творческим своеобразием именно этого конкретного исполнителя,

его творческими методами. В свою очередь, сценическую практику В. Яхонтова составляют различные работы, относящиеся к двум самостоятельным видам искусства — художественному чтению и искусству драматического театра, что и детерминирует проблему. В рамках настоящего исследования, как в творчестве В. Яхонтова, так и в творчестве других исполнителей, интерес представляют именно драматические театральные представления.

Для решения поставленной **проблемы** необходимо разработать критерии, которые позволят отделить театр одного актёра от иных форм монологического сценического творчества. Для достижения **цели** необходимо решить следующие **задачи**: определить круг имён исполнителей и перечень созданных ими моноспектаклей, которые могли бы быть отнесены к постановкам театра одного актёра; затем провести анализ их сценической поэтики по следующим слагаемым: установить, каким образом связаны особенности литературной основы спектакля (пьесы, инсценировки, литмонтажа и пр.) и специфика строения его сценического сюжета; дать характеристики сценографии, драматургии спектакля и жанрового решения постановки; выявить закономерности, объединяющие способ существования актёра, используемые им приёмы игры с особенностями строения мизансцен и способом связи сцены и зрительного зала.

Сценическая поэтика моноспектакля Аллы Демидовой «Старик и море» (2017)

Премьера спектакля Анатолия Александровича Васильева (р. 1942) и Аллы Сергеевны Демидовой (р. 1936) «Старик и море» по повести Э. Хемингуэя состоялась 19 июля 2017 года в Театре имени Евг. Вахтангова в рамках XIII Международного театрального фестиваля имени А. П. Чехова; постановка была посвящена столетию со дня рождения Юрия Петровича Любимова (1917–2014). Спектакль, вне всякого сомнения, имел прямое отношение к феномену театра одного актёра. Анализ сценической поэтики спектакля «Старик и море» может позволить определить специфические черты театра одного актёра Демидовой и, соответственно, приблизить достижение цели исследования.

Основным источником для анализа сценической поэтики спектакля «Старик и море» послужил сокращённый вариант видеозаписи постановки¹⁴, который воспроизводит основную зрелищную ткань спектакля, но упускает некоторые фрагменты постановки. В качестве дополнительных источников были использованы рецензии, а также некоторые материалы из статей и книг, посвящённых творчеству Демидовой¹⁵.

Сценический сюжет повести Э. Хемингуэя развивался в спектакле посредством игры лишь одной актрисы. В прологе Демидова выходила на сцену, держа в левой руке стопку листов с текстом сценической версии повести. Актриса сади-

¹⁴ См.: Спектакль А. Васильева и А. Демидовой «Старик и море» // [Электронный ресурс]. — URL: https://vk.com/video/@hashevskiy98?z=video25001160_456239042%2Fpl_14653_4849_-2 (дата обращения: 16.02.2023).

¹⁵ См., напр.: Авраменко Е. Море с двойным дном // Петербургский театральный журнал. — 2017. — № 4. — С. 94–97.; Богданова П. Вся жизнь // Современная драматургия: литературно-художественный журнал. — 2018. — № 1. — С. 169–171; Дмитриевская М. Старик, старуха и открытая дверь в башню из слоновой кости // Петербургский театральный журнал. — 2021. — № 3. — С. 95–98.

лась за стол, расположенный на авансцене, и начинала действие с чтения диалога старика и мальчика. Дальнейшее повествование о подвигах старика Сантьяго, о его мужественной борьбе сначала с гигантской рыбой, а потом и с акулами осуществлялось из указанной позиции, сидя за столом, где актриса существовала в двух ролях: по большей части в роли Рассказчика событий и, время от времени, в роли старика Сантьяго. Повествовательная часть сценического сюжета воспроизводилась Демидовой вербально, посредством чтения, используя в качестве своеобразной шпаргалки уже упомянутую стопку листов с текстом, отобранным из повести Э. Хемингуэя для спектакля; после того как актрисой отработывался текст, расположенный на очередном листе, Демидова откладывала этот лист в сторону и обращалась к следующему. Сокращённый вариант текста повести не нарушал исходную литературную структуру событий, которые развивались на сцене как единый сюжет, выстроенный по принципу причинно-следственных связей.

Театропонимание Васильева можно определить следующим образом: «<...> режиссер стремился к сценическому искусству, не имеющему ничего общего с традиционным материальным театром — с его традиционной архитектурой, с его декорациями, с его имеющими три измерения телами артистов и пр. Идеалом Васильева был *эфемерный, воздушный театр*»¹⁶. В спектакле «Старик и море» сценическая эфемерность выражалась, прежде всего, в сценографическом оформлении постановки, отсылающем воображение зрителя в особое театральное измерение океанской стихии.

Художниками-постановщиками сценической версии повести «Старик и море» являлись Анатолий Васильев и Пётр Попов. В отличие от программных спектаклей режиссёра, которые часто игрались в прямоугольных белых помещениях, лишь условно разделённых на места для зрителей и игровую площадку, показ постановки «Старик и море» прошёл на традиционной сцене-коробке Театра имени Евг. Вахтангова. В начале спектакля использовался обычный театральный занавес, перед которым на авансцене, ближе к левому краю, располагались голубые стул и столик, увенчанный черной шляпой, а из-под занавеса выглядывал отрезок голубой ткани, закрывающей планшет сцены. После открытия занавеса Демидова занимала игровую позицию за столом. Зрительскому взгляду открывался планшет сцены, полностью покрытый тканью в цвет моря с фигурными заломками, напоминающими небольшие волны, расходящиеся по океану. Вместо задника располагался экран, закрытый внутренним занавесом в виде полупрозрачных тканей, спускающихся от колосников в несколько слоёв. Падуги были также оформлены полупрозрачными тканями.

Центральным объектом внимания на сцене являлась композиция, состоящая из фигуры актрисы, сидящей за столом, поверхность которого поначалу была занята лишь чёрной шляпой — одним из предметов, которые Демидова использовала в процессе игры. По ходу развития сюжета обнаруживалось, что на столе стояла ещё и кружка пива, которая поначалу была скрыта от зрителей шляпой.

¹⁶ Ряпосов А. Ю. Русское режиссерское искусство XX века: системы, направления, концепции, идеи : учебно-методическое пособие для аспирантов, обучающихся по специальности 17.00.09 «Теория и история искусства» / А. Ю. Ряпосов ; Российский институт истории искусств. — СПб. : Астерион, 2022. — С. 225.

Сценический костюм Демидовой был чёрного цвета (художник по костюмам — Вадим Андреев) и состоял из куртки и широких укороченных штанов. Рецензенты спектакля определяли демидовский костюм как «кимоно»¹⁷ или «одеяние дзанни»¹⁸. Покрой, аксессуары и отделка куртки вышивкой позволяли предположить, что она более всего походила на разновидность традиционной китайской куртки *танчжуан* или на верхнюю часть кимоно для занятий упражнениями *ушу*.

Игра Демидовой сопровождалась и дополнялась трансформацией сценографии. Оформление первой половины спектакля было статичным, повествование о незначительных поклёвках старика сопровождалось лишь поочерёдно уходящими к колосникам занавесами, при этом отрезки времени между подъёмами занавесей раз за разом сокращались, задавая сценический ритм. Когда по сюжету наступала первая ночь, и старик вспоминал о том, как когда-то ловил марлина, с планшета сцены на тресе медленно поднимался гигантский тканевый плавник, заполняющий собой практически весь порталный проем. Плавник опускался, когда проходила первая ночь.

Следующие изменения в сценографическом оформлении наступали, когда по сюжету на море вновь опускалась ночь. Рассуждения старика о человеке, который «что ни день пытается убить луну!», и его вопрос: «а если человеку пришлось бы каждый день охотиться за солнцем?» — сопровождалось изменением светового оформления спектакля (художник по свету — Тарас Михалевский). Если до наступления второй ночи свет был статичен и лишь тёплыми «солнечными» оттенками подсвечивал голубые полотна, то здесь свет менялся на лазурный и приглушался, а в правой части экрана луч света выделял теневое очертание корабля, словнодвигающегося по лунной тропе.

В завершение сцены Рассказчик, положив голову на упор руки, расположенной на столике, повествовал о сновидениях старика, среди которых центральное место занимал образ льва. В этот момент на сцене появлялся золотой лев, представлявший из себя традиционную для китайских празднеств ростовую куклу. «Лев» медленно проходил через всю сцену, демонстрируя зрителю особенности своей конструкции (золотистую тканую материю, колеса, тело актёра, управлявшего куклой), затем подходил к столику, заглядывал в расположенные на нем листы с текстом, после чего заходил за спину Демидовой, в этот момент изображающей спящего Старика, и пытался разбудить Сантьяго, потряхивая над ним головой. Номер «Льва» завершился аттракционом — выстрелом серебряным конфетти, которое вздымалось над сценой, словно фейерверк над океанскими волнами. Взрыв конфетти знаменовал пробуждение Старика из-за внезапного рывка лески, означавшего поклёвку рыбы и начало ожесточённой борьбы.

События финальной схватки с рыбой также поддерживались сценографически: над сценой снова вздымался гигантский плавник, на этот раз управляемый с помощью бамбуковой трости человеком в чёрном кимоно (своего рода «служой просцениума»). Звучащий текст старика Сантьяго о том, как рыба кружила вокруг лодки, сопровождался медленным движением «служы просцениума»

¹⁷ Богданова П. Вся жизнь // Современная драматургия: литературно-художественный журнал. — 2018. — № 1. — С. 170.

¹⁸ Авраменко Е. Море с двойным дном // Петербургский театральный журнал. — 2017. — № 4. — С. 96.

по полуокружности от правой части сцены к левой, словно бы воплощая образ самого Сантьяго, вытягивающего из моря свою добычу. Он ступал по водной глади утрированными шагами, высоко поднимая ноги и опускаясь на носочки; по мере его перемещения разворачивался и управляемый им плавник. В момент победы Старика над его морским соперником на сцену на специальной машине на колесах выезжал второй «слуга просцениума». С помощью управляемой им машины, главным элементом которой являлось устройство, напоминающее большое удилище, «слуга просцениума» вытягивал ещё один тканевый плавник голубого цвета, демонстрируя тем самым, что рыба была поймана. Плавник при этом на какое-то время закрывал фигуру Демидовой от публики.

Борьба с акулами, атакующими добычу Сантьяго, была показана следующим образом. После того как гигантский плавник опускался, в руках актрисы, выступающей в данный момент в роли Старика, оказывался гарпун. Сантьяго замирал на стуле в статичной позе лицом к зрительному залу, а руками держал гарпун горизонтально на уровне пояса. Свет становился приглушённым, контражуром выделяя силуэт Старика, а в это время повествование о схватке Сантьяго с акулами осуществлялось посредством аудиозаписи голоса Демидовой — голоса, звучащего стаккато на фоне ритма воспроизводимой в этом моменте музыки (композитор — Владимир Мартынов). Сцена завершалась затемнением.

Переход к финалу, когда Рассказчик повествовал о возвращении старика в деревню с привязанным к лодке скелетом рыбы, обглоданной акулами, сопровождался поочерёдно опускающимися внутренними полупрозрачными занавесями.

Финальные события повести, а именно — потрясение мальчика от увиденных им увечий спящего в своей хижине старика и от огромного скелета рыбы, измеряемой рыбаками на берегу, раскрывались в спектакле преимущественно через повествование Рассказчика. Только заключительный диалог Сантьяго и мальчика Демидова исполняла в роли Старика, поддерживая действие игрой с кружкой пива. Финальные реплики актриса опять исполняла в роли Рассказчика. После фразы: «Он снова спал лицом вниз. Старика снились Львы», — с планшета сцены вверх к колосникам поднимался тканевый плавник на тросе и происходило затемнение. Зрительские аплодисменты Демидова прерывала просьбой дать ей микрофон и впервые сменяла фиксированное расположение на сцене, удаляясь к аррьерсцене, откуда, «как тень из восточного театра»¹⁹, произносила реплику туристки — одной из второстепенных персонажей повести, которая, увидев скелет пойманного стариком марлина, произнесла: «Вот не знала, что у акул бывают такие красивые, изящно выгнутые хвосты!»²⁰. Реплика завершалась вспышкой контрового света.

Как мы видим, сценография не только обозначала место действия, но и организовывала ритм спектакля, поддерживая монолог актрисы трансформационными возможностями, например, движениями полотен, изменениями светового решения, аттракционом — взрывом фейерверка из конфетти.

Восточный колорит, созданный Васильевым в спектакле и выраженный костюмами главного героя и «слуг просцениума», бамбуковыми тростями и ростовой куклой китайского льва, был в полной мере оценён критикой спекта-

¹⁹ Авраменко Е. Море с двойным дном // Петербургский театральный журнал. — 2017. — № 4. — С. 97.

²⁰ Там же.

кля. «Гениально и просто было придать многословному “Старику и морю” минимализм японского иероглифа и стилистку ритуала»²¹, – заметила, например, М. Ю. Дмитриевская.

Ритм спектакля поддерживала музыка В. Мартынова, которой в спектакле было немного. Впервые музыка вступала в действие в тот момент, когда утомлённая борьбой рыба всплыла и впервые появилась на поверхности моря. Следующий раз музыка звучала, когда наступала вторая ночь. Третий раз музыка возникала во время борьбы старика с акулами, достигая в этот момент кульминационного развития. Музыка в спектакле сопровождала и переход действия к финалу постановки. Возвращение главного героя на берег происходило под аккомпанемент самбы, исполняемой мужскими голосами²². В целом можно сказать, что музыка В. Мартынова поддерживала звучащее слово Демидовой, выполняя иллюстративную функцию.

Фиксация Демидовой в одной игровой точке, состоящей из композиции стула, стола, и расположенных на нём вещей, приводила к экономному, сдержанному использованию пластических приёмов игры и к минимализму мизансцен, что свойственно для многих спектаклей, выполненных в форме театра одного актёра.

Ю. Мочалов, анализируя специфику мизансценирования монолога в книге «Композиция сценического пространства», справедливо отметил: «Основными выразительными средствами сцены-монолога следует признать экономное движение: шаг, полуповорот, небольшое устремление и столь же сдержанный отказ. Все это для монологической сцены уже богатые мизансцены»²³. Вот и рисунок «положений на сцене» в спектакле «Старик и море» рождался в актёрской игре Демидовой из совокупности жестов, занимаемых поз, игры с вещами.

Следует отметить, что поздний театр Васильева — это преимущественно *вербальный театр*²⁴. Спектакль «Старик и море» не стал исключением, главными актёрскими средствами выражения в постановке были средства речевые.

Особенно доминировали речевые средства при исполнении роли Рассказчика. Воплощая этот образ, Демидова старалась сохранять отстранённую интонацию, избегая сильной эмоциональной окраски. В мизансценировании фрагментов действия с участием Рассказчика актриса, в сущности, использовала лишь скурые движения правой руки.

После отправления Старика на рыбалку, когда он только вышел в море, повествование о летающих вокруг него птицах поддерживалось длительным образным жестом — актриса вытягивала руку вперед ладонью вверх и быстро перебирала пальцами воздух, что символизировало трепетание крыльев и суетливость кружащей над Сантьяго стаи. А, например, повествуя о моменте поклёвки

²¹ Дмитриевская М. ...И море. PS / Петербургский драматургический журнал. — 2020 // [Электронный ресурс]. — URL: <https://ptj.spb.ru/blog/i-more-p-s/?ysclid=lameinrj4y857059795> (дата обращения: 16. 02. 2023).

²² См., напр.: Авраменко Е. Море с двойным дном // Петербургский драматургический журнал. — 2017. — № 4. — С. 97.

²³ Мочалов Ю. Композиция сценического пространства. — М. : Просвещение, 1981. — С. 45.

²⁴ См.: Рясов А. Ю. Русское режиссерское искусство XX века: системы, направления, концепции, идеи... С. 228.

рыбы, о том, как «одно из больших удилиц дрогнуло», и «он (Старик. — В. Х.) потянулся к леске...», Демидова выразительно дополняла рассказ пластическим обыгрыванием описываемого действия — она протягивала руку вперёд и хватала воображаемую леску большим и указательным пальцами.

При исполнении роли Старика Демидова меняла тембр произнесения фраз, в голосе усиливалась хрипотца. Используемые при воплощении образа Сантьяго мизансцены были не столь скупы, как в роли Рассказчика, хотя стилистически и оставались в рамках минимализма.

В фрагменте ночных воспоминаний, когда Сантьяго рассуждал об одиночестве, Демидова разворачивалась на стуле направо и садилась в профиль к зрителям. А вспомнив о том, что ему нужно «... съесть тунца, пока он не протух», Старик поворачивался в противоположном направлении и садился на стуле тоже в профиль, разглядывая воображаемую рыбу на планшете, возле своих ног. Выразительным жестом актриса отмечала очередной этап борьбы с рыбой, когда, после прохождения первой ночи, Сантьяго свело левую руку; это физическое недомогание Старика было продемонстрировано посредством длительного жеста, повествование сопровождалось высоко поднятой рукой, пальцы ладони при этом были сжаты, «словно когти орла».

В плане используемых приёмов актёрской игры Демидова опиралась на прием «игры с вещью», в качестве предметов для такой игры использовались шляпа, кружка пива и гарпун. Последний предмет выступал исключительно как неотъемлемый элемент мизансцены — позволял создать героический, воинственный образ Старика, застывшего с гарпуном в руках, словно памятник на протяжении всего этапа борьбы с акулами. Шляпа являлась постоянным элементом актёрского воплощения образа Сантьяго. Когда солнце, согласно повествованию, стояло в зените, Демидова надевала шляпу. Когда жара припекала, актриса совершала жест зачерпывания шляпой воображаемой воды, а затем — словно бы поливала этой водой голову Старика. В сцене борьбы с рыбой повествование о том, как Сантьяго изо всех сил удерживал леску, намотанную на кулак, сопровождалось следующим жестом — актриса вытягивала руку вперёд, держа в ней шляпу. Игра с кружкой пива в финале спектакля позволяла Демидовой совершить переход от роли Рассказчика к роли Сантьяго, разговаривающего с мальчиком и пьющего кофе в своей хижине.

Необходимо отметить, что сценическая речь также участвовала в организации ритма спектакля. Метод исполнения Демидовой в некоторой степени соответствовал принципам художественного чтения поэтического материала. Монолог Рассказчика или Старика на протяжении всего действия существовал в рамках ритмической структуры. Весьма верно в одной из рецензий размеренность чтения в первой половине спектакля характеризовалась понятием «кантилена»²⁵. А во время финальной схватки с рыбой речь актрисы в роли Рассказчика достигала поэтической выразительности. Если перевести произносимые фразы в текстовую версию, то они могли бы выглядеть следующим образом: «Во время / каждого / нового круга, / который так спокойно / и безмятежно / проплывала рыба, / он выбирал / все больше / бечевы, / он был уверен, / что через два круга / ему удастся / всадить / в рыбу / гарпун». В кульминационном

²⁵ См.: В Москву! В Москву! В Москву!!! // Музыкальное обозрение. — 2018. — № 4. — С. 13.

сражении с акулами голос Демидовой в записи звучал ещё более отрывисто, подобно стаккато.

Решение спектакля через традиционную для театра одного актёра роль Рассказчика соотносилось со способом существования Демидовой на сцене. Актриса создавала сценические образы Рассказчика и Старика согласно принципам *игрового театра*, что особенно очевидно при исполнении роли Сантьяго. Игровой способ актёрского существования исповедовал Васильев, в рамках игрового театра Демидова три десятка лет работала в спектаклях Ю. П. Любимова на Таганке. Задача сохранения дистанции между актрисой и играемыми ею персонажами в случае роли Рассказчика была связана с необходимостью воспроизводить нарратив произведения Э. Хемингуэя. Вот, например, такое утверждение Н. Исмаиловой: «Главным героем тут (в спектакле «Старик и море». — В. Х.) становится текст — тягучий, монохромный и лишенный каких бы то ни было внешних подборок и эффектов»²⁶. Сама задача чтения, рассказывания истории помогала актрисе существовать на сцене как доверенное лицо писателя, внедрять в игру отголоски собственного отношения к роли, обозначать себя как исполнителя — Демидову.

Связь сцены и зрительного зала в спектакле «Старик и море» осуществлялась согласно не свойственному для игрового театра принципу «четвёртой стены». Тем не менее нельзя утверждать, что зритель был полностью выключен из прямого контакта с актрисой. Наличие роли рассказчика предполагало восприятие зрителя в позиции слушателя, собеседника. Однако, рассказывая и обыгрывая события, Демидова обращалась в зал во многом формально, как к некоему слушателю «по ту сторону экрана», всё же существуя при этом в замкнутом мире играемых событий. Как Старик общался с океаном, так и партнёром диалога для актрисы выступал скорее некий Космос.

Безусловно, сохранение в сценическом сюжете структуры повести Э. Хемингуэя, линейное развитие сюжета посредством нарратива Рассказчика привели к определённой монотонности действия. Ряд режиссёрских приёмов, выраженных в трансформации элементов сценографии и в создании аттракционов, позволял организовать ритм, но выбранная режиссёром *драматургия спектакля* существенно ограничивала возможности воздействия на публику.

Источники фиксируют следующую авторскую характеристику жанрового решения спектакля: «"Старик и море" — читка и перформанс — так определен жанр создателями»²⁷. Понятия «читка» и «перформанс» никаким образом не могут быть отнесены к жанру. Наиболее верным определением жанрового решения спектакля представляется жанр *экзистенциальной драмы*.

Э. Хемингуэй — один из ключевых представителей литературы «потерянного поколения». Одна из важнейших проблем, рассматриваемых в их творчестве, — вопрос смысла человеческого существования. Повесть «Старик и море» не является исключением, ведь история о борьбе Сантьяго с гигантской рыбой — в определённом смысле парафраз на «миф о Сизифе» в толковании А. Камю. Благодаря схватке этого «абсурдного человека» с рыбой, а затем и с акулами, жизнь Старика заиграла новыми смыслами, ведь, как оказалось, не такой уж он

²⁶ См.: В Москву! В Москву! В Москву!!! // Музыкальное обозрение. — 2018. — № 4. — С. 12.

²⁷ Хализева М. Бескомпромиссность // Экран и сцена: периодическое издание. — 2018. — № 13. — С. 8.

и старик. И пусть в качестве добычи Сантьяго остался лишь рыбий скелет, но в своей каморке спал он спокойно, и ему снились Львы.

«Старик и море», как и некоторые другие моноспектакли с участием Демидовой, отличаются от многих представлений театра одного актёра наличием фигуры режиссёра. Естественно, что именно профессиональная режиссура Васильева посредством организации ритма и обеспечения зрелищности позволяла частично адаптировать длительное монологическое чтение актрисы из фиксированного положения на сцене под законы зрительского восприятия.

Подводя итоги, можно сформулировать следующие результаты анализа сценической поэтики спектакля «Старик и море»:

1. Созданный Васильевым сценический сюжет спектакля «Старик и море», при незначительных сокращениях, сохранил исходную литературную структуру событий повести Э. Хемингуэя.
2. Демидова исполнила в спектакле две роли: ведущую роль Рассказчика, повествующего с авторской дистанции о событиях сюжета, и роль старика Сантьяго как непосредственного участника событий.
3. В спектакле «Старик и море» доминировали речевые средства выразительности; основная, повествовательная составляющая сценического сюжета, воспроизводилась Демидовой вербально, посредством чтения, используя в качестве атрибута роли и своеобразного сценария стопку листов с сокращённым текстом повести Э. Хемингуэя.
4. Сценография спектакля выполняла различные функции: создавала образ моря в его изменчивости; формировала фиксированную игровую точку для исполнительницы ролей Рассказчика и старика Сантьяго, а также круг сценических предметов (шляпа, кружка пива, гарпун), существенно влияя тем самым на выбор мизансцен и использование приёма игры с вещью; участвовала посредством трансформации отдельных своих элементов и аттракционов (фейерверк из конфетти, танец Льва) в организации ритма представления; за счёт костюмов Демидовой и слуг просцениума, а также облика Льва и стилистики игры этой ростовой куклы постановке был придан колорит Востока.
5. Способ существования Демидовой в роли Рассказчика и старика Сантьяго был игровым; при этом связь сцены и зрительного зала осуществлялась согласно принципу «четвёртой стены», не свойственному для игрового театра. Пластические приёмы игры Демидовой были представлены преимущественно крайне скупой жестикующей и двумя-тремя позами; сценическая речь, нейтральная в роли Рассказчика, становилась в роли Сантьяго более эмоциональной, в голосе старика усиливалась хрипотца.
6. Ритм спектакля был организован с помощью речи актрисы; трансформации сценографии и аттракционов; музыки, сопровождавшей несколько фрагментов действия. Но драматургия спектакля, опирающаяся на сюжет, построенный в соответствии с причинно-следственными связями событий, порождала ощущение монотонности.
7. Жанр спектакля — экзистенциальная драма; режиссёрский сюжет спектакля представил сражение «абсурдного человека» Сантьяго с гигантской рыбой и акулами, где, при очевидном, казалось бы, поражении, сам путь борьбы позволил старику по-новому ощутить себя и собственную жизнь.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Представленные результаты исследования сценической поэтики спектакля «Старик и море» могут внести вклад в формирование устойчивых черт и творческих принципов феномена театра одного актёра А. С. Демидовой, а также в разработку критериев, отделяющих представления театра одного актёра от прочих монологических представлений. Достижение указанных целей возможно при условии будущего исследования других моноспектаклей как А. С. Демидовой, так и других исполнителей (В. Яхонтова, С. Юрского, В. Рецептера, Е. Гришковца и пр.).

В рамках исходной гипотезы, требующей дальнейшего подтверждения или опровержения, мы будем считать театр одного актёра специфической формой драматического театра; спектакль театра одного актёра, соответственно, — специфической формой спектакля драматического театра. Первичным критерием, отделяющим спектакль театра одного актёра от разнообразных представлений мастеров художественного слова, будем считать классическую формулу Эрика Бентли «А играет В на глазах у С»²⁸. Иными словами, отличительной чертой спектакля театра одного актёра будет наличие играемых актёром (включая и часто встречающуюся в моноспектаклях роль Рассказчика) ролей. В основу жанрового анализа спектакля театра одного актёра будет положена теория жанров Эрика Бентли²⁹, опирающаяся на традиционные жанры (мелодрама, фарс, трагедия, комедия, трагикомедия и др.). Вслед за Ю. М. Барбоем предметом подражания театра будем считать «ролевые отношения в жизни»³⁰, а основой структуры сценического образа — сложение двух основных элементов: актёра и роли³¹.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

Книги и статьи из книг

1. *Артоболевский Г. В.* Художественное чтение. — М. : Просвещение, 1978. — 241 с.
2. *Андроников И. Л.* Избранные произведения : в 2-х т. — Т. 2. — М. : Искусство, 1975. — С. 126–130.
3. *Барбой Ю. М.* К теории театра. — 2-е изд. — СПб. : Изд-во РГИСИ, 2018. — 238 с.
4. *Бентли Э.* Жизнь драмы. — М. : Айрис-пресс, 2004. — 406 с.
5. *Евреинов Н. Н.* Демон театральности. — СПб. : Летний сад, 2002. — 535 с.
6. *Катышева Д. Н.* Литература и сцена. — Санкт-Петербург : Нестор, 2004. — 319 с.
7. *Катышева Д. Н.* Имена и судьбы в искусстве. — СПб. : СПбГУП, 2015. — 210 с.
8. *Катышева Д. Н.* На перекрестках культурных эпох. — Санкт-Петербург : СПбГУП, 2023. — 644 с.
9. *Крымова Н. А.* Владимир Яхонтов. — Л. : Искусство, 1978. — 317 с.
10. *Крымова Н. А.* Судьба одного актёра // Крымова Н. А. Имена. — М., 2005. — С. 344–354.

²⁸ См.: Бентли Э. Жизнь драмы. — М. : Айрис-пресс, 2004. — С. 177.

²⁹ См.: Там же. С. 226–391.

³⁰ Барбой Ю. М. К теории театра. — 2-е изд. — СПб. : Изд-во РГИСИ, 2018. — С. 34.

³¹ См.: Там же. С. 81–88.

11. Юрский С. Ю. Кто держит паузу. — М. : Искусство, 1989. — 319 с.
12. Юрский С. Ю. Гамлет Владимира Рецептора // Юрский С. Ю. Театр. Поэзия и проза. Судьба. — СПб. : Балтийские сезоны, 2017. — С. 228.
13. Яхонтов В. Н. Театр одного актера. М. : Искусство, 1958. — 455 с.

Периодические издания

14. Авраменко Е. Море с двойным дном // Петербургский театральный журнал. — 2017. — № 4. — С. 94–97.
15. Богданова П. Вся жизнь // Современная драматургия: литературно-художественный журнал. — 2018. — № 1. — С. 169–171.
16. В Москву! В Москву! В Москву!!! // Музыкальное обозрение. — 2018. — № 4. — С. 11–13.
17. Мочалов Ю. Композиция сценического пространства. — М. : Просвещение, 1981. — 140 с.
18. Ряпосов А. Ю. Русское режиссерское искусство XX века: системы, направления, концепции, идеи : учебно-методическое пособие для аспирантов, обучающихся по специальности 17.00.09 «Теория и история искусства» / А. Ю. Ряпосов ; Российский институт истории искусств. — СПб. : Астерион, 2022. — 244 с.
19. Хализева М. Бескомпромиссность // Экран и сцена: периодическое издание. — 2018. — № 13. — С. 8.

Электронные ресурсы

20. Горфункель Е. Тщета — «Старик и Море» Анатолия Васильева и Аллы Демидовой / Сеанс. — 2020 // [Электронный ресурс]. — URL: <https://seance.ru/articles/starik-i-more-bdt/?ysclid=lamcs27cx5675828743> (дата обращения: 16.02.2023).
21. Дмитриевская М. ...И море. PS / Петербургский театральный журнал. — 2020 // [Электронный ресурс]. — URL: <https://ptj.spb.ru/blog/i-more-p-s/?ysclid=lameinrj4y857059795> (дата обращения: 16.02.2023).
22. Колосов Р. В. Театр одного актера в России последней четверти XX — начала XXI века: предыстория, практика, специфика жанра : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения / Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов; 2010 // [Электронный ресурс]. — URL: <01004826841.pdf> (new-disser.ru) (дата обращения: 25.10.2022).
23. Спектакль А. Васильева и А. Демидовой «Старик и море» // [Электронный ресурс]. — URL: https://vk.com/video/@hashevskiy98?z=video25001160_456239042%2Fpl_146534849_-2 (дата обращения: 16.02.2023).

Номинация
«Музыкальное искусство»

Первая премия

**ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИТОРСКОГО МЕТОДА
ХАНСА АБРАХАМСЕНА НА ПРИМЕРЕ СОЧИНЕНИЙ
ПОЗДНЕГО ПЕРИОДА ТВОРЧЕСТВА**

ТОМСКИХ Диана Алексеевна
Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова

ВВЕДЕНИЕ

Датская академическая музыка в первой четверти XXI в. переживает необычайный расцвет, всё чаще приковывая к себе пристальное внимание музыкальных критиков и исполнителей. Своим феноменальным успехом она обязана, в частности, творчеству таких композиторов, как Пер Нёргор (Per Nørgård, р. 1932), который сегодня является самой значительной фигурой датской музыки¹, Бент Сёренсен (Bent Sørensen, р. 1958), удостоенный в 2018 г. престижной премии Гравемайера за Концерт для скрипки, виолончели, фортепиано и оркестра «Lisola della Città» (2016), Симон Стин-Андерсен (Simon Steen-Andersen, р. 1976), получивший в 2017 г. поощрительную премию Эрнста фон Сименса и занявший вторую позицию во влиятельном рейтинге *Classic Voice* (2017)², определявшем величайшие произведения, созданные с 2000 г.

В этом ряду особое место занимает Ханс Абрахамсен (Hans Abrahamsen, р. 1952), чья музыка с каждым годом завоёвывает всё большее и большее международное признание. Жизнь и творчество этого музыканта являют образец беспримечной стойкости, целеустремлённости и преданного служения искусству.

Композитор родился 23 декабря 1952 г. в Конгенс-Люнгбю (Дания) в семье школьного учителя. Сразу после рождения ему был поставлен диагноз церебральный паралич. Любовь и интерес к музыке будущему композитору привил отец, который дома часто играл на фортепиано. Ещё будучи ребёнком Абрахамсен начал сочинять то, что сам называл «маленькими мелодиями», постепенно пытаясь овладеть фортепиано. Но его правая рука была полностью не приспособлена к игре из-за паралича. Несмотря на неудачу, будущий композитор не потерял интереса к музыке. Напротив, по совету друга семьи он решил освоить валторну, на которой можно было играть левой (рабочей) рукой.

¹ В 2016 г. Нёргор получил премию Эрнста фон Сименса, которую неофициально считают Нобелевской премией для музыкантов.

² Первое место досталось композициям австрийца Георга Фридриха Хааса (р. 1953).

С 1970 г. Абрахамсен брал частные уроки композиции у Нильса Вигго Бентсона³. В 1971 г. он продолжил своё обучение в Королевской музыкальной академии в Орхусе, где его педагогами стали Бьёрн Фосдал (класс валторны) и Пелле Гудмундсен-Холмгрин⁴ (класс композиции). С 1975 по 1981 г. Абрахамсен изучал теорию и историю музыки в Датской королевской академии изящных искусств в Копенгагене у известных профессоров Ингве Яна Треде⁵ и Бьёрна Хьельмборга⁶.

Узнав о музыкальных веяниях, исходящих из Соединенных Штатов Америки, Абрахамсен увлекся минималистской музыкой Терри Райли, Стива Райха и поп-артом Энди Уорхола. Однако альтернативная среда и её взгляд на искусство не оказали на него длительного воздействия. Он продолжил своё композиторское образование более основательно благодаря частным занятиям сначала у Пера Нёргора, а затем за границей у Дьёрдя Лигети.

После окончания учебы в 1979 г. Абрахамсен стал преподавать теорию музыки в Датской королевской академии изящных искусств, а в дальнейшем ему были доверены такие дисциплины, как композиция и инструментовка. В дополнение к преподавательским обязанностям он являлся художественным руководителем нескольких ансамблей, в том числе художественным руководителем ансамбля «Эсбьерг» (с 1988 по 1992 г.).

Абрахамсен быстро завоевал авторитет как композитор. Международная известность пришла к нему благодаря симфонической пьесе «Nacht und Trompeten» (1981), созданной по заказу Берлинской филармонии и посвящённой Хансу Вернеру Хенце, под управлением которого в 1982 г. состоялась премьера сочинения. В 1989 г. за творческие успехи композитор получил премию Карла Нильсена и Энн Мари Карл-Нильсен.

Некоторые сочинения этого времени были снабжены заголовками в духе романтической эстетики — «Walden» (1978) и «Märchenbilder» (1984). Несмотря

³ Нильс Вигго Бентсон (Niels Viggo Bentzon, 1919–2000) — датский композитор, пианист, органист и педагог. Автор свыше 500 музыкальных сочинений, а также создатель первого учебника додекафонии на датском языке «Tolvtonemusik» («Двенадцатитоновая музыка», 1950).

⁴ Пелле Гудмундсен-Холмгрин (Pelle Gudmundsen-Holmgreen, 1932–2016) — датский композитор, представитель течения «новая простота». Создание многих произведений Гудмундсен-Холмгрин было вдохновлено музыкой эпохи барокко, джазом, греческой и испанской народной музыкой. Его «Symfoni/Antifoni» (1978) была удостоена музыкальной премии Северного совета и включена в Датский культурный канон (масштабный проект, который определял произведения искусства, являющиеся культурными ценностями Дании). Также его перу принадлежат девять струнных квартетов, пьесы для фортепиано и органа, концерты для виолончели и фортепиано, ансамбли и оркестровые сочинения.

⁵ Ингве Ян Треде (Yngve Jan Trede, 1933–2010) — датский композитор, пианист, клавесинист. С 1973 по 1995 г. был профессором музыки в Королевской музыкальной академии в Копенгагене, где преподавал теорию музыки и композицию. За свой труд был награждён рыцарским орденом Данеброг. Его композиторское творчество включает произведения для фортепиано, клавесина, органа, камерного и симфонического оркестра, концерты, 22 камерные оперы, балеты, а также музыку к спектаклям.

⁶ Бьёрн Хьельмборг (Bjørn Hjelmborg, 1911–1994) — датский органист, музыковед и композитор. Сам характеризовал себя как ремесленника, а не как художника, подчёркивая, что его произведения являются предметами обихода, так как большая часть его музыки была написана на заказ и в образовательных целях. Научная работа Хьельмборга в большей степени сосредоточена на старой итальянской музыке, хотя он также написал учебники по теории и истории музыки.

на это, Абрахамсен сам себя считал скорее «классиком, чем романтиком, тяготеющим к объективности и отстраненности Стравинского, а не к эмоциональному излишеству» [65].

Плодотворная творческая деятельность и блестяще начавшаяся композиторская карьера были неожиданно прерваны. В 1990-е гг. Абрахамсен испытал длительный творческий кризис, приведший к переосмыслению музыкальных взглядов и поиску новых путей развития. Композитор замолчал, практически перестав сочинять, и посвятил себя полностью аранжировке. Также в этот период (в 1995 г.) он сменил место работы и начал преподавать композицию в Датской королевской консерватории.

Произведениями, ознаменовавшими новую фазу его творчества, стали «Десять этюдов для фортепиано»⁷ и «Концерт для фортепиано с оркестром» (1999). Однако подлинные шедевры были созданы Абрахамсеном в новом тысячелетии. К их числу относятся фортепианный концерт для левой руки «Left, alone» (2015), опера «Снежная королева» (2018), вокальный цикл «Let me tell you» («Позвольте рассказать Вам», 2013), за который композитор в 2016 г. был удостоен премии Гравемайера, награды от английского журнала «Gramophone», музыкальной премии Nordisk Råds Musikpris. По опросу критиков «The Guardian», проводившемуся в 2019 г., «Let me tell you» был признан лучшей композицией XXI в. в сфере классической академической музыки. Также в 2019 г. Абрахамсен получил самую крупную музыкальную награду Дании — Léonie Sonnings Musikpris.

1 января 2018 г. композитор стал почетным профессором Датской королевской консерватории. С 2019 г. он совместно с Оливером Нуссенем является председателем кафедры композиции в Королевской музыкальной академии в Лондоне.

Кристофер Чендлер в своей диссертации «Реконтекстуализация и вариативность: ассоциативная организация в сочинениях Ханса Абрахамсена “Walden” и “Wald”» [46] предложил собственную периодизацию творчества Абрахамсена, которая, на наш взгляд, полно и точно отражает изменения музыкально-эстетических принципов в разные периоды жизни композитора и эволюцию его музыкального языка.

Первый период охватывает 1970–1987 гг. и связан с формированием индивидуального композиторского почерка Абрахамсена. Ранние работы музыканта чаще всего рассматриваются в рамках направления «новая простота», которое развивалось в Дании в 1960–1970-х гг. как реакция на сложность музыки послевоенного авангарда, в частности сериализма. При этом сам композитор в это время находился под большим влиянием от уроков, общения и музыки Лигети. Также в сочинениях этого периода отчетливо проявилось влияние таких направлений, как неоклассицизм и полистилистика.

Второй период пришелся на 1988–1999 гг., он был трудным для Абрахамсена и сопровождался значительным снижением его композиторской деятельности. В интервью New York Times композитор признавался, что был «парализован белой бумагой» и «[чувством] того, что его музыка стала настолько сложной, что у него больше не было инструментов для создания того, что он пытался представить» [65]. В 1988–1992 гг. он написал всего несколько небольших пьес.

⁷ Незаконченная работа из десяти этюдов для фортепиано, восемь из которых были написаны в 1980-х гг., была завершена в 1998 г. и посвящена жене композитора Анне-Марии Абильдсков — пианистке, впервые исполнившей пьесы.

В этот период огромное значение для него приобрела аранжировка сочинений Карла Нильсена, Пера Нёргора, Мориса Равеля, Эрика Сати и Роберта Шумана для ансамблей различного состава.

Опыт, обретенный в процессе аранжировки, а также радикальные изменения в личной жизни (свадьба, рождение дочери) стали катализаторами для начала *третьего периода*, длящегося с 2000 г. по настоящее время. К. Чендлер определил данный этап как период художественного синтеза, который сочетает в себе возросшую тенденцию к автореферентности с инновациями в композиторской технике.

Траектория творческой деятельности Абрахамсена — от прежних ссылок и аллюзий на исторические стили к аранжировкам собственных и чужих произведений и, наконец, к созданию новых произведений из прежнего музыкального материала — показывает, что отношения композитора с «внешним» материалом меняются с течением времени. Он — художник, постоянно находящийся в диалоге с самим собой и произведениями прошлого, подобно Брамсу или Малеру.

Об успешности композиторской деятельности Абрахамсена сегодня свидетельствуют не только регулярно присуждаемые ему престижные награды и премии, но и частое исполнение его музыки знаменитыми музыкальными коллективами под управлением таких маститых дирижёров, как Франц Везельзер-Мёст, Илан Волков, Джордж Бенджамин, Брэд Лабман, Николас Кок, Андريس Нелсонс, Кент Нагано, Корнелиус Майстер, Стефан Эсбери, Томас Даусгор и др. Солистами его произведений выступают крупные музыканты — певицы Барбара Ханниган и Кэролайн Веттергрин, пианисты Александр Таро, Тамара Стефанович и Ирина Емельянцева, баянистка Ева Зёлльнер, скрипач Томас Гулд.

Учитывая, что музыка композитора звучит регулярно на самых престижных сценах мира, обращение к творчеству композитора следует считать весьма **актуальным**.

Степень изученности. Творчеству Ханса Абрахамсена уделяется пристальное внимание за рубежом. Существует несколько исследовательских работ, посвящённых анализу отдельных сочинений композитора. Среди них — диссертация Кристофера Чендлера «Реконтекстуализация и вариативность: ассоциативная организация в сочинениях Ханса Абрахамсена “Walden” и “Wald” [46], во введении которой представлена периодизация творчества композитора до 2012 г. Работа содержит историю создания и подробный разбор симфонических пьес «Walden» и «Wald» на основе концепции музыкального анализа, разработанного профессором Дорой Ханнинен.

В небольшой работе Кевина Эрнста «“Winternacht” Ханса Абрахамсена: размышления о гравюре М. К. Эшера» [47] исследуются поэтические образы и структурно-композиционный мир одного из ранних сочинений композитора.

Десять этюдов для фортепиано рассматриваются в диссертации Эндрю Чжоу «Божественное воздание? (Ре)акции в фортепианных исследованиях и этюдах Ханса Абрахамсена, Унсука Чина и Паскаля Дюсапена» [73]. При анализе автор опирается на работы Жерара Женетта, крупнейшего специалиста по структурной поэтике, нарратологии и интертекстуальности, с целью проследить связь сочинений Абрахамсена с творчеством Малера и Шёнберга.

Особый интерес вызывают работы Ноя Карса. В его магистерской диссертации раскрываются особенности оркестровки, ритма и формы «Schnee» Абрахамсена [58]. В частности, представлены анализы начальных и последних двух

канонов. В статье этого же автора «Ханс Абрахамсен и повторяющийся “детский” ритм» [57] внимание концентрируется на ритмической организации, использованной в Десяти этюдах для фортепиано (1998), Шести пьесах для трио валторн (1984), «Schnee» (2008) и Трёх пьесах для оркестра (2017).

На фоне существующей исследовательской литературы выделяется большая статья Даниеля Тимоти Марча «Процессы, парадоксы и иллюзии: композиционные стратегии в музыке Ханса Абрахамсена» [62]. В ней анализируются композиционные особенности и музыкальный материал «Schnee», «Wald», Двойного концерта для фортепиано и скрипки, вокального цикла «Let me tell you».

Помимо достаточно массивного для ныне живущего композитора аналитического материала, существуют небольшие обзорные статьи М. Эртца [48] и Балинта Андраша Варга [72], а также немалое число рецензий и интервью.

Несмотря на большой авторитет и известность Абрахамсена в Европе, интерес к его музыке в России до сих пор невелик. В обиход отечественной науки фигуру композитора ввела Е. Г. Окунева. В её статье творческий метод Абрахамсена был представлен на примере вокального цикла «Let me tell you» [23]. Остальной пласт довольно обширного творчества композитора остаётся неизученным. Данная работа, таким образом, является одним из первых в России исследований музыки композитора, что определяет её **научную новизну**.

Объектом исследования выступают инструментальные и симфонические сочинения, написанные Абрахамсеном в новом тысячелетии, в поздний период творчества композитора, **предмет исследования** — особенности музыкального языка, композиционных структур и методов работы с музыкальным материалом.

Материалом исследования послужили следующие сочинения: инструментальный цикл «Schnee» (2008), фортепианный концерт «Left, alone» (2015), симфоническая пьеса «Vers le silence» (2022). Выбор был обусловлен, с одной стороны, схожестью произведений: они представляют собой примерно равные по масштабам программные циклы, а с другой — их жанровым разнообразием. Кроме того, данные сочинения оказываются наиболее репрезентативными для инструментального стиля Абрахамсена.

Цель исследования — выявить особенности композиционного метода и стиля Ханса Абрахамсена в сочинениях позднего периода творчества.

Задачи работы заключаются в следующем:

- охарактеризовать особенности композиционного строения избранных сочинений;
- проанализировать их музыкальный язык;
- выявить характерные черты позднего стиля композитора.

В работе применен комплексный **метод** исследования, сочетающий сравнительный, теоретический, герменевтический и сравнительный подходы. Теоретическим фундаментом исследования послужили труды отечественных и зарубежных ученых о новейшей музыке и современных композиторских техниках (книги и статьи Ю. Холопова, В. Холоповой, С. Курбатской, Н. Гуляницкой, Л. Дьячковой, Ц. Когоутека, Э. Денисова и многих других).

Структура работы. Работа состоит из введения, трёх глав, заключения, списка литературы. Во введении определяются предмет и объект исследования, обосновываются цели и задачи работы. Три главы посвящены анализу избранных сочинений.

Глава I

КАНОН В ЗЕРКАЛЕ СОВРЕМЕННОСТИ: КОМПОЗИЦИОННЫЕ СТРУКТУРЫ В «SCHNEE»

Инструментальный цикл «Schnee» был создан Абрахамсеном в 2008 г. и стал одним из самых известных опусов композитора. По мнению критиков «The New York Times», на сегодняшний день его с полным правом можно считать классикой XXI в.

Премьера сочинения состоялась 24 марта 2008 г. в Театре Миллера при Колумбийском университете в исполнении ансамбля современной классической музыки «Ensemble Signal».

«Schnee» — программный цикл из 10 пьес, представляющий собой 5 канонических сочинений в двух вариантах⁸, которые сам Абрахамсен сравнивал с живописной картиной, представленной в версиях разного цвета. По словам Пола Гриффитса, «десять канонов также являются вариациями на разных уровнях. Каждый второй напрямую связан со своим предшественником, и все они имеют одни и те же идеи и процессы, медленно плывущие по спирали, как если бы их разглядывали в зеркалах» [51]. Название произведения в переводе с немецкого языка обозначает «снег», поэтому каждая пьеса является своеобразной картиной зимнего пейзажа⁹.

Снег в представлении Абрахамсена «может преобразить знакомый пейзаж за пару минут и заглушить все обычные шумы» [38]. В пьесах «Schnee» композитор стремится отобразить холод, падающие снежинки, хруст снега под ногами и пр., т. е. всё, что окружает человека в самое поэтичное и сказочное время года. Для этого он прибегает к необычному инструментарию (например, трение листов белой бумаги о гладкую поверхность), а также специфическим приёмам игры и способам звукоизвлечения: запредельно высокие флажолеты у скрипки, превращающиеся, согласно ремарке Абрахамсена, в «воздух, похожий на ледяной шёпот»; щелчки по клапанам духовых инструментов; глиссандо ногтями по белым клавишам фортепиано без нажатия на них — так, чтобы было слышно лишь щелканье ногтей о клавиши; помещение внутрь фортепиано листов писчей бумаги и т. п.

Помимо канонов, в «Schnee» имеются три интермеццо, расположенные между канонами 2a и 2b, 3b и 4a, 4b и 5a. По словам композитора, эти интермеццо ненадолго нарушают парный ритм, в них струнные и духовые инструменты получают микрохроматическую настройку, благодаря которой создаётся «тональная интерференция между группами и парами инструментов» [41].

Первоначально композитор задумал и написал только первые два канона — Canon 1a и Canon 1b, но после их исполнения в Виттене в 2006 г. ему стало ясно, что цикл требует расширения. Он задумал создать пять пар канонов, длительность которых по мере развёртывания уменьшалась бы. Поскольку первая пара

⁸ В партитуре версии канонов обозначаются буквами «a» и «b» и располагаются попарно, так что чётные каноны являются вариантами нечётных.

⁹ В период работы над циклом композитор был очарован сказкой Андерсена «Снежная королева», отметив, что части произведения имеют некую перекличку со сценами из литературного произведения. Однако более подробных комментариев относительно данных параллелей он не привёл.

длилась около 9 минут, Абрахамсен планировал сократить следующие пары до 7, 5, 3 и 1 минуты соответственно. Уменьшение времени должно было отразить, по его замыслу, быстротечность нашей жизни, которая «всё быстрее бежит к своему концу» [41]. Но это было лишь первоначальное видение, отличающееся от окончательной версии, потому что в итоге каноны 3а и 3б стали длиннее.

Цикл предназначен для девяти инструментов. Весь состав разделён симметрично на две квартетные группы: первая располагается, согласно указаниям композитора, на левом крае сцены и состоит из фортепиано I, скрипки, альты и виолончели, а вторая группа (справа) включает фортепиано II, флейту, гобой и кларнет, т. е. возникает в некотором смысле противопоставление звучания струнных и духовых инструментов. В середине сцены особняком располагается перкуссия.

Только 4 пьесы из 10 исполняются полным составом, в остальных присутствуют разнообразные инструментальные сочетания.

На сочинение «Schnee» композитора вдохновило творчество И. С. Баха. В начале 1990-х гг., в сложный период творческих поисков и композиторского молчания, Абрахамсен аранжировал семь баховских канонов. Позднее, вспоминая об этом, он отметил: «Я полностью погрузился в эту музыку и выстроил каноны с намерением повторять их много-много раз, как своего рода минималистскую музыку. Очевидно, я не знал, какие длительности имел в виду Бах, но, слушая его каноны таким образом, мне открылся глубокий новый движущийся мир циркулярного времени. В зависимости от точки зрения на эти каноны, музыка и её время могли останавливаться или двигаться вперед или назад. Меня преследовала мысль написать произведение, состоящее из ряда канонических частей, которые исследовали бы эту вселенную времени» [38]. Как ясно из цитаты, композитор стремился представить старинный полифонический принцип изложения в новом ракурсе, сквозь призму приёмов минималистической музыки.

Кроме того, цикл «Schnee» опирается на особый замысел, который Абрахамсен раскрыл в предисловии к сочинению следующим образом: «В “Schnee” исследуются несколько простых и фундаментальных музыкальных вопросов. Что такое антецедент? А что такое консеквент¹⁰? Может ли фраза быть ответом? Или вопросом? Руководство или правило для канонов очень простое: мы начинаем с ответа-антецедента, за которым следует вопрос-консеквент. На протяжении пьесы эти двое всё теснее переплетаются во всё более и более плотно проводимых канонах, пока, в конце концов, не меняются местами. Теперь сначала вопрос, а затем — ответ» [38].

Для раскрытия описанных идей обратимся к более подробному анализу канонов Абрахамсена.

Первая пьеса (Canon 1a) опирается на трёхчастную композицию (см. рис. 1), где каждая часть включает по два раздела (при этом все структурные границы композитор маркировал литерами).

¹⁰ Термины антецедент и консеквент используются в философии (в рамках учения о суждениях) для обозначения функций высказывания: антецедент указывает на предшествующее, т. е. причину, консеквент на последующее, т. е. на следствие или вывод. Термины традиционны для зарубежного, в первую очередь французского музыкознания, где их трактовка оказывается достаточно гибкой. Так, у Мессиана в «Технике моего музыкального языка» они соответствуют как двум предложениям классического периода, так и фразам вопросно-ответной структуры. См.: [18, с. 49]. В немецком языке данным понятиям соответствуют «Vorsatz» и «Nachsatz».

Части	I часть		II часть		III часть	
	1 раздел	2 раздел	1 раздел	2 раздел	1 раздел	2 раздел
Тема	a_1+a_2	$\frac{a_1}{a_2}$	$\frac{a_1}{a_2}$	$\frac{a_1}{a_2}$	$\frac{a_1}{a_2}$	a_2+a_1
Маркировка и масштабы	(Вст. – А) 5 т. + 5 т.	(В – С) 3 т. + 5 т.	(D) 6 т.	(E) 6 т.	(F – G) 3 т. + 5 т.	(H – I) 5 т. + 5 т.
Такты	т. 1–10	т. 11–18	т. 19–24	т. 25–30	т. 31–38	т. 39–48

Рис. 1. X. Абрахамсен. *Schnee. Canon 1a*. Схема формы

Тема канона (пропоста) представляет собой плавное поступенное ниспадание из высшей точки («ля» второй октавы) к самой низшей («ля» первой октавы) и каденцию. Её специфичность связана с пуантилистической фактурой (разорванность ткани паузами) и постепенным сокращением расстояния между звуками (см. рис. 2). В ритмическом отношении респоста предстаёт в нерегулярном уменьшении, поэтому данный канон можно классифицировать как канон с непропорциональным варьированием ритмического рисунка¹¹. Прием гокетной техники усложняет восприятие канонического письма.

9 (9/8) (1. Part)
8 Ruhig aber beweglich (♩ = 108, ♩ = 36)

Violino
Viola
Violoncello

Group I

9 (9/8) АНТЕЦЕДЕНТ
8 Ruhig aber beweglich (♩ = 108, ♩ = 36)

Pianoforte I

sempre (with resonance)

pp sul pont. "eisig"

pp dolciss. пропоста

rit. sempre респоста

pochissimo dim.

Vn.
Va.
Vc.

pp sul pont. "eisig"

Pf. I

pp dolciss.

Рис. 2. X. Абрахамсен. *Schnee. Canon 1a*, т. 1–6

¹¹ Подробнее см. в книге Т. В. Франтовой: [35, с. 53–54].

Всё десятитактовое построение замкнуто и подобно периоду, состоящему из двух предложений повторного строения (см. на схеме *рис. 1* a_1 и a_2). Первое предложение (антецедент в терминологии Абрахамсена) имеет «диатонический» характер, в нем присутствует, помимо нисходящего движения, заключительное волнообразное построение. Второе предложение (консеквент) по отношению к первому — «хроматическое», так как оно содержит хроматический нисходящий ход (*d-cis-c*) и новый вариант каденции, основанный на тех же нотах, что и в первом предложении, но в другой комбинации.

Канон реализован в партии фортепиано, струнные (скрипка, затем виолончель) выполняют функцию сопровождения.

Все части пьесы построены на одном и том же материале, в отношении которого композитор осуществляет метод фазового сдвига. По словам композитора, «идея “Canon 1a” заключалась в том, чтобы процесс медленно и постепенно канонически менял местами две фразы, приближая их друг к другу так, чтобы начальная фраза становилась заключительной, и наоборот» [41]. Абрахамсен сравнивал этот постепенный и незаметный сдвиг с гравюрами М. Эшера¹², на которых осуществляется своеобразная оптическая и цветовая трансформация, в ходе которой белое изображение на чёрном фоне превращается в свою противоположность — чёрный рисунок на белом фоне (см., например, знаменитую гравюру Эшера «День и ночь»).



Рис. 3. М. Эшер. «День и ночь» (1938), фрагмент

1 часть канона состоит из двух разделов: в первом экспонируется сам канон, во втором при его повторении осуществляется фазовый сдвиг, а именно — окончание антецедента (a_1 на *рис. 1*) совмещается с началом консеквента (a_2). Это приводит к вертикальному уплотнению канона (появляется временное четырёхголосие, на краткий момент образуется квазидвойной канон) и сжатию его масштабов (вместо десяти — восемь тактов).

¹² Мауриц Корнелис Эшер (1898–1972) — нидерландский художник-график. Главными темами работ Эшера выступали невозможные оптические парадоксы, сложные конструкции, исследования бесконечности, симметрии, соотношения пространства, времени и их тождественности, а также особенности психологического восприятия сложных трёхмерных объектов. Главным достижением художника стало изображение «метаморфоз», присутствующих во множестве работ. Эшер подробно исследовал постепенность перехода от одной геометрической фигуры к другой посредством незначительных изменений в очертаниях.

II часть образует два зеркальных раздела (обозначены буквами D и E). Временной сдвиг продолжается так, что оба предложения (a_1 и a_2 на схеме) звучат почти в одновременности, что отражается в увеличивающемся сжатии масштабов канона (6 тактов). Зеркальность проявляется в том, что в одном случае antecedent (a_1) вступает на такт раньше консеквента, а в другом — наоборот, консеквент начинает опережать antecedent. Данный канон осложняется микстурой, поскольку струнная группа, которая прежде выполняла сопровождающую функцию, теперь дублирует тему.

III часть, по сути, является зеркальным обращением первой с временной точки зрения, поэтому её разделы (по сравнению с I-й частью) поменялись местами. Заканчивается пьеса перестановкой последовательности antecedenta и консеквента, что полностью отвечает заявленной идее композитора. Перестановка предложений, символизирующих, по мысли Абрахамсена, «ответ» и «вопрос», при помощи фазового сдвига восстанавливает требуемый порядок («сначала вопрос, а затем — ответ»).

Главной особенностью пьесы является принцип временного сжатия, проявляющийся на нескольких уровнях — уровне формы (последовательное сокращение масштабов разделов), разновидности канона (канон с непропорциональным варьированием ритмического рисунка) и ритма (сокращение расстояний между нотами в самой теме). Изучая вселенную времени, Абрахамсен показывает, как последовательное становится одновременным, как изменяется в результате исходный порядок. При этом нельзя не заметить, что гипотетическое применение тех же процессов к последовательности консеквент-antecedent ($a_2 + a_1$) приведёт нас к началу пьесы ($a_1 + a_2$). Не это ли имел в виду композитор, когда говорил о «движущемся мире циркулярного времени»?

Музыкальный материал **второй пьесы (Canon 2a)** сопровождается словами «Es ist Schnee» (Это снег) и «Es ist Winternacht» (Это зимняя ночь), которые не озвучиваются, но являются руководством для исполнителя. В небольшом предисловии, предшествующем канону, Абрахамсен поясняет, что эти тексты имеют двойную функцию: с одной стороны, они призваны пояснить фразировку и атаку, с другой — должны создать нужный настрой, чтобы исполнители смогли передать «дух музыки»¹³.

Исходя из образов текста и характера музыки, композитор стремится нарисовать картину зимней ночи и падающего снега. Реализация этой идеи осуществляется посредством ритмической пульсации (мотивы излагаются восьмыми) и циркулирования одного и того же музыкального материала *staccato*.

Исходный мелодический материал репрезентируют четыре сегмента, для удобства обозначенные нами буквами a, b, c, d. Каждый из них является трёхзвучным мотивом, наделённым своими характерными интонационными чертами

¹³ В данном случае Абрахамсен продолжает традиции, заложенные Альбаном Бергом и Луиджи Ноно. Так, Берг во II части своего знаменитого Скрипичного концерта цитирует хорал «Es ist genug, so nimm, Herr, mein Geist» И. С. Баха вместе с текстом. Таким образом, каждое появление мелодии хорала на протяжении части становится для исполнителя более значимым и осмысленным. В струнном квартете Ноно «Fragmente-Stille. An Diotima» «по всей партитуре разбросаны очень фрагментарные (слово, два слова, короткая фраза) цитаты из стихов Гёльдерлина, которые не являются ни эпиграфами, ни названиями разделов, ни выразительными ремарками. Они ни в коем случае не должны озвучиваться во время исполнения; эти цитаты существуют автономно, и музыканты могут лишь “петь” их про себя» [10, с. 47-48].

(см. рис. 4). Сегмент **a** представляет восходящее движение по минорному квартсекстаккорду; в сегменте **b** акцентируются интервалы малой секунды, чистой квинты и малой сексты; сегмент **c** опирается на узкообъёмную фигуру, включающую большую (малую) секунду и малую терцию; мотив **d** основан лишь на одном интервале — малой сексте.

Рис. 4. X. Абрахамсен. *Schnee. Canon 2a*. Сегменты **a**, **b**, **c**, **d**, т. 1-4

Несмотря на полифоническую фактуру, сегменты звучат одногласно вследствие опоры композитора на гокетную технику.

Канон в данной пьесе связан не с привычным изложением последовательной имитации, но апеллирует к более старинным техникам. Абрахамсен опирается на приём организации музыкального материала, который получил в литературе специфическое наименование — *Stimmtausch* (нем. «обмен голосов»). Обмен материала осуществляется в I части между альтовой флейтой и кларнетом, во II — между альтовой флейтой и фортепиано, а в третьей задействованы альтовая флейта, кларнет и английский рожок II.

Канон имеет схожую структуру с предыдущим номером: он также состоит из трёх частей, дифференцированных на два раздела. Заявленная композитором идея перестановки ответа и вопроса реализуется на уровне формы. Из схемы на рис. 5 видно, что III часть представляет собой своеобразную зеркальную репризу: здесь порядок разделов изменён, сначала звучит второй, а затем первый.

I часть							
1 раздел				2 раздел			
<i>группировка</i>	3+3+3	3+3+3	2+3+3+1	2+3+3+1	3+3+3	2+3+3+1	2+3+3+1
Flauto contralto	a c b d	b d c	a c b d	b d c	a c b d	b d c	a c b d
Clarinetto in La	b d c	a c b d	b d c	a c b d	b d c	a c b d	b d c
<i>группировка</i>	2+3+3+1	2+3+3+1	3+3+3	3+3+3	2+3+3+1		3+3+3
II часть							
1 раздел				2 раздел			
Flauto contralto	b d c	a c b d	b d c	b d c	a c		
Pianoforte II	a c b d	b d c	a c	b d c	a c b d	b d	
III часть							
2 раздел				1 раздел			
Corno inglese	a c b d	b d c	a c b d	a c b d	b d c	a c b d	b d c
Clarinetto in La	b d c	a c b d	b d c	b d c	a c b d	b d c	a c b d

Рис. 5. X. Абрахамсен. *Schnee. Canon 2a*. Схема формы

Напомним также, что в предисловии Абрахамсен упоминал и о тесном переплетении в течение канона антецедента и консеквента. В данной пьесе это переплетение основывается на взаимном замещении последнего звука в двух смежных мелодических сегментах (см. *рис. 6*). Этот процесс начинает осуществляться уже во втором разделе I части и продолжается до III части включительно.



Рис. 6. X. Абрахамсен. *Schnee. Canon 2a*, т. 30–41¹⁴

Отдельное внимание композитор уделяет ритмической группировке. За каждым инструментом поначалу закрепляется определённая группировка нот. Например, у альтовой флейты трёхзвучные мотивы благодаря лигам группируются как 3+3+3 (см. *рис. 4*), у кларнета фразировка осуществляется по принципу 2+3+3+1 (см. *рис. 4*). При перестановке сегментов в первом разделе (см. *рис. 5*) группировка нот у инструментов не меняется, что приводит к смене ритмических акцентов в мотивах (см. *рис. 7*).



Рис. 7. X. Абрахамсен. *Schnee. Canon 2a*, т. 8–15

В середине первого раздела в результате циклической перестановки голосов звуковысотный материал приходит к исходной диспозиции. После этого начинается новый цикл перестановок, в котором Абрахамсен осуществляет обмен ритмических группировок. Так, теперь у альтовой флейты мотивы группируются как 2+3+3+1, а у кларнета — наоборот (3+3+3).

Во втором разделе I части группировка нот будет постепенно меняться, становиться более подвижной и изменчивой. Наряду с этим в данном разделе Абрахамсен применяет и пермутацию звуков внутри мелодических мотивов каждого сегмента. Здесь каждый последний звук становится первым. На протяжении всей пьесы композитор осуществляет все возможные варианты перестановок.

Таким образом, основной принцип работы в пьесе — многоуровневый и разнопараметровый обмен материалом, который затрагивает способы изложения, форму, ритмическую группировку, пермутацию звуков в мотивах.

Важное значение в пьесе имеет и идея симметрии. Она проявляется на уровне группировки, которая на сей раз связана с повторением тактов, отграниченных в пьесе знаками репризы. Анализ партитуры показывает, что Абрахамсен первоначально устанавливает знаки репризы в каждом такте, затем в двутактах и, наконец,

¹⁴ Поясним принцип замещения. Мелодический сегмент у альтовой флейты должен был завершиться звуком *d*, а у кларнета — звуком *a*. Абрахамсен осуществляет обмен последних звуков, варьируя таким образом структуру трёхзвучного мотива.

в трёхтактах, после чего процесс обращается, т. е. реприза распространяется на двутакты, а потом на каждый такт. Цель объединения тактов — лишить музыкальную ткань внутренней раздробленности, создать целостность восприятия материала. Интересно, что композитор регламентирует количество повторений одно-, двух- и трёхтактов. В таблице *рис. 8* представлена числовая схема повторений.

I ч. (1 раздел)	1 × 5		2 × 3		3 × 2		2 × 3		1 × 5									
I ч. (2 раздел)	1 × 6		2 × 3		3 × 1		2 × 2		3 × 1									
II часть	1 × 5	2 × 1	3 × 1	2 × 1	3 × 1	2 × 4	3 × 1	2 × 1	3 × 1	2 × 1	1 × 5							
III ч. (1 раздел)	3 × 1		2 × 3		1 × 1		2 × 1		1 × 8		2 × 1		1 × 1		2 × 3		3 × 1	
III ч. (2 раздел)	3 × 1		2 × 3		1 × 10		2 × 3		3 × 1									

Рис. 8. X. Абрахамсен. *Schnee. Canon 2a*. Схема группировки тактов¹⁵

Третья пьеса (Canon 3a) основана на той же трёхчастной конструкции. Канон отличается от предыдущего небольшими масштабами (всего 48 тактов), тогда как вторая пьеса имела бóльшую протяженность (207 тактов), но из-за темпа (3a звучит *Sehr langsam*) их временные рамки оказываются почти идентичными¹⁶.

Характер пьесы отражается в ремарке «*Sehr langsam schleppend und mit Trübsinn*» (очень медленно, тягуче и с унынием). Интересным представляется и обозначение темпа: «*im Tempo des “Tai Chi”*» (в темпе «Тай-чи»). Тай-чи (в переводе с китайского языка «космос») — это традиционная китайская практика, которая состоит из плавных движений — форм, перетекающих из одной в другую, наподобие медленного танца. Все заметки композитора и ремарки настраивают исполнителя на определённый лад.

В основе мелодической структуры темы лежит минорное трезвучие. Тема изначально излагается одногласно у бас-кларнета. Она складывается из трёх мелодических мотивов, состоящих из вибрирующих¹⁷ звуков трезвучия *c-moll*, в ритмической группировке которых участвуют триоль шестнадцатых и три тридцатьвторые. Абрахамсен обозначает характер звучания «*wie dunkle Schatten*» (подобно тёмной тени). В ритмической организации пропосты и респосты композитор использует инверсию, т. е. он меняет местами исходные ритмические фигуры — две триоли шестнадцатых и группу из тридцатьвторых (см. *рис. 9*).



Рис. 9. X. Абрахамсен. *Schnee. Canon 3a*. Пропоста и респоста

¹⁵ В таблице первое число репрезентирует одно-, двух- или трёхтакт соответственно, второе число — количество повторений тактов, отграниченных знаками репризы.

¹⁶ В обоих случаях Абрахамсен выставляет одинаковую примерную продолжительность — 7 мин.

¹⁷ Композитор предписывает особую исполнительскую технику — «небольшая динамическая вибрация, сделанная посредством давления из живота».

Риспоста поручена виолончели и исполняется флажолетами. Их блестящее и холодное звучание противопоставляется тёмным краскам кларнета, на что есть соответствующее указание — «wie Sterne» (подобно звёздам).

Во втором разделе к исходному канону Абрахамсен применяет приёмы фазового сдвига и пермутации. Так, вступление риспосты сдвигается на два такта вперёд, а порядок звуков в самой канонической теме подвергается перестановке.

Вторая часть пьесы предваряется ремаркой «Sehr traurig, nicht eilen» (очень грустно, не торопясь). В ней при изложении темы варьируется инструментальный состав (пропоста поручена скрипке, а риспоста — альтовой флейте). Изначальное регистровое противопоставление, присутствующее с самого начала канона в виде образного сравнения звёзд и теней, теперь нивелируется: пропоста и риспоста звучат в одном регистре.

Сама тема получает новый ладотональный вариант: вместо хода по трезвучию с-moll альтовая флейта движется по аккорду a-moll, у виолончели — g-moll. Благодаря продолжающемуся фазовому сдвигу временное расстояние между пропостой и риспостой, по сравнению с начальным вариантом, изменилось таким образом, что риспоста (как это ни парадоксально) теперь опережает пропосту на одну тридцатьвторую¹⁸.

В следующем разделе (литера E в партитуре) антецедент и консеквент, используя терминологию самого композитора, начинают звучать одновременно, т. е. канон превращается в простой контрапункт.

Третья часть содержит ремарку «Sehr stille und leise» (очень спокойно и тихо). Канон здесь отсутствует. Как напоминание о теме остаются только отголоски у альты, которые впоследствии рассеиваются.

Таким образом, в данной пьесе композитор с помощью метода фазового сдвига нивелирует канонический принцип изложения, подобно художнику сливая две разнотембровые и разнорегистровые мелодии, воплощающие в себе образы звёзд и ночи, в одно целое.

Четвёртая пьеса (Canon 4a) написана для двух квартетов: струнного (скрипка, альт, виолончель и фортепиано I) и духового (фортепиано II, флейта, английский рожок альт-кларнет), в центре партитуры расположена перкуссия. Это единственный канон «а», в котором задействован весь инструментальный состав цикла¹⁹. Каноническая структура оформлена в рамки сложной трёхчастной формы с трио и зеркальной репризой. Подобная конструкция, очевидно, «подсказана» жанром — «Deutsches Tanz» (немецкий танец).

В этой пьесе объединяются все композиционные приёмы, которые применялись в предыдущих пьесах.

Первая часть, чей характер обозначен как «Stürmisch, unruhig und nervös» (бурная, беспокойная и нервная), состоит из двух разделов, каждый из кото-

¹⁸ На первый взгляд может показаться, что соотношение материала является обратным, т. е. у флейты звучит пропоста, а скрипке поручена риспоста. Однако ритмическое оформление мелодических линий, а также их регистровое соотношение (низ-верх) не оставляет сомнений в том, что тема поручена именно скрипке, а её «имитация» — флейте. Это подтверждает и сам композитор, указывая в сноске, что контрапункт скрипки и флейты равен контрапункту бас-кларнета и виолончели.

¹⁹ Скрипка и альт во втором интермеццо были настроены на $\frac{2}{6}$ тона ниже, а виолончель и английский рожок — на $\frac{1}{6}$ тона. Эта настройка сохраняется и в четвёртом каноне.

рых организован как трёхчастный двойной канон (схема формы представлена на рис. 10).

I часть						Трпо	III часть					
Двойной трёхчастный канон			Двойной трёхчастный канон				Двойной трёхчастный канон			Двойной трёхчастный канон		
Тетро I (M=120)	Тетро II (M=150)	Тетро III (M=200)	Тетро I (M=120)	Тетро II (M=150)	Тетро III (M=200)	(M=160)	Тетро III (M=200)	Тетро II (M=150)	Тетро I (M=120)	Тетро III (M=200)	Тетро II (M=150)	Тетро I (M=120)

Рис. 10. X. Абрахамсен. *Schnee. Canon 4a*. Схема формы

Как видно из схемы, Абрахамсен использует в крайних частях пьесы темповую прогрессию, что увеличивает общую динамику действия.

Обратимся к особенностям изложения материала. Первая пропоста (или пропоста первого канона) звучит в низком регистре фортепиано I. Она опирается на моторное хроматическое движение в пределах узкого диапазона (см. рис. 11). Интонационная неиндивидуализированность и быстрый темп придают ей характер сопровождения.



Рис. 11. X. Абрахамсен. *Schnee. Canon 4a*. Первая пропоста

В ритмической организации респосты, порученной фортепиано II, композитор прибегает к приёму инверсии. Последовательность квинтоль тридцатьвторых — 4 шестнадцатых в пропосте заменяются обратной последовательностью в респосте (4 шестнадцатых — квинтоль тридцатьвторых).

Соотношение первой пропосты и респосты выполнено в нижнюю малую секунду, голоса вступают почти одновременно.

Вторая пропоста (или пропоста второго канона) имеет пуантилистический облик, она движется широкими зигзагообразными скачками стаккато (рис. 12). В партитуре она подтекстована немецкой фразой «Kindern hoffen es gibt Schnee!» («Дети надеются, что будет снег»). Текст не озвучивается.

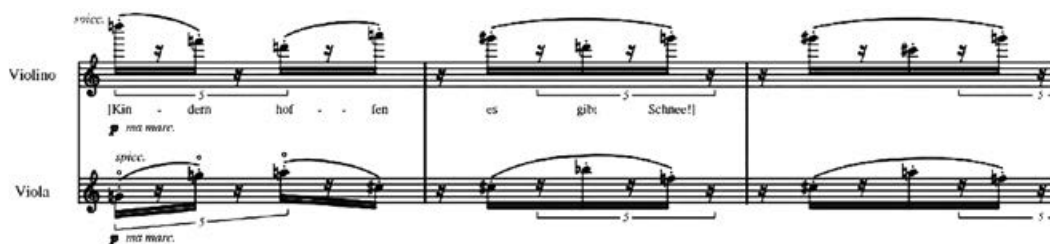


Рис. 12. X. Абрахамсен. *Schnee. Canon 4a*. Такты 1–3, вторая пропоста

Тема представлена как двухголосная микстура у скрипки и альты, причём мелодические контуры у каждого инструмента оказываются взаимно зеркальными (нисходящему ходу скрипки соответствует восходящий альты, и наоборот). При изложении респосты композитор обращается к гокетной технике, поручая имитацию флейте и кларнету.

Своеобразие этого (второго) канона заключается в особенностях организации материала респосты. У Абрахамсена респоста повторяет пропосту, *перекombинируя* последовательность её сегментов, а именно: мелодия пропосты

разбивается на шесть неравных по продолжительности и количеству звуков сегментов, порядок которых в риспосте изменяется по принципу, представленному на рис. 13. С точки зрения типологии возникает комбинаторный вариантный канон (термин Т. В. Франтовой).

Рис. 13. X. Абрахамсен. *Schnee*. Канон 4а. Организация материала риспосты второго канона

Темы двойного канона противоположны друг другу также в фактурном плане (пуантилистической разорванности одной противостоит плотная моторность другой), регистровом (первый канон изложен в низком регистре, второй, напротив, в высоком) и тембровом (однотембровости первого канона противопоставлена разнотембровость второго).

В следующих частях двойного канона Абрахамсен варьирует его тембровый состав. Так, при дальнейших проведениях пропоста и риспоста первого канона поручаются виолончели и английскому рожку, затем скрипке и альту²⁰; пропоста и риспоста второго канона звучат у фортепиано I и II²¹. В целом композитор сохраняет противопоставление тембровой однородности и разнородности и, кроме того, прибегает фактически к обмену материала между инструментами.

Помимо тембрового варьирования, в последующих частях двойного канона Абрахамсен использует приёмы аддиции и субтракции в ритмическом оформлении первой пропосты. Так, во второй части канона (обозначена Темпо II) он сокращает квинтольную фигуру до триоли шестнадцатых, а в третьей (обозначена Темпо III), напротив, увеличивает до секстольи. Здесь, кроме того, усложняется и фразировка, создавая противоречие между мотивом и ритмической группой.

²⁰ В третьей части первый канон дважды меняет тембр. Сначала пропоста и риспоста звучат у скрипки и альты, а затем переходят к флейте и кларнету.

²¹ В третьей части двойного канона вторая пропоста не используется.

Трио противопоставляется крайним частям. Контраст обеспечивается различными средствами:

- благодаря смене характера — ремарка композитора гласит «Plötzlich ruhig und stille» (внезапно тишина и покой);
- посредством изменения размера — нечётные три восьмые сменяются на чётные две четверти (четыре восьмые);
- благодаря смене фактуры — плотному насыщенному звучанию всего ансамбля противопоставляется прозрачное и тихое сочетание флажолетов альты с фортепиано, играющего приемом «guigo»²²; в дальнейшем присоединятся деревянные духовые в динамике *pp* с привлечением микрохроматики;
- благодаря изменению формально-структурных характеристик — канон в трио отсутствует, как и чёткая рациональная организация музыкального материала; композитор в большей степени акцентирует в этом разделе внимание на звукоизобразительности.

В целом вся музыка трио пронизана атмосферой зимней сказки.

В начале зеркальной репризы Абрахамсен делает маркировку «wieder stürmisch, aber stiller, wie aus der Ferne gehört» (снова бурно, но беззвучно, словно издалека). В ней фактура комбинаторного канона подвергается значительным изменениям. Так, музыкальный материал второй пропосты лишается гокетного изложения: вместо пауз композитор использует повторение звуков. По сравнению с экспозицией это приводит к большей фактурной плотности.

Пьеса, таким образом, демонстрирует многоуровневость и сложность композиторского мышления.

Пятая пьеса (Canon 5a) «Einfach und kindliche» (просто и по-детски) представляет собой сложно организованный мензуральный (полихронный) вариант канона. Пьеса написана для шести инструментов (скрипка, альт, фортепиано I, II, флейта пикколо, кларнет). Пропоста звучит у второго фортепиано со встречной микстурой, а респоста — у первого со встречной микстурой. Звуковая организация микстур полностью совпадает с каноном, поэтому их сочетание образует мнимый канон.

Тема канона содержит 7 нот. При её повторении композитор обращается к приёму субтракции, исключая с краёв темы поочередно или одновременно по одному и более звуков.

Этот же приём применяется и в респосте, но в ракоходном порядке по сравнению с пропостой (см. *рис. 14*). В результате субтракции количество звучащих нот в пропосте уменьшается в арифметической прогрессии (7, 6, 6, 5, 5, 5, 4, 4, 4, 4, 3, 3, 3, 3, 3, 2, 2, 2, 2, 2, 2), после чего тема канона проводится в ракоходе. Количество нот в респосте, напротив, увеличивается, образуя ту же числовую закономерность, но прочитанную в обратном порядке.

Ритмическая организация в пьесе носит автономный характер. Отметим, что с точки зрения ритма пропоста и респоста излагаются равными восьмыми, между которыми вкрапляются паузы. На каждую долю такта при этом приходится различное количество нот. Так, в первом такте у пропосты количество звуков по

²² Guigo предполагает глissандо по белым клавишам без нажатия на них. Вместо звука появляется только особый шорох. Несмотря на то, что композитору необходим в данном случае определённый шумовой эффект, в партитуре границы звукового диапазона глissандо обозначены предельно точно.

Пропоста 7 6 6 5 5 5

Риспоста 7 2 2 2 2 2 2 3 3 3 3

Рис. 14. Х. Абрахамсен. *Schnee*. Canon 5a. Пропоста и риспоста

Пропоста	
1.	2-1-2
2.	3-2-2
3.	1-2-3
4.	2-1-3
5.	2-2-1
6.	2-3-2
7.	2-1-3
8.	2-1-3
9.	2-2-1
10.	2-3-2
11.	2-1-3
12.	2-1-2
13.	3-2-2
14.	1-2-3

Риспоста	
1.	3-2-1
2.	2-3-2
3.	2-1-2
4.	3-2-1
5.	3-2-2
6.	1-2-3
7.	2-2-1
8.	3-2-2
9.	1-2-3
10.	2-2-1
11.	3-2-1
12.	2-3-2
13.	2-1-2
14.	3-2-1

Рис. 15. Х. Абрахамсен. *Schnee*. Canon 5a.
Группировка звуков в тактах у пропосты и риспосты

долям такта распределяется следующим образом — 2-1-2 (см. *рис. 14*), в то время как у респосты — 3-2-1 (см. *рис. 14*). Количественный состав звуков в последующих тактах обнаруживает симметричную структуру. Например, группировка нот пропосты в т. 12-14 является повторением группировки в т. 1-3, т. 8-10 предлагают ракоходный порядок группировок в т. 5-7 (см. таблицу из *рис. 15*). У респосты крайние такты (т. 1-3 и т. 12-14 соответственно) демонстрируют обратную симметрию, а центральные (т. 4-7 и т. 8-10) — подобную.

Партии духовых (флейты пикколо и кларнета) в первом такте выступают микстурой к пропосте и респосте. Но с т. 2 их материал также подвержен субтракции, действующей, правда, по иному принципу. При каждом повторении композитор отсекает от начала темы по одному звуку, так что в конце от темы остаётся только два звука. При этом он увеличивает размер длительностей, хотя и нерегулярно, поскольку стремится создать совпадение с опорными точками канона у флейты пикколо и кларнета (см. *рис. 16*). Из-за мензурального увеличения темы канона возрастает и время её звучания²³.



Рис. 16. Х. Абрахамсен. Schnee. Канон 5а. Тема у духовых

Таким образом, сложные рациональные методы работы в последней пьесе достигают своей кульминации.

Структурно-композиционные особенности цикла «Schnee» заключаются в парном изложении пьес²⁴, где каждая вторая — вариант предыдущей в новой «цветовой» версии. По словам композитора, в начале 1990-х гг. он увидел новые квазитрёхмерные изображения, которыми очень вдохновился. Особый интерес у него вызвала стереоскопия конца XIX в., «когда два почти одинаковых изображения, сфотографированных с небольшим пространственным смещением между ними (как два стереомикрофона), помещаются рядом друг с другом. Если смотреть на них в расфокусированном виде, то в центре появляется волшебная трёхмерная картинка, как сумма двух других» [41]. В тот период он много размышлял о том, возможно ли создать нечто подобное в музыке. Возникнет ли суммарный эффект, если слушать повторяющиеся фактурные фигуры в прелюдии *C-dur* из тома 1

²³ При первом проведении тема звучит в течение $10/s$, при втором — $16/s$, при третьем — $21,5$, при четвёртом — $22,5$, при пятом — $19,5$, при шестом — 18 (на рисунке длина последнего проведения до конца не отражена).

²⁴ Как уже отмечалось выше, композитор маркирует все первые пьесы в парах литерой «а», пьесы-варианты — «b».

«Хорошо темперированного клавира» Баха или звучащие подряд контрапункты из его же «Искусства фуги»? «Если наложить два “времени” друг на друга, будет ли создано более глубокое, трёхмерное время?», — задавался вопросом композитор [41]. Таким образом, идея парности канонов, с одной стороны, определялась поисками Абрахамсена в сфере музыкального времени и пространства.

С другой стороны, парное изложение ориентировало композитора и на традицию. И действительно, подобный тип (тип парного изложения) свойственен И. С. Баху. Так, первые четыре номера из «Искусства фуги» составляют две пары: две фуги на тему в прямом движении и две фуги на тему обращенную. А. П. Милка, анализируя «Музыкальное приношение», указывает: «Первое, что бросается в глаза, — это то, что каноны группируются попарно. Такой способ группировки весьма характерен для Баха» [20, с. 95]. Композиция канонов в «Музыкальном приношении» выстраивается как «последовательность трёх пар контрапунктических канонов. Она сменяется цепью тематических канонов, парность в которой также была обнаружена. В группе контрапунктических канонов парность последовательная, в группе тематических — перекрёстная» [там же, с. 113]. В каждой из пар имеется канон в прямом движении и канон в обращении²⁵.

Заимствуя идею парного расположения пьес, Абрахамсен в то же время предлагает исключительно индивидуальное её решение. Работая с пьесами «b», композитор прежде всего подвергает модификации принцип канонического письма. Пьеса-вариант в его понимании подобна проекции, в которой все процессы идут в увеличении и на новом уровне осмысления, как конусовидная спираль, где каждый последующий виток шире предыдущего. Так, в пьесе «Canon 1b» пропоста образована благодаря слиянию в одну мелодическую линию материала пропосты и респосты пьесы «Canon 1a» (к этому располагала пуантилистическая фактура и гокетная техника). При этом, не подвергаясь масштабному увеличению, пропоста звучит более концентрированно и плотно за счёт временного сжатия, унаследованного от предыдущей пьесы. Респоста своеобразно противопоставляется пропосте фактурно благодаря отсутствию пауз, поглощённых более крупными длительностями. В пьесе «b» инструментальный состав расширяется до 9 инструментов, так что при развёртывании материала возникают новые возможности его комбинирования и обмена между инструментами.

Обогащение канонического письма путём усложнения изложения и расширения инструментария происходит в пьесе «Canon 2b». Если в «Canon 2a» старинный принцип письма *Stimmtausch* излагался у духовой квартетной группы, то в пьесе-варианте к уже существующему «сюжету» присоединяются струнные и фортепиано II, которые дублируют материал с отставанием всего в $\frac{1}{8}$ новемоль. Таким образом, проекция усиливает фоническое звучание, а старинная техника предстаёт с разных ракурсов — под увеличительным стеклом (как ведущий принцип изложения) в пьесе «a» и словно бы на расстоянии (как часть более крупного целого) в пьесе «b».

Пьеса «Canon 3b» — вариант, в котором композитор применяет новые стратегии. Если в первых двух парах канонов Абрахамсен, по существу, опирался на принцип коагуляции, стремясь к наслоению и обогащению материала, то в данной пьесе он прибегает к противоположному приему — диссоциации,

²⁵ Идею обращения реализует в определённом смысле и ракоходный канон, поэтому он также включён в этот список.

дифференцируя звуковысотную и ритмическую сферы. Так, мелодическая основа от канона «а» переходит к фортепиано, а ритмическая — к перкуссии. В итоге образуется двойной канон, в котором первый канон традиционный, а второй — ударно-ритмический (термин Т. Франтовой).

В последующих двух пьесах «b» композитор создаёт проекцию посредством «зеркала». «Canon 4b» отражается в новом ладовом варианте — мажоре, что перекликается с идеей, выдвинутой немецкими теоретиками XIX столетия (М. Гауптман, А. Эттинген, Г. Римап), о равноправном противоположно-симметричном (зеркальном) отношении мажора и минора. «Canon 5b» излагается в ракоходе, в котором сама суть заключена в зеркальности. В целом при анализе становится ясно, что имел в виду П. Гриффитс, говоря о парных пьесах, имеющих «одни и те же идеи и процессы, медленно плывущие по спирали, как если бы их разглядывали в зеркалах».

1990-е гг. и начало 2000-х стали для Абрахамсена временем пересмотра прежних художественных взглядов и ценностей, периодом формирования и установления новых законов и правил в композиции, иными словами — временем канонов (в самых разных смыслах этого слова).

В цикле «Schnee» канон трактуется композитором предельно широко — и как старинная форма, и как принцип изложения, и как инструмент для исследования категории времени. В последнем случае речь идёт не только о сугубо технических (высотных, ритмических и пр.) процессах. Сочетая старинные приёмы письма (Stimmtausch, гокетная техника и пр.), баховские традиции и новые методы композиции (минимализм, комбинаторика, фазовый сдвиг, аддиция, субтракция), Абрахамсен канонически соединяет прошлое и настоящее, поиски и обретения. И, похоже, именно этот синтез и многообразие он считает важным элементом художественного совершенства музыки. Именно он и обеспечивает ощущение того самого глубинного трёхмерного изображения, аналог которого Абрахамсен искал в музыке.

В свете сказанного название сочинения приобретает особый смысл, разрастаясь до многозначной метафоры. С одной стороны, снег олицетворяет совершенную (геометрическую) красоту, спокойствие, чистоту, одновременно выступая символом смерти и обновления. И хотя Абрахамсен²⁶ не пишет музыку, что называется, «с белого листа», а напротив, отталкивается от традиции, тем не менее ощущение перерождения ей всё же свойственно. С другой стороны, многообразие канонов, способов их тембрового варьирования и даже перенастройки инструментов²⁷ оказывается сродни многоликости снега²⁸.

²⁶ Рассуждая о сложных внутренних процессах в «Schnee», Абрахамсен замечает, что его идеи, иллюзии, находки и сравнения, возможно, выглядят как «довольно холодные, формальные соображения, но для меня они связаны с поэтическим миром произведения: изображением снега и белоснежной полифонии» [41]. Позднее, после создания произведения, композитор случайно увидел картины в серых тонах Герхарда Рихтера и сразу же почувствовал их большую близость с полифоническими канонами «Schnee» в белом [там же].

²⁷ Майкл Шелл в статье, посвященной премьере «Schnee» в Сиэтле, упоминал, что один из исполнителей сравнивал понижение строя инструмента в интермеццо с процессом таяния [67].

²⁸ Как известно, снег представляет собой кристаллы льда, имеющие неповторимую форму. Помимо этого, существует довольно много видов снега, которые гляциологи классифицируют по форме снежинок, способам скопления снега на земле, по количеству присутствующей в нём воды и т. п. В языке северных народов (саами, шведы, эскимосы и пр.) имеется большое количество слов для обозначения снега.

Каноны, снег и время — три процессуальные и одновременно дискретные концепции сочинения, естественным образом выразившие всю многогранность, сложность и индивидуальность композиторского мышления Ханса Абрахамсена.

Глава II ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИОННОЙ СТРУКТУРЫ И ЖАНРА «LEFT, ALONE»

Фортепианные концерты для левой руки вошли в историю музыки почти 100 лет назад. Наследуя традиции жанра классического концерта, они разнообразили репертуар пианистов и внесли новые специфические особенности игры.

В творчестве Ханса Абрахамсена жанр концерта является одним из ведущих. Ему принадлежат четыре концерта для солирующих инструментов с оркестром: два концерта для фортепиано (один из них — для левой руки), двойной концерт для скрипки и фортепиано, концерт для валторны.

Фортепианный концерт для левой руки «Left, alone» был создан по заказу Westdeutscher Rundfunk²⁹, симфонического оркестра города Бирмингема, Датского национального симфонического оркестра и Роттердамского филармонического оркестра. Мировая премьера сочинения состоялась 29 января 2016 г. в исполнении французского пианиста Александра Таро, которому посвящён концерт, и Кёльнского симфонического оркестра под руководством Илана Волкова.

По словам самого Абрахамсена, в названии концерта кроется множество смыслов, оставляющих возможности для интерпретации, а «не только очевидный факт, что играет лишь одна левая рука» [36]. Если значение первого слова — «left» («левый») — явно указывает на руку исполнителя, то «alone» переводится как «один», «в одиночестве», «наедине», «без посторонней помощи», «отличный от других», «не разделяемый другими». Слово «alone», с одной стороны, раскрывает чувство глубокого одиночества композитора, осознающего себя не таким, как все, а с другой — его стремление к самостоятельности и независимости.

Среди леворучных произведений сочинение Абрахамсена занимает особое место. Как известно, бóльшая часть подобных произведений предназначалась для музыкантов, потерявших правую руку. Так, концерты М. Равеля, С. Прокофьева, Ф. Шмидта, П. Хиндемита были написаны специально для австрийского пианиста Пауля Витгенштейна. «Бимануальный» принцип построения фактуры, скачки в три октавы, многочисленные и длительные фигурации, диапазон аккордов, требующий широкого ладонного растяжения, — все эти технические приёмы, которыми изобиловали леворучные концерты, были направлены на то, чтобы подчеркнуть виртуозность исполнительского искусства пианиста.

Концерт Абрахамсена создавался с совершенно иными намерениями. По словам композитора, он написан «не для пианиста с одной рукой, а скорее для композитора, который может играть только левой рукой» [36]. Напомним, что Абрахамсен с детства страдал церебральным параличом, ограничивающим его возможности как исполнителя. В программе концерта он указал: «Я родился

²⁹ Westdeutscher Rundfunk (WDR) — западногерманское радио.

с правой рукой, которая не полностью функциональна, и, хотя это никогда не мешало мне любить играть на фортепиано так хорошо, как я мог бы без этого физического ограничения, это, очевидно, помогло мне найти альтернативный взгляд на всю фортепианную литературу, а также тесную связь с произведениями, написанными для левой руки Равелем и другими композиторами» [там же].

Приведённые цитаты помогают понять ряд особенностей этого сочинения. Во-первых, концерт изначально не предназначался для профессионального исполнителя, что обуславливает отсутствие ожидаемой в таких случаях нарочитой виртуозности. Во-вторых, на сочинении лежит печать автобиографичности. Его содержание связывается с идеей физического ограничения, что вносит в концерт черты драматичности.

Необычность сочинения Абрахамсена обусловлена и тем, что в него, наряду с солирующим фортепиано, вводится второе фортепиано (в качестве участника оркестра). Взаимоотношения обоих инструментов при этом оказываются неоднозначными.

Обратимся к анализу композиционно-драматургических и музыкально-выразительных средств сочинения. Среди леворучных концертов концерт Абрахамсена выделяется своей структурой. Сочинение состоит из двух частей, дифференцированных на шесть разделов (по три в каждой части)³⁰. Темповый контраст трёх разделов первой части (*Very fast — Slowly walking — Presto fluente*), идущих *attacca*, напоминает о барочной традиции, а контраст разделов следующей части (также *attacca*) представляет собой его антитезу (*Slowly — Prestissimo tempestuoso — In a tempo from another time*).

Главным принципом формообразования в произведении выступают репетитивность и разнообразные минималистические приёмы.

В основе **первого раздела** («*Very fast*») лежат три самостоятельно развивающиеся «темы». Музыкальный материал при этом предельно редуцирован.

Первая тема экспонируется у контрабасов *divisi* (см. *рис. 17*), фаготов, контрафаготов и солирующего фортепиано.

Она имеет ударно-моторный характер, первоначально звучит в низком регистре, постепенно переходя ко всё более высокой тесситуре. Тема включает два схожих между собой и постоянно контрапунктирующих мотива: первый состоит из пяти звуков — *c, h, a, e, fis*, второй мотив — из четырёх — *fis, e, h, cis*.

Мотивы повторяются с использованием приёмов аддиции, субтракции и пермутации. Например, с краёв каждого мотива, звучащего у фагота и контрафагота, композитор поочерёдно, а затем одновременно исключает по одному или двум звукам. Образовавшиеся трёхзвучные группы повторяются, а звуки внутри них подвергаются пермутации. Цепь повторений завершается ракоходным проведением мотива. В это же самое время повторение обоих мотивов у контрабасов опирается на иную структурную логику. Абрахамсен прибегает здесь к аддиции, в буквальном смысле «выращивая» оба мотива. Он начинает с одного звука в каждом мотиве, прибавляя к ним мало-помалу звуки, пока мотивы не прозвучат в своём полном виде.

³⁰ Напомним, что концерт М. Равеля одночастен, концерт Ф. Шмидта содержит три части, а концерты С. Прокофьева и П. Хиндемита — четыре. Несмотря на большее количество разделов, концерт Абрахамсена по общей продолжительности звучания оказывается короче упомянутых сочинений.

Рис. 17. X. Абрахамсен. *Left, alone*, 1-й раздел, т. 1-4

Описанный тематический материал звучит на протяжении всего раздела (за исключением каденции) наподобие остинато, на которое накладываются остальные темы. Он проводится в прямом и ракоходном движении и выполняет функцию «несущей» конструкции.

Вторая тема появляется в высоком регистре у скрипок и флейт пикколо и базируется на двухтактовых мелодических ячейках, основанных на хроматическом нисходящем полутоновом скольжении, при этом у скрипок оно возникает в одноголосной мелодической линии, а у флейт пикколо образуется в результате соединения двух мелодических линий, которые за счёт полиритмии оказываются комплементарными (см. рис. 18). При повторении указанные ячейки транспонируются по целым тонам вверх (*g, a, h, cis*), затем композитор предлагает новую комбинацию ритма у флейт пикколо³¹.

Рис. 18. X. Абрахамсен. *Left, alone*, 1-й раздел, т. 25-28

³¹ На рис. 18 видно, что у флейт пикколо в т. 25 используется комбинация септолей и квинтолей, а в т. 26 — квинтолей и септолей. При повторениях Абрахамсен меняет их последовательность.

В соединении первых двух тем ощутима оппозиция верха и низа, которая проявляется в их начальном регистровом облике и в направленности их движения (первая тема постепенно поднимается из нижнего регистра в верхний, а вторая, наоборот, опускается).

Третья тема впервые появляется у фортепиано соло в среднем регистре. Она состоит всего из трёх звуков — *c, d, es* (см. рис. 19). Этот мотив развёртывается с помощью приёмов пермутации и репликации и в дальнейшем имитируется кларнетом и кларнетом-пикколо.



Рис. 19. Х. Абрахамсен. *Left, alone*, 1-й раздел, т. 37–40

Стоит особо подчеркнуть изменившуюся здесь роль солирующего инструмента. С самого начала фортепиано не выделялось из общего оркестрового звучания, и лишь теперь (с появлением третьей темы) оно обособляется регистрово и тематически. Показательно, что в этот самый момент к солирующему инструменту присоединяется оркестровое фортепиано, к которому переходит первая тема.

Структура первого раздела, как видно на рис. 20, обнаруживает концентрические черты.

А	В	С	В ₁	Каденция	А ₁ (D)
Тема 1	Тема 1 Тема 2	Тема 1 Тема 3	Тема 1 Тема 2	Новый материал	Тема 1 Новый материал

Рис. 20. Х. Абрахамсен. *Left, alone*, 1-й раздел. Схема формы

Симметрию разрушает появление каденции солиста и заключительный раздел. Каденция расположена в «точке золотого сечения» и строится на музыкальном материале, производном от ранее звучавших тем. Каденция основывается на повторениях двухтактной ячейки, состоящей из трёх восходящих и трёх нисходящих тетрахордов. При повторении ячеек Абрахамсен транспонирует материал по большим терциям вверх (*b, d, ges*).

Материал каденции «перехватывает» оркестровое фортепиано, пассажи которого погружаются в запредельно низкий регистр.

Заключительный раздел (А₁) одновременно берёт на себя функцию репризы и коды. По сравнению с «экспозицией» здесь изменяется инструментальный состав, первая тема звучит только у контрабасов в тишейшей динамике (*pp*), оставляя ощущение непрямого шороха. На её фоне у солирующего фортепиано появляется новая тема, характеризующаяся широкими скачками и крупными длительностями (см. рис. 21).



Рис. 21. Х. Абрахамсен. *Left, alone*, 1-й раздел, т. 98–106

Тематический материал **второго раздела** концерта («Slowly walking») вырастает из трёхзвучной темы предыдущего раздела (темы солирующего фортепиано). Начальные такты репрезентируют основные звуковые элементы раздела — «осколки» трихорда (*h-c* и *a-c*), нисходящий мотив *h-a-d*, интервалы сексты и септимы, неполные септаккорды, трёхзвучный кластер (см. *рис. 22*). В дальнейшем на протяжении всего раздела они подвергаются варьированию: тембровому, временному, фактурному, ритмическому.



Рис. 22. X. Абрахамсен. Left, alone, 2-й раздел, т. 1-11. Тема

Оркестровое фортепиано выполняет дублирующую функцию. Словно тень, оно удваивает отдельные тоны солирующего инструмента.

В начальных тактах путём звукового суммирования осуществляется постепенный переход от однозвучия к многозвучию, а затем обратно. Эта логика далее проецируется на оркестровку (композитор добавляет новые инструменты, а затем уменьшает их количество) и на всю композиционную структуру, в кульминации которой у солирующего фортепиано звучат пронзительные кластеры, а в завершении — мелодический трихорд (*g-fis-e*).

Третий раздел (*Presto fluente*) представляет собой варьированную и сокращённую репризу первого. Сокращения коснулись прежде всего материала. Композитор отсекает все части концентрической формы, которые ранее содержали вторую тему и репризу-коду.

Таким образом, если первый раздел опирался на пятичастную концентрическую форму, то третий имеет двухчастную конструкцию.

Изменения коснулись в репризе не только архитектоники. Благодаря тембровому, фактурному и регистровому варьированию сами темы существенно преобразились. Прежде всего, это касается первого тематического материала, мелодический рисунок которого стал более изломанным: если прежде тема ограничивалась рамками октавы, то теперь её звуки оказываются разъединены широкими скачками. Тему исполняют фортепиано, перкуссия и арфа на фоне тянущихся звуков струнных и духовых. Благодаря этому тембр солирующего инструмента становится более рельефным.

Имитации третьей темы стали более плотными, к кларнетам добавились флейта и флейта пикколо. Тема имитируется и у самого солирующего фортепиано. Для этого композитор прибегает к трёхстрочной записи.

Вторая часть концерта, как было упомянуто выше, состоит из трёх разделов, обозначенных в партитуре римскими цифрами IV, V и VI.

Короткий **четвёртый раздел** содержит всего 8 тактов и выполняет функцию вступления. Несмотря на это, он репрезентирует, пожалуй, наиболее личностную музыку, наполненную тишиной и созерцанием. Здесь звучат только два инструмента — солирующее фортепиано и валторна, причем валторна, как голос «издалека» (ремарка в партитуре), имитирует квинтовый мотив фортепиано.

«Диалог» этих двух инструментов (двух леворуких музыкантов!) в каком-то смысле символичен, ибо раскрывает автобиографический подтекст. Поняв, что из-за болезни ему не удастся стать пианистом, Абрахамсен обратился к единственному инструменту симфонического оркестра, на котором играют левой рукой, — валторне — и освоил игру на нём на профессиональном уровне. Показательно, что созданный им в 2019 г. Концерт для валторны с оркестром³² открывается именно этим материалом. Критик Яри Каллио писал о его первой части, что она «...разворачивается как безмятежная звуковая перспектива, вызывающая образы огромных открытых пространств, покрытых туманом и видимых издали» [59]. Оба сочинения, таким образом, оказываются неразрывно связаны как тематически, так и по художественному замыслу.

Несмотря на простоту и пуантилистическую прозрачность музыкальной фактуры, не представляющей технической сложности, Абрахамсен использует в четвёртом разделе трёхстрочную запись фортепианной партии. Это позволяет ему визуально и на слух дифференцировать отдельные голоса по регистрам (условно: нижний — малая октава, средний — первая и верхний — вторая и третья октавы).

Звуковысотная организация основывается лишь на пяти звуках, охватывающих черноклавишную пентатонику (*des, es, ges, as, b*) (см. рис. 23).



Рис. 23. X. Абрахамсен. *Left, alone*, 4-й раздел

В каждом голосе представлено различное их количество: нижний опирается на оstinатное повторение одного тона — *des*, в верхнем голосе задействованы два звука — *as* и *ges*, в среднем — три (*b, es, as*). Два нижних голоса по существу образуют квинтаккорд, благодаря чему и создаётся слуховое ощущение открытого пространства.

Выкристаллизовывание и доминирование квинты *as-es*, подчёркнутой имитацией валторны, будут иметь ключевое значение в следующем разделе леворукого концерта.

Характер **пятого раздела** обозначен ремаркой «*prestissimo tempestuoso*» («очень скоро, бурно»). Данный раздел, подобно первому, развёртывается на оstinатном пласте, с которым контрапунктируют новые темы.

Оstinатный пласт основан на одной из тем первого раздела. В его основе — варьирующе повторяющиеся полутактовые мелодические ячейки в объеме квинты *as-es*. Эти ячейки (как правило, двух- или трёхголосные) представляют собой хроматическое полутоновое скольжение. За счёт полиритмии мелодические линии оказываются комплементарными. На рис. 24 видно, что первая ячейка, звучащая у виолончелей, репрезентирует нисходящее движение по хроматической гамме

³² Мировая премьера сочинения состоялась в Берлинской филармонии в исполнении Стефана Дора и Берлинского филармонического оркестра под управлением Пааво Ярви 29 января 2020 г.

в границах квинты *as-es*. Следующая ячейка, порученная альтам, основана на той же звуковысотной структуре, но варьированной: нисходящее хроматическое движение разбивается на отдельные отрезки, соединяемые в непоследовательном порядке.

The musical score for Figure 24 consists of five staves. The top two staves are for Violins (Vc. div.) and the bottom three are for Violas (Via. div. in 3). The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns with various dynamics (p, pp, ppp) and articulations (saltando, ppp). The score is divided into three measures by vertical dashed lines. The first measure has a 7:6 ratio, the second has a 5:6 ratio, and the third has a 7:6 ratio. The dynamics range from ppp to p.

Рис. 24. Х. Абрахамсен. *Left, alone*, 5-й раздел, т. 1-2

Каждая последующая ячейка на протяжении всего раздела будет варьировать предыдущую. Кроме того, в дальнейшем композитор транспонирует часть ячеек, ограничив их новым квинтовым диапазоном *des-as*. Сочетание ячеек с двумя различными квинтовыми рамками расширит общие звуковысотные границы до октавы.

Так же как и в первом разделе, солирующее фортепиано поначалу фигурирует как один из голосов оркестра, не выделяясь из общего звучания, и лишь позднее вступает с двумя индивидуализированными темами. Их звуковысотное, интервальное и регистровое ограничение хорошо ощутимо на слух.

Первая тема основана на четырёх звуках черноклавишной пентатоники — *es, des, as, b* (см. рис. 25). Мелодическая линия ограничена рамками чистой квинты

The musical score for Figure 25 consists of three staves. The top staff is for Clarinet (Cl. 1,2 in Sib), the middle is for Piano (Pf. solo), and the bottom is for Violin (Vn. 1 2 soli). The music is in 2/4 time and features a pentatonic melody in the Clarinet, piano accompaniment, and violin accompaniment. Dynamics include f and pp. The score is divided into three measures by vertical dashed lines. The first measure has a 5:4 ratio, the second has a 5:4 ratio, and the third has a 5:4 ratio. The dynamics range from pp to f.

Рис. 25. Х. Абрахамсен. *Left, alone*, 5-й раздел, т. 11-12

as-es. Этот же интервал постоянно подчёркивается у сольных скрипок и кларнетов. Нижний голос фортепиано (тянущийся звук) расширяет звуковой диапазон до чистой октавы и иногда до большой ноты, но общего характера это не меняет. Тема оказывается словно бы замкнута в жёстких пределах очерченного звукового пространства. Разнообразная и лихорадочная комбинация четырёх звуков лишь усиливает мрачное настроение музыки.

Схожие ощущения вызывает и вторая тема солирующего фортепиано. Она основана на пяти чистых квинтах, за которыми закрепляется конкретное октавное положение — *H-e, dis-gis, gis-cis¹, a-d¹ и d¹-g¹* (см. рис. 26).



Рис. 26. Х. Абрахамсен. *Left, alone*, 5-й раздел, т. 42-44

Сочетаясь между собой в различном ритме и последовании, они отчасти компенсируют звуковысотное однообразие. Впрочем, чувство ограниченности, несвободы, неуверенности всё равно сохраняется.

Оркестровое фортепиано в этом разделе, так же как и в первом, исполняет материал остинатного пласта. В завершение же оно следует «тенью» за солирующей партией, повторяя за ней длящиеся звуки. Однако в какой-то момент оркестровое фортепиано перехватывает инициативу, и вот уже солист вторит ему эхом. Тембровая однородность не даёт возможности в реальном звучании дифференцировать инструменты.

Шестой раздел — финал — складывается из двух контрастных по характеру частей, обозначенных соответствующими ремарками: «*In a tempo from another time*» («В темпе из другого времени», выполняет функцию вступления) и «*Suddenly in flying time, "Fairy Tale Time"*» («Внезапно в летящем времени», «Время сказок», основная часть). В обеих ремарках ключевую роль играет слово «*time*» (время). Учитывая автобиографичность сочинения, можно предположить, что в финале нашёл отражение один из важнейших жизненных этапов Абрахамсена — время выхода из творческого кризиса. Напомним, что именно изучение старых мастеров, музыки «из другого времени» дало композитору импульс к новому развитию, к очищению от сложностей музыкального языка и переоткрытию красоты в простейших элементах. Результатом выхода из кризиса стали «*Schnee*», «*Let me tell you*», «*The Snow Queen*», признанные уже сейчас шедеврами музыки первой четверти XXI в. К слову сказать, начало финала леворучного концерта неувлимо напоминает о «*Let me tell you*» — здесь встречаются те же репетиции на одном звуке, отсылающие к стилю *concitato*, а гобоям и флейтам поручен сходный мотив, включающий интервалы чистой квинты и большой терции. Рефлексирующая музыка, выстроенная в самом начале на зеркальных отражениях мотивов и порученная преимущественно солирующему фортепиано, погружает слушателя словно бы во внутренний мир композитора, в котором слышатся отголоски одновременно прошлого и будущего. Показательно, что вступление начинается с диссонансных в структурном плане созвучий, которые постепенно переходят к простейшему минорному трезвучию (*h-moll*) и консонантным интервалам (квинта, большая терция).

Основная часть финала строится на материале предыдущих разделов: композитор заимствует темы первого и пятого разделов, в одном случае точно их воспроизводя, а в другом создавая аллюзию на фактурную форму (в этом случае соотношения и функции фактурных компонентов темы, её ритмической организации сохраняются, но изменяется звуковысотность).

Контрапунктическое соединение тематического материала формирует полипластовость. Пульсирующая ткань, высокий регистр, особые приёмы игры струнных (*con sordina, pizzicato, col legno, arco flaut., alla punta*) — всё это способствует созданию эффекта «сказочного времени». Показательно, что в звуковысотном аспекте музыка постепенно «очищается» от «черноклавишных» элементов первоначальной темы всего концерта и завершается «белоклавишной» диатоникой. Своей полётностью, воздушной стремительностью финал подобен наполненной жизнью весне, взбудоражившей повседневность.

Интересно взаимоотношение в финале солирующего и оркестрового фортепиано. У обоих инструментов звучат пассажи, создающие полиритмию. Поначалу может показаться, что оркестровое фортепиано выполняет функцию «помощника», дополняя солирующее фортепиано и как бы «компенсируя» неполноценность его звучания. Однако материал обоих инструментов всегда пересекается в одном и том же регистре. Заметим, что одному музыканту было бы крайне неудобно исполнять этот материал двумя руками в быстром темпе (учитывая полиритмию). Инструменты парадоксальным образом одновременно и соперничают друг с другом, и сливаются в общей тембровой краске, обеспечивая согласие³³ рук разных музыкантов.

В своём творчестве Ханс Абрахамсен исследует вопросы времени, памяти, природы, одиночества. Его сочинения зачастую оказываются результатом сложной рефлексии, попыткой постичь себя и понять своё место в мире. Музыка композитора сочетает строгий рационализм и стихийную свободу, каждый используемый звук, тембр, подобно детали конструктора, подчиняется сложному замыслу. В этой связи становится очевидно, что введение оркестрового фортепиано в «*Left, alone*» обусловлено особой идеей. Хотя при прослушивании концерта без партитуры подчас сложно понять, какой инструмент играет — солирующий или оркестровый, попытаемся определить функцию каждого.

Партии солиста в концерте Абрахамсена, как уже отмечалось, чужда виртуозность, она не насыщена техническими сложностями. Более того, данное сочинение лишено и принципа «состязательности», характерного для жанра концерта. Здесь скорее солист, несмотря на желание выразить свою индивидуальность и доказать самостоятельность, в силу ограничений находится в прямой зависимости от оркестра и без него не может существовать. На протяжении всего сочинения солирующее фортепиано взаимодействует с оркестром по-разному: оно то сливается с оркестром, как один из его многочисленных голосов, фактически не выделяясь из общего звукового контекста (именно так начинается концерт), то экспонирует материал с минимальной поддержкой, подчёркивая свою сольную природу (таково начало второго и шестого разделов), то звучит полноправно с оркестром, ярко выделяясь за счёт динамики и регистра (пятый раздел).

³³ Напомним, что буквальный перевод итальянского слова «concerto» означает созвучие, согласие.

Оркестровое фортепиано, как показывает анализ, играет противоречивую роль. Довольно часто оно выступает в качестве «помощника» сольного инструмента — подменяет его в переходных местах и даёт солисту передышку, либо, компенсируя ограничения, исполняет партию «недостающей» руки, обеспечивая полноту звучания. В этом, как представляется, с одной стороны, заключён позитивный смысл включения в сольный концерт дополнительного фортепиано, отражающий важную мысль: в современном мире, как реальном, так и художественном, без поддержки не обойтись. С другой стороны, полнота звучания оказывается в определённом смысле иллюзорной, или, точнее, искусственной, поскольку в действительности она создаётся двумя инструментами.

Введение оркестрового фортепиано позволяет композитору обнажить драматическую коллизию, так как с его появлением рождается острое осознание физической неполноценности. Оркестровое фортепиано начинает восприниматься как угроза индивидуальности солиста. Подобный драматизм отчётливо ощущался многими критиками на премьере. Так, Ричард Бретби писал, что оркестровое фортепиано вводится словно бы для того, чтобы превзойти солиста, «украсть его музыкальный голос, его личность. <...> постоянно ощущается его зловещее глянцево-чёрное присутствие, притаившееся на заднем плане, — тихий двойник, ожидающий своего выхода» [45].

В этой связи идея состязательности, как представляется, переводится Абрахамсеном в *концептуальную сферу* — как борьба с обстоятельствами, преодоление ограничений, ведь «тихий двойник» — это одновременно и второе, недостающее «я» солиста.

Художественный замысел сочинения концентрируется, таким образом, на идее ограничения, которая выявляется также на разных уровнях композиции — на уровне организации музыкального материала, тембровой драматургии и формы.

Ограничение музыкального материала имеет разные формы: так, I и II разделы концерта выстраиваются на схожей трёхзвучной теме, звуковысотный материал IV раздела опирается лишь на пять звуков, охватывающих черноклавишную пентатонику, звуковое пространство V раздела довольно длительное время ограничивается диапазоном чистой квинты.

В сфере тембровой драматургии ограничения наиболее ярко проявляют себя в репризе первого раздела концерта, когда исходный материал поручается одним лишь контрабасам.

Ограничения в области композиционной структуры в своей работе мы связали с принципом усечения. Напомним, что конструкция третьего раздела, выполняющего функцию репризы, по сравнению с первым, написанным в концентрической форме, сокращается до двухчастной. Раздел строится только на первой и третьей темах.

Идея ограничения, как представляется, в концерте тесно соприкасается с идеей компенсации. Ограничения словно бы будят композиторскую фантазию и стимулируют разнообразие подходов и принципов развития в отношении различных музыкальных параметров, позволяя преодолеть установленные границы. Так, в I разделе интонационное обновление тем, ограниченных тремя-пятью звуками, осуществляется посредством приемов аддиции и субтракции. Нивелирование звуковысотного ограничения в V разделе осуществляется за счёт введения варианта темы, изложенного в новом квинтовом диапазоне, благодаря чему общие звуковысотные рамки раздела раздвигаются до октавы.

Однообразие тематического материала отчасти компенсируется разнообразием его ритмической организации. Например, в I разделе отсутствуют одинаково ритмически оформленные такты. В V разделе полиритмия отдельных голосов обеспечивает сложение хроматических линий в диапазоне чистой квинты, хотя каждый голос выстраивается диатонически.

Художественный метод Абрахамсена примыкает к эстетической концепции «новой простоты». Это понятие, возникшее в последней четверти XX столетия, тесно соприкасается с явлениями неоромантизма, новой искренности, новой чистоты, метамузыки и в действительности предполагает весьма широкое толкование. Пытаясь раскрыть разные его смыслы, Н. Ручкина в диссертации, посвящённой становлению «простого стиля» И. Соколова, выделяет четыре типа «новой простоты»: «простота» как «упрощение», «простота» как воплощение философии минимализма, «простота» как «аскетизм» и «простота» как отказ от нового. На наш взгляд, позиция Абрахамсена близка как к третьему типу, представителями которого выступают А. Пярт и Д. Тавенер, так и к четвёртому, чьи представители (П. Вакс, И. Соколов) пытаются подключиться к прошлому и возвратиться «к утерянной природе музыки» [31, с. 148]. Эстетика Абрахамсена, впрочем, ни в коем случае не сопряжена с сакральностью, но в методе композитора отбор музыкальных элементов также соединяется с рациональным способом конструирования, строгостью и экономией. Аскеза в данном случае подразумевает самодисциплину и самоограничение, обусловленные, правда, жизненными обстоятельствами, но воспринимаемые композитором как необходимость для достижения терпения, смирения и внутренней гармонии.

Отодвигая виртуозное начало на второй план и трансформируя идею состязательности до уровня философского концепта, концерт «Left, alone» Ханса Абрахамсена открывает новые содержательные грани в леворучной фортепианной литературе XXI в.

Глава III МУЗЫКАЛЬНАЯ ПОЭТИКА «VERS LE SILENCE»

В 2020 г. весь мир потрясла пандемия, вызванная COVID-19. Болезнь унесла многие жизни, лишила людей средств к существованию, почти всё человечество в буквальном смысле оказалось заточённым в своих домах, многие сферы жизни были парализованы.

Эта тяжёлая обстановка затронула и музыкальную культуру, которая была вынуждена подстроиться под новые реалии. Традиционные формы концертного представления сменились дистанционными, стали проводиться онлайн-концерты, были учреждены специальные премии³⁴. От государственных учреждений и фондов композиторы начали получать заказы на сочинения, в которых бы отразился кризис пандемийного времени. Так, одним из самых ярких событий 2020 г. в Америке стал проект Библиотеки Конгресса «Vossaccio Project» («Проект

³⁴ Например, в Великобритании компания «Sound and Music» перепрофилировала существующую премию Фрэнсиса Чагрина для создания премии «COVID-19 Composer Awards». Награда должна была поддержать проживающих в Великобритании композиторов, потерявших работу из-за кризиса.

Боккаччо»). Он был разработан с целью финансовой поддержки композиторов. В основу его замысла легла литературная подоплёка «Декамерона» Джованни Боккаччо. Книга, как известно, включала 100 новелл, которые представляли собой истории, рассказанные десятью знакомыми между собой людьми, решившими укрыться от чумы в загородном доме. Аналогично авторы проекта предложили 10 композиторам написать и 10 музыкантам исполнить короткие сольные произведения. Премьера состоялась в библиотеке Конгресса и длилась с 15 по 26 июня 2020 г.

Условия вынужденной изоляции, как это ни покажется удивительным, имели и свои положительные стороны, ибо дали возможность композиторам для углублённых размышлений, самоанализа и способствовали плодотворному творческому процессу. Благодаря пандемии возник один из удивительнейших музыкальных опусов датского композитора Бента Сёренсена — Третий фортепианный концерт «*La sera estatica*» («Восторженный вечер»). Жена композитора — известная концертирующая пианистка Катрин Гислинге — в период пандемии была вынуждена заниматься дома. Несколько раз в неделю она устраивала домашние концерты для своего мужа. По словам Сёренсена, «следы» и впечатления этих вечеров нашли отражение в его фортепианном концерте «*La sera estatica*», проникнутом неосязаемой атмосферой воспоминаний о классико-романтической музыке.

Влияние пандемии сказалось и на творчестве Ханса Абрахамсена. Оказавшись практически «заточённым» дома, в 2021 г. он создал «*Vers le Silence*» — произведение, ставшее, по мнению ряда критиков, новой вехой в его оркестровой музыке. И действительно, хотя на протяжении творчества композитор неоднократно обращался к ресурсам симфонического оркестра (как правило, это были концерты или вокально-симфонические циклы), новую пьесу отделяет от последнего его сугубо оркестрового сочинения «*Nacht und Trompeten*» («Ночь и трубы», 1981) 40-летний период времени.

«*Vers le Silence*» было написано по заказу Кливлендского оркестра, Симфонического оркестра Баварского радио нидерландской вещательной компании NTR ZaterdagMatinee и Королевского датского оркестра. Абрахамсен посвятил его своему близкому другу композитору Джорджу Бенджамину. Мировая премьера сочинения состоялась 6 января 2022 г. в исполнении Кливлендского оркестра под управлением Франца Вельзер-Мёста.

По мнению Эсбена Танге, «*Vers le Silence*» примыкает к серии автобиографических опусов Абрахамсена, составляя вместе с фортепианным концертом «*Left, alone*» (2015) и концертом для валторны (2019) своеобразную трилогию. Все три сочинения, несмотря на внешние различия, построены, по словам критика, на одном «фундаменте»: композитор использует в них сходный «строительный материал», приёмы развития, тембровую драматургию.

Название «*Vers le Silence*» указывает на то, что важнейшим содержательным аспектом сочинения становится концепт тишины. Образ тишины определяет программность многих сочинений второй половины XX в. Среди авторов, в эстетике которых тишина играет определяющую роль, — Дж. Кейдж, Х. Лахенманн, С. Шаррино, Л. Ноно, А. Пярт, В. Сильвестров, С. Губайдулина и др. По словам Г. Григорьевой, феномен тишины возник «как реакция на диссонантную перенасыщенность авангарда», а затем широко раздвинул свои границы, «соприкоснувшись со всеми кардинальными эстетическими новациями времени» [34, с. 33].

Концептуализируя феномен тишины, композиторы «не боятся потерять собственно музыкальную сущность созданного» [34, с. 83]. Они работают с молчащей музыкой, свободно оперируя тишиной как новым музыкальным материалом. При этом семантическое наполнение тишины в каждом случае приобретает сугубо индивидуальную трактовку. И. М. Некрасова в исследовании, посвящённом поэтике тишины в творчестве отечественных композиторов последней четверти XX в., пытаясь раскрыть всевозможные смыслы тишины, выделяет ряд «лейтидей» и «лейттем». Согласно её типологии, тишина может представлять как «мотив молчания», «иероглиф нашей связи с космическим ритмом», «бегство в добровольную бедность», «вычитание смысла», отражение «ароматов и звуков ушедших времен», «символ выстраданного света» [21]. Каков содержательный смысл тишины в сочинении Абрахамсена? В ходе дальнейшего анализа попытаемся ответить на этот вопрос.

Название оркестрового опуса в переводе с французского языка означает «К тишине». Предлог «vers» в данном случае указывает на направление движения к чему-либо. В этой связи неслучайно, что заголовок в определённом смысле отсылает к знаменитой фортепианной поэме Скрябина «Vers la flamme» («К пламени»), в которой почти зримо представлен процесс пробуждения огненной стихии, ведущей к разрушению мира. Название оркестрового опуса Абрахамсена отражает устремлённость к тишине как абсолюту. Концепции обоих сочинений одновременно и схожи, и противоположны. В определённом смысле в них запечатлён конец света. Однако если у Скрябина мир сгорит в огненной стихии, символизирующей его перерождение, то у Абрахамсена он растворится в тишине, небытии. Поэтому и драматургия симфонического опуса датского композитора выстраивается инверсионно скрябинской: от «эмоционально раздираемой», по словам Эсбена Танге, «огненной музыки ... к более трансперсональному и метафизическому миру» [71].

Идея движения к тишине как точке небытия образует в сочинении Абрахамсена неразрывную взаимосвязь времени и пространства, статики и динамики, накладывая отпечаток на композиционную организацию.

«Vers le Silence» представляет собой четырёхчастный симфонический цикл, три части которого располагаются по своему началу в зоне быстрых темпов и подразумевают внешнюю активность, одна — в зоне медленных и предполагает внешнюю пассивность или противопоставление движения статике:

- I. Fast with passion, impetus («schwung») with fire
(Быстро со страстью, импульсивно («импульс») с огнем)
- II. Fast and gloriously (Быстро и великолепно)
- III. With utmost force, storming (С предельной силой, бушующе)
- IV. Very slow, darkly flowing (Очень медленно, мрачно текуче)

Темповые обозначения явственно демонстрируют стремление установить прямое соответствие между скоростью движения и эмоцией. Общая временная направленность цикла отражает тенденцию к замедлению темпа.

Во внутренней организации всех частей прослеживается тот же принцип. Так, первая часть поначалу базируется на чередовании быстрых и медленных разделов, но в завершении всего сочинения медленные темпы преобладают. Третья часть содержит два раздела, при этом темп второго оказывается вдвое медленнее.

Динамический профиль первых трёх частей аналогичен: начинаясь *f* или *ff*, каждая следующая заканчивается более тихим нюансом (*ppp*, *pppp* и *pppppp* соответственно), оказываясь фактически на пределе слуховой слышимости. В четвёртой части отсутствует громкая динамика. Финал начинается очень тихо и постепенно увеличивает интенсивность звучания (*pppp*, *ppp*, *pp*, *mf*), а в конце опять возвращается к исходному динамическому состоянию.

Убывающее/уменьшающееся движение затрагивает также фактурный и сонантный уровни. Так, каждая часть начинается с плотной пульсирующей микрополифонической текстуры всего оркестра, а завершается разреженным звучанием отдельных инструментов. Терпкой диссонантности начала противопоставляются консонантность и звуковой аскетизм. Так, окончание первой части строится на звуке *cis* у скрипок (взятом флажолетом), а в финале всего сочинения остаются лишь два звука *g* и *h*.

Всё сочинение построено фактически на одном музыкальном материале, в основе которого лежат простейшие музыкальные элементы — звукорядные и интервальные последовательности. Они представлены уже в основной теме первой части и затем на протяжении всего произведения подвергаются различным преобразованиям. Благодаря этому между частями «Vers le Silence» образуются тематические связи, что придаёт сочинению прочное циклическое единство. Мигрирующие в другую часть темы нередко при этом меняют свой характер и воспринимаются как продолженное развитие.

Так, на одинаковом материале основываются медленный раздел (*Slow and heavy*) первой части и основная тема второй. Тема первой части опирается на аккордовый тип фактуры, изначально помещается в низкий регистр, поручается виолончелям, контрабасам, фаготам и валторнам. Благодаря движению ровными крупными длительностями она напоминает хорал (см. рис. 27).

Рис. 27. X. Абрахамсен. *Vers le Silence*, I часть, медленный раздел, т. 121–127

Развитие материала основывается на принципе аддиции: к первоначальной последовательности из трёх аккордов при каждом повторении добавляется по одному новому созвучию, так что образуется арифметическая последовательность 3, 4, 5. При этом каждый голос пятиголосной последовательности движется по звукам минорной пентатоники. Затем весь процесс возобновляется, но аккордовая последовательность постепенно смещается во всё более высокий регистр, переходя к валторнам, а затем к флейтам. В результате возникает пространственное перемещение снизу вверх.

Вторую часть открывает та же тема (восходящее движение по звукам мнорной пентатоники по принципу аддиции), однако на этот раз она охватывает огромное регистровое пространство (от *c* большой октавы до *g* третьей), аккордовую монолитность сменяет полифоническая одновременность (между струнными и деревянно-духовыми инструментами возникает канон), сама тема (по сравнению с первоначальным хоральным обликом) подвергнута ритмическому уменьшению. С литеры *A* начинается новый процесс её развития: у струнных тема звучит в одноголосных канонических имитациях, а у духовых — в виде пентатонических кластерных мелодий. В обоих пластах тема также предстаёт в разных ритмических измерениях: у струнных — восьмыми, у духовых — половинными (см. *рис. 28*). В целом образующийся здесь принцип интеграции горизонтали и вертикали определяет единство пространства и времени.

The image shows a page of a musical score for the second part of 'Vers le Silence' by X. Abrahamson, specifically the section marked 'A' (measures 9-11). The score is for a full orchestra and includes parts for Flute 1-3, Oboe 1-3, Bassoon 1-3, Cor 2,4 in F#, Timpani, Violin 1, and Violin 2. The music is in 3/4 time and features a complex polyphonic texture with various dynamics and articulations. The flute and oboe parts play a melodic line with a pentatonic character, while the strings play a rhythmic accompaniment. The timpani part is marked *ff* and plays a steady pattern. The violin parts are marked *f* and *p scordate*.

Рис. 28. X. Абрахамсен. *Vers le Silence*, II часть, литера *A*, м. 9–11

Описанные темы первой и второй части, основанные на идентичном материале, соотносятся между собой по принципу рельеф и фон: то, что подавалось крупным планом в первом случае, становится деталью во втором. Невольно вновь напрашивается аналогия с картинами М. Эшера, искусно манипулирующими восприятием зрителя.

Музыкальный материал «*Vers le Silence*» организуется в структуры, образующие пентатонику, целотонику и хроматику. Так, например, основная тема третьей части построена на хроматическом нисходящем скольжении, которое в результате внутренних интонационных процессов постепенно трансформируется в восходящее.

Заключительный раздел второй части опирается на двухголосный канон, базирующийся на нисходящей целотоновой гамме. Расстояние вступления голосов равно половинной ноте. Постепенный переход от высокого регистра к более низкому осуществляется за счёт хроматической секвенции (см. *рис. 29*), звенья которой расположены друг от друга на расстоянии полутона (*gis-g-fis-eis-e-dis-d*).

Wieder ruhig, mit einem offenem
und leuchtendem Ausdruck, aber mehr bewegt
lento

♩ = 64

Рис. 29. X. Абрахамсен. *Vers le Silence*. II часть, т. 136–150

В основе пятого раздела финала лежит пентатоника, включающая звуки *e-g-a-h-d*. Особенность темы, открывающей данный раздел, — в наличии двух ритмических уровней, измеряемых, с одной стороны, восьмыми, с другой — четвертями и половинными (см. рис. 30). Яркость и воздушность звучания раздела создают тембры вибратона, фортепиано, челесты и арфы.

120 **N** $\text{♩} = 69$ Sehr ruhig gehend, langsam und schlierend

Рис. 30. X. Абрахамсен. *Vers le Silence*. IV часть, т. 79–82

В концепции «*Vers le Silence*», реализующей идею устремлённости навстречу тишине, особое значение приобретает смена направления мелодического движения, по-разному соотносящаяся с темброво-регистровыми изменениями. Так, первый раздел первой части основывается на восходящих мелодических ячейках, которые по мере развёртывания из высокого регистра перемещаются в низкий. Аккордовые последовательности второго раздела, как описывалось выше, напротив, от низкого регистра поднимаются вверх. Третий раздел развёртывается схоже с первым, а четвёртый фактически представляет их инверсию: здесь мелодические ячейки имеют нисходящую направленность. Однако Абрахамсен постепенно «ломает» их, вводя зигзагообразное движение, и перестраивает таким образом направление мелодий на восходящее. Аналогичным образом выстраи-

вается вторая часть. Её средний раздел основывается на начальной пентатонной теме, проводящейся в инверсии (т. е. в нисходящем виде) и в увеличении. Часть завершается целотоновой гаммой, медленно спускающейся от пятой октавы к малой. Третья часть начинается с неточного простого трёхголосного канона, в котором сама пропоста двухголосна и основана на нисходящем полутоновом скольжении, образованном в результате соединения двух комплементарных мелодических линий. Интервал вступления голосов — четверть. При дальнейшем развёртывании материала нисходящее хроматическое движение станет статичным циркулирующим, а затем произойдёт перелом, и оно сменится на хроматическое восходящее.

Изложение и приёмы развития материала основываются как на традиционных (разного рода каноны), так и новейших приемах (фазовый сдвиг, аддиция, ротация). Кроме того, важную роль в сочинении приобретает числовой принцип организации. Помимо упомянутых выше тем первой и второй частей, основанных на арифметической прогрессии 3, 4, 5, укажем также на начало I части «Vers le Silence». Она открывается пятитактовым паттерном, который основывается на одновременном движении нескольких мелодических ячеек. Ячейки содержат различное количество звуков: 1, 2, 3, 5, 8, 13. Число тонов, как ясно, регулируется рядом Фибоначчи. При последующих повторениях паттерна все ячейки, за исключением двузвучных и трёхзвучных³⁵, вступают не одновременно, как это было изначально, а со сдвигом на какую-либо длительность. Кроме того, их мелодическая структура преобразуется благодаря ротации: при повторении начальный звук каждой ячейки сдвигается в её конец. Временной сдвиг ячеек по мере повторения паттерна увеличивается, что приводит к полному временному рассогласованию их между собой.

Таким образом, драматургия «Vers le Silence» выстраивается на множественных контрастах, реализованных на различных музыкальных уровнях. Среди них: *темповый контраст* (быстро — медленно), *фактурный контраст* (аккордовый и полифонический типы изложения), *контраст текстурной плотности* (густая — разреженная музыкальная ткань), *ритмический контраст* (крупные — мелкие длительности), *контраст интонационных структур* (диатоника — хроматика), *сонантный контраст* (диссонанс — консонанс), *контраст регистров* (высокий — низкий), *контраст направления движения* (восходящие и нисходящие гаммы, мелодические линии и ячейки), *динамический контраст* (громко — тихо), *тембровый контраст* (противопоставление звучаний тутти и отдельных оркестровых групп). При этом как всё сочинение, так и каждая его часть подчиняется единому вектору развития, ведущему к замедлению темпов, укрупнению ритмов, фактурной разреженности, к звуковому аскетизму, ослаблению уровня сонантного напряжения и динамической интенсивности.

Образ тишины в «Vers le Silence» Абрахамсена оказывается неоднозначным. Он несёт в себе и негативный, и позитивный смыслы, олицетворяя одновременно и небытие, и новое начало, напоминая отдалённо и о концепции инструментальной пьесы «Winternacht» (1978), в которой зима через обратную последовательность времён года сменялась весной. В этом отношении тишина в «Vers le Silence» коррелирует с образом снега — концептом, который получил в позднем творчестве Абрахамсена исключительно важную роль. Ассоциация с зимним про-

³⁵ Двузвучные и трёхзвучные ячейки меняются местами.

странством, пронизанным холодом и снегом, в музыке «Vers le Silence» возникает неоднократно благодаря использованию тембров челесты и флейт-пикколо, флажолетов струнных, звучащих в высочайшем регистре, а также благодаря медленно «падающим» гаммообразным темам.

Символика снега у Абрахамсена амбивалентна. Снег олицетворяет, с одной стороны, холод и смерть, а с другой — выступает символом чистоты, спокойствия, красоты и обновления. Такое же двойственное ощущение оставляет и финал «Vers le Silence». В его тихо угасающем, «умирающем» звучании слышится надежда на перерождение, очищение человечества, время жизни которого на мгновение остановилось («время остановилось» — ремарка одного из разделов финала), а затем снова медленно пошло вперёд.

Образ тишины в сочинении Абрахамсена выступает отражением нашего времени и позволяет лучше понять противоречия и чаяния современной эпохи.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В 2022 г. Хансу Абрахамсену исполнилось 70 лет. Несмотря на возраст, композитор по-прежнему находится в активной творческой форме, каждый год радуя слушателей новыми сочинениями. Черпая вдохновение в музыке крупнейших мастеров прошлого — Баха, Шёнберга, Нильсена, а также получая импульсы от своих учителей — Лигети и Нёргора, Абрахамсен создаёт глубоко индивидуальный музыкальный мир, наполненный хрупкими звучаниями, необычными тембровыми сочетаниями и реализованный в сложных композиционных структурах.

В начале своей композиторской карьеры Абрахамсен выступил как приверженец «новой простоты» — направления, которому он остался верен, по существу, на протяжении всего своего творческого пути, каким бы сложным в дальнейшем ни представлялся его музыкальный язык. Влияние данной эстетики нашло отражение прежде всего в музыкальном материале его поздних сочинений, ладовую основу которого составили диатоника, пентатоника, целотоника. Сам материал конструируется из различных по протяжённости музыкальных ячеек, опирается на гаммообразное движение, трихордовые и тетрахордовые структуры, которые повторяются, сжимаются, увеличиваются, контрапунктически наслаиваются друг на друга в сложном полиритмическом соединении, уплотняя фактуру. В итоге изначальная простота становится мнимой, превращаясь в свою противоположность — сложные музыкальные переплетения и звучания. Взаимодействие простоты и сложности, интересовавшее Абрахамсена в ранний период, остаётся актуальным и для позднего этапа творчества.

Одной из ключевых идей, присутствующей во многих сочинениях датского автора, является идея *перехода* или *трансформации*, которая затрагивает различные уровни композиторской стратегии. Важный импульс Абрахамсеном был получен из внемузыкальной сферы благодаря изучению гравюр голландского художника Маурица Эшера, концепция знаменитой серии «Метаморфоз» которого базировалась на преобразовании исходного изображения в новое путём постепенного изменения мозаичного узора. В цикле «Schnee», как мы могли видеть, идея трансформации проявилась прежде всего на композиционном уровне (в перестановках antecedента и консеквента) и в инструментальном решении

(каноны выстраивались попарно в новом тембровом освещении). В концерте «Left, alone» идея перехода составляла стержень тембровой драматургии, определяя взаимодействие солирующего и оркестрового фортепиано, которое, как тень, следовало за солистом, порой выдвигаясь на первый план и подменяя «главное действующее лицо». Концепция «Vers le Silence» базировалась на трансформации звучания в тишину, реализуясь через преобразования громкой динамики в тихую, высокой тесситуры в низкую, мелких длительностей в крупные, рельефного материала в фоновый.

Идея эшеровских метаморфоз во многом была обусловлена особенностями психологического восприятия сложных трёхмерных объектов, что зачастую вызывалось сменой ракурса рассмотрения. Идея трансформации у Абрахамсена неразрывно связана с проблемами традиций и новаторства, а также автореферентностью, которые аналогичным образом приводят к смене точки зрения. Напомним, обращение к ранее использованному музыкальному материалу Абрахамсен трактовал как возможность заново исследовать его, обнаружив его скрытые возможности, не выявленные прежде. По сути, весь цикл «Schnee» определяется данной стратегией, поскольку каноны «b», как было показано в анализе, представляют новый взгляд на пьесы «a». Точно так же взаимодействие традиции и новаторства не только формирует уникальную музыкальную вселенную Абрахамсена, но и выявляет их потенциал в композиторской работе. Датский автор, как мы могли убедиться, охотно использует приёмы и техники письма «прошлого» — канон, гокетную технику, *Stimmtausch*, принципы контрапунктического преобразования материала. Совмещая их с новыми методами и техниками композиции — репетитивностью, комбинаторикой, фазовым сдвигом, аддицией, субтракцией, ротацией и пр., он создаёт новую целостность подобно тому, как в старой стереоскопии два двухмерных изображения объединялись для создания объёмных пространственных картин.

Важное место в позднем творчестве Абрахамсена занимает категория тишины, которая получает оригинальную семантическую трактовку. Образ тишины в сочинениях датского композитора оказывается неотделим от образа снега. Оба они включаются в единое семантическое поле, характеризующееся амбивалентностью, символизируя одновременно и смерть, и новое начало, возрождение. Концептуальным отражением образов тишины и снега выступило одно из последних сочинений датского автора — «Vers le Silence», но и в остальных произведениях позднего периода заметна склонность к запредельно тихой динамике, обилию пауз, необычным приемам звукоизвлечения.

Характерность звучания музыки Абрахамсена определяется различными тембровыми сочетаниями и приёмами игры. Например, оркестр у него всегда расширен большим количеством перкуссий (ксилофон, вибрафон, маримба, колокола, треугольники, гонг, колокольчики и др.) и клавишно-щипковых инструментов (арфы, челесты, фортепиано). В своих сочинениях композитор нередко прибегает к необычному инструментарию (например, трению листов белой бумаги о гладкую поверхность), специфическим приёмам игры и способам звукоизвлечения, к которым относятся запредельно высокие флажолеты, глissандо скрипок, щелчки по клапанам духовых инструментов, глissандо ногтями по клавишам фортепиано, микротоновая перенастройка инструментов. Инструментовка композитора подчас отличается хрустальностью и воздушностью звучания, которое подобно переливающимся хрусталикам льда и таянию снежинок.

Одной из характерных черт позднего творчества Абрахамсена становится автобиографичность. Серию автобиографических опусов составляют прежде всего «Vers le Silence», написанный в пору пандемии COVID-19, леворучный фортепианный концерт «Left, alone» и Концерт для валторны. Болезнь композитора, связанная с двигательными нарушениями, осложнила всю его жизнь и наложила печать на его творчество. В связи с этим ряд его сочинений позднего периода вращается вокруг идеи ограничения, проявляющейся в жёстком отборе элементов, на основе которых конструируется всё музыкальное целое. Наиболее рельефно эта идея представлена в концерте «Left, alone», а также в вокальном цикле «Let me tell you». По-своему автобиографичным можно считать и цикл «Schnee», в котором, с одной стороны, нашли отражение главные темы творчества Абрахамсена (снег, холод, тишина), а с другой — баховские традиции, которые приобрели для него важное значение в период «молчания».

Абрахамсену в целом свойственен рациональный подход к композиции. Каждый элемент его музыкальной структуры организуется в соответствии со строгими правилами, нередко подчиняющимся какой-либо числовой закономерности (вспомним числа Фибоначчи, регламентирующие состав звуков в музыкальных ячейках «Vers le Silence»). Вместе с тем его музыка не производит впечатления сложно сконструированной, умозрительной. Она эмоционально открыта и красива в своём звучании, хотя красота эта несколько отстраненная, словно бы «замороженная». Критики нередко называют Абрахамсена волшебником, способным вырвать слушателя из времени и заморозить, погрузив в невообразимые сферы зимнего пейзажа.

Безусловно, композиторский метод Ханса Абрахамсена нуждается в более углублённом изучении. Данная работа представляет лишь первое приближение в попытках постичь особенности творческого почерка датского мастера.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Философия новой музыки. — М. : Логос, 2001. — 352 с.
2. Акопян Л. О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. — М. : Практика, 2010. — 855 с.
3. Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. — М. : Московская консерватория, 2011. — 440 с.
4. Гуляницкая Н. С. Введение в современную гармонию. — М. : Музыка, 1984. — 256 с.
5. Гуляницкая Н. Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм (история, теория, практика). — М. : Языки славянской культуры, 2014. — 368 с.
6. Денисов Э. Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность: сб. статей. Вып. 6. — М. : Музыка, 1969. — С. 478–525.
7. Дьячкова Л. Гармония в западноевропейской музыке (IX — начало XX века) : учеб. пособие. — М. : РАМ имени Гнесиных, 2009. — 232 с.
8. Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века : учеб. пособие. — М. : РАМ имени Гнесиных, 2003. — 296 с.
9. Зенкин К. Музыка — Эйдос — Время: А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке. — М. : Памятники исторической мысли, 2015. — 464 с.
10. Кириллина Л. Луиджи Ноно // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. Вып. 2. — М. : Музыка, 1995. — С. 11–56.
11. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX в. Ч. 2. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. — М. : Композитор, 2007. — 224 с.

12. Крапивина И. Техника паттернов и её прототипы // Проблемы музыковедения: статьи молодых музыковедов. — 2002. — № 2. — С. 261–289.
13. Крапивина И. Проблемы формообразования в музыкальном минимализме. — Новосибирск, 2003. — 192 с.
14. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. — М. : Музыка, 1976. — 367 с.
15. Кром А. Стив Райх и «классический минимализм» 1960-х — начала 1970-х годов // Музыкальная академия. — 2002. — № 3. — С. 209–219.
16. Кром А. «Классическая фаза» американского музыкального минимализма : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки. — Саратов, 2011. — 57 с.
17. Курбатская М. Серийная музыка: вопросы теории, истории, эстетики. — М. : Сфера, 1996. — 388 с.
18. Мессиан О. Техника моего музыкального языка. — М. : Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1995. — 127 с.
19. Милка А. П. «Искусство фуги» И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации / науч. ред. К. Южак. — СПб. : Композитор, 2009. — 456 с.
20. Милка А. П. «Музыкальное приношение» И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации. — М. : Музыка, 1999. — 250 с.
21. Некрасова И. М. Поэтика тишины в отечественной музыке 70-90-х гг. XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. — М., 2005. — 22 с.
22. Окунева Е. Г. Новый романтизм в датской музыке: о творческом методе Бенга Сёренсена // Проблемы музыкальной науки. — 2022. — № 1. — С. 93–108.
23. Окунева Е. Г. Ограничение как творческий принцип в вокальном цикле Ханса Абрахамсена «Let me tell you» // Проблемы музыкальной науки. — 2020. — № 1. — С. 15–28.
24. Окунева Е. Г. Сериальная музыка во власти Абсолюта: о письмах К. Гуйвартса к К. Штокхаузену // Opera musicologica. — 2016. — № 2. — С. 5–27.
25. Окунева Е. Сериальная техника в Западной Европе: история и эстетика, теория и практика : дис. ... д-ра искусствоведения / Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова. — Петрозаводск, 2021. — 538 с.
26. Окунева Е. «Sounds Like You» Бенга Сёренсена как феномен современного музыкального театра // Проблемы музыкальной науки. — 2023. — № 1. — С. 62–76.
27. Окунева Е. Г. Эстетические парадигмы сериализма // Музыковедение. — 2018. — № 11. — С. 18–28.
28. Поспелов П. Г. Минимализм и репетитивная техника // Музыкальная академия. — 1992. — № 4. — С. 74–83.
29. Росс А. Дальше — шум. Слушая XX век / пер. с англ. М. Калужского и А. Гиндиной. — М. : АСТ ; Corpus, 2014. — 558 с.
30. Руднев В. Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты. — М. : Аграф, 1999. — 384 с.
31. Ручкина Н. П. Композиторское творчество И. Г. Соколова: становление «простого» стиля : дис. ... канд. искусствоведения / Государственный институт искусствознания. — М., 2017. — 234 с.
32. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века : учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студентов высш. учеб. заведений. — М. : ВЛАДОС, 2004. — 231 с.
33. Стравинский И. Ф. Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии. — Л. : Музыка, 1971. — 416 с.
34. Теория современной композиции : учеб. пособие. — М. : Музыка, 2005. — 624 с.

35. Франтова Т. В. Канон в музыке отечественных композиторов второй половины XX века : учеб. пособие. — Ростов-н/Д. : Издательство РГК имени С. В. Рахманинова, 2008. — 92 с.
36. *Abrahamsen H.* Left, alone (2015): programme note // Wise Music Classical. — URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/54590/Left-alone--Hans-Abrahamsen> (дата обращения: 12.09.2022).
37. *Abrahamsen H.* Nacht und Trompeten (1981): programme note // Wise Music Classical. — URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/21778/Nacht-und-Trompeten--Hans-Abrahamsen/> (дата обращения: 24.04.2023).
38. *Abrahamsen H.* Schnee (2008) (Canons for nine instruments): programme note // Wise Music Classical. — URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/34990/Schnee--Hans-Abrahamsen> (дата обращения: 11.04.2023).
39. *Abrahamsen H.* Schnee: Programme Note. — URL: <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/1/34990> (дата обращения: 18.01.2023).
40. *Abrahamsen H.* Stratifications (1975): programme note. — URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/21777/Stratifications--Hans-Abrahamsen/> (дата обращения: 11.04.2023).
41. *Abrahamsen H.* Schnee (Translation: Richard Тоор). — URL: <https://music.douban.com/subject/3904610/> (дата обращения: 23.03.2023).
42. Bayerische Staatsoper: The Snow Queen (Programmbuch). — URL: <https://www.staatsoper.de/snowqueen.html> (дата обращения: 20.02.2022).
43. *Bergström-Nielsen C., Abrahamsen H.* Om det behårde og det frodige i musikken // DMT ÅRGANG 48. — 1973-1974. — No. 6. — P. 152-160. — URL: <https://seismograf.org/dmt/48/06/om-det-behaarde-og-det-frodige-i-musikken> (дата обращения: 18.04.2023).
44. *Beyer A.* Hans Abrahamsen // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. — 2nd ed. — London : Macmillan Publishers, 2001.
45. *Bratby R.* Tharaud, CBSO, Volkov, Symphony Hall Birmingham. — URL: <https://www.theartsdesk.com/classical-music/tharaud-cbso-volkov-symphony-hall-birmingham> (дата обращения: 13.09.2022).
46. *Chandler C.* Recontextualization and Variation: Associative Organization in Hans Abrahamsen's Walden and Wald. — New York : University of Rochester, 2017. — 111 p.
47. *Ernste K.* Hans Abrahamsen's Winternacht: Reflections on an Etching by M. C. Escher: PhD thesis. — New-York : University of Rochester, 2006. — 50 p.
48. *Ertz M.* Recent Music of Hans Abrahamsen // Music Library Association. — 2013. — Vol. 70, No. 1. — P. 190-193.
49. *Esposito V. S.* Ophelia in 483 Words: A Conversation with Paul Griffiths // Music & Literature. — 2016. — No. 7. — URL: <https://lithub.com/writing-a-novel-limited-to-the-483-words-spoken-by-ophelia> (дата обращения: 18.01.2022).
50. *Gainer R.* Abrahamsen's Left, Alone receives UK première. — URL: <https://bachtrack.com/review-abrahamsen-tharaud-volkov-birmingham-april-2016> (дата обращения: 11.09.2022).
51. *Griffiths P.* Composer Portraits: Hans Abrahamsen. Schnee (2008) // Millertheatre. Columbia University School of the arts. — URL: <https://www.millertheatre.com/explore/program-notes/composer-portraits-hans-abrahamsen> (дата обращения: 11.01.2022).
52. *Griffiths P.* Hans Abrahamsen. — URL: <https://www.wisemusicclassical.com/composer/1/Hans-Abrahamsen/> (дата обращения: 18.05.2023).
53. Hans Abrahamsen. — URL: <https://seismograf.org/profil/hans-abrahamsen> (дата обращения: 22.05.2023).
54. *Hans Abrahamsen Wins H. C. Andersen Award 2023 for the opera «The Snow Queen»* // Wise Music Classical. — URL: <https://www.wisemusicclassical.com/news/4526/Hans-Abrahamsen-Wins-HC-Andersen-Award-2023-for-the-opera-The-Snow-Queen/> (дата обращения: 20.05.2023).
55. Hans Abrahamsen “Sometimes we have the answers, but we can't believe they are so simple” // Papageno. — 2023. — March 31. — URL: <https://papageno.hu/english/interviews/2023/03/hans-abrahamsen-sometimes-we-have-the-answers-but-we-cant-believe-they-are-so-simple/> (дата обращения: 17.04.2023).

56. Hans Abrahamsen: Winternacht // Yellowbarn. — URL: <https://www.yellowbarn.org/page/abrahamsen-winternacht> (дата обращения: 28.04.2023).
57. Kahrs N. Hans Abrahamsen and a recurrent «childlike» rhythm // Tempo. — 2022. — Vol. 76, Is. 299. — P. 18-29.
58. Kahrs N. Process versus Projection in Abrahamsen's Schnee: Master of Art thesis. — New York : University of Rochester, 2019. — 70 p.
59. Kallio J. Fantastic Finnish premiere of Hans Abrahamsen's Horn Concerto with Stefan Dohr, Tampere Philharmonic and Kristiina Poska. — URL: <https://jarijuhanikallio.wordpress.com/2020/10/02/fantastic-finnish-premiere-of-hans-abrahamsens-horn-concerto-with-stefan-dohr-tampere-philharmonic-and-kristiina-poska> (дата обращения: 12.09.2022).
60. Keller A. J. «Poor in Material, Non-Dramatic, Without Pathos»: Elements of the Danish New-Simplicity in the Choral Works of Pelle Gudmundsen-Holmgreen: Doctor of Musical Arts thesis. — Evanston, 2020. — 181 p.
61. Kleiberg S. Poetisk billedkraft i musikalsk form // DMT ÅRGANG 62 (1987-1988). — No. 5. — P. 206-209. — URL: <https://seismograf.org/dmt/62/05/poetisk-billedkraft-i-musikalsk-form> (дата обращения: 23.05.2023).
62. March D. Processes, Paradoxes and Illusions: Compositional strategies in the music of Hans Abrahamsen // Journal of the Royal Musical Association. — 2021. — Vol. 146, Is. 1. — P. 47-79.
63. Michelsen T. Structure, expression and dialogue. — URL: <https://www.dacapo-records.dk/en/recordings/abrahamsen-orchestral-works> (дата обращения: 25.04.2023).
64. Michelsen T. At turde miste kontrollen. Hans Abrahamsen. // DMT ÅRGANG 75. — 2000-2001. — No. 4. — URL: <https://seismograf.org/dmt/75/04/turde-miste-kontrollen-hans-abrahamsen> (дата обращения: 25.04.2023).
65. Robin W. Hans Abrahamsen: Fame and Snow Falling on a Composer // The New-York Times. — 2016. — March 9. — URL: <https://www.nytimes.com/2016/03/13/arts/music/hans-abrahamsen-fame-and-snow-falling-on-a-composer.html> (дата обращения: 25.04.2023).
66. Ruders P. Hans Abrahamsen. Winternacht: Programme note // Wise Music Classical. — URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/21780/Winternacht--Hans-Abrahamsen/> (дата обращения: 21.05.2023).
67. Schell M. Abrahamsen's Schnee at Seattle Symphony's // Sequenza 21. — 2018. — October 22. — URL: <https://www.sequenza21.com/2018/10/schnee/> (дата обращения: 23.05.2023).
68. Sørensen K. Snedronningen i München: Opera så hjertet smelter eller fryser? — URL: <https://pov.international/snedronningen-i-munchen-opera-sa-hjertet-smelter-eller-fryser/> (дата обращения: 27.04.2023).
69. Sørensen S. Ny musik, men ikke modernisme. To unge komponister i de danske 1970ere: Karl Aage Rasmussen og Hans Abrahamsen // Danish Yearbook of Musicology 26. — 1998. — P. 35-57.
70. Tange E. Hans Abrahamsen. — URL: <https://www.dacapo-records.dk/en/artists/hans-abrahamsen> (дата обращения: 12.09.2022).
71. Tange E. The natural music of numbers // Wise Music Classical. — URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/61925/Vers-le-Silence--Hans-Abrahamsen> (дата обращения: 28.03.2023).
72. Varga B. Hans Abrahamsen // Varga B. The Courage of Composers and the Tyranny of Taste: Reflections on New Music. — Woodbridge : University of Rochester Press, 2017. — P. 13-19.
73. Zhou A. Godlike Recompense?: (Re)actions in the Piano Studies and Etudes of Hans Abrahamsen, Unsuk Chin, and Pascal Dusapin : Ph.D. Thesis. — Cornell University, 2019. — 352 p.

Вторая премия

ВЕЛИКОЕ УЧЕНИЕ КАК OPUS MAGNUM КОРНЕЛИУСА КАРДЬЮ

АРАПОВА Мария Михайловна

Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова

ВВЕДЕНИЕ

Имя композитора, пианиста, исследователя и общественного деятеля Корнелиуса Кардью (1936–1981) известно за пределами Британии лишь избранному кругу лиц. Обычно его упоминают как автора самой масштабной графической партитуры, возникшей в Европе, — 193-страничного «Трактата» («Treatise», 1963–1967), оригинального опуса, изложенного при помощи линий, геометрических фигур, точек и символов. Также Кардью называют композитором, творчество и разнообразная деятельность которого существеннейшим образом повлияли на продвижение в британском искусстве постсериальных идей, связанных с экспериментальной музыкой, минимализмом и т. д. Многие британские авторы, начавшие свой путь в 1970-е, признают Кардью своим идейным вдохновителем.

Фигура Кардью и его наследие за рубежом и у нас в стране изучены в разной степени. На родине композитора существует немало исследований, связанных как с его жизнью и деятельностью, так и с сочинениями. Среди них в первую очередь назовём монографию о композиторе, написанную его близким другом и коллегой Джоном Тилбери, выпущенную в 2008 г. [48]. В ней содержится полноценное жизнеописание, а также прослеживается процесс становления композиторского стиля Кардью. Среди других важных источников выделим диссертации Вирджинии Андерсон «Аспекты британской экспериментальной музыки как отдельной области художественно-музыкальной культуры» [32] и Энтони Харриса «Наследие Корнелиуса Кардью» [43]. Коллеги и ученики композитора уделяют немалое внимание изучению и продвижению его творчества и идей. Ими проводятся исследовательские конференции, ведутся интернет-ресурсы, посвящённые британской экспериментальной музыке¹.

Отечественные публикации не создают исчерпывающего представления о композиторе, его музыке и разносторонней деятельности. Как правило, они становятся объектом изучения статей, которые посвящены отдельным аспектам творчества Кардью. Это публикации И. В. Копосовой о фортепианных сочинениях композитора [15], А. Ю. Алексеевой и И. В. Копосовой о предвестниках минимализма в его музыке [16], А. Ю. Сысоева и Р. Столяра о проявлении в ней

¹ В первую очередь назовём ресурс, который ведёт Кристофер Хоббс: <http://experimentalmusic.co.uk/wp/jems-journal-of-experimental-music-studies/>.

традиций свободной импровизации [22, 25]. При этом в отечественной исследовательской литературе практически совершенно обойдено вниманием оказалось «Великое учение» / «The Great Learning» (1969–1971), произведение, которое, по мнению британских ученых, является *opus magnum* Корнелиуса Кардью [48].

«Великое учение» состоит из семи частей и опирается на тексты из одноимённой книги Конфуция, подобно первоисточнику его части названы параграфами. «Великое учение» стало кульминационной точкой в эволюции Кардью как композитора и аккумулировало в себе поиски в области новейшей музыки и её возможностей, которые автор вёл на протяжении 1960-х. Начав это десятилетие как человек, усомнившийся в потенциале сериального искусства (в середине 1950-х серьёзное увлечение сериализмом привело Кардью к К. Штокхаузену, ассистентом которого он работал в течение двух лет), затем он пережил обращение к экспериментальной музыке, графическим партитурам и импровизации и завершил 1960-е как художник, твёрдо убежденный, что академическая музыка не может быть достоянием элиты, её исполнение и создание должны быть доступны практически каждому желающему. Данная позиция нашла в «Великом учении» концентрированное выражение.

Это сочинение создавалось для ансамбля *Scratch Orchestra*, возникшего в 1969 г. по инициативе Кардью в содружестве с его учениками и единомышленниками, композиторами Майклом Парсонсом и Говардом Скемптоном. *Scratch* представлял собой собрание музыкантов различного уровня — от классических исполнителей до джазовых и рок-музыкантов, а также артистов, художников и даже людей, довольно далёких от искусства. Участники коллектива сочиняли и исполняли музыку, основанную на импровизационных и алеаторных началах, а также занимались исследованием импровизационной техники.

Выбрав «Великое учение» в качестве **объекта** нашего изучения, его **предметом** мы сделали композиционные особенности этого опуса. **Новизна** нашей работы определяется малой изученностью творчества Кардью и отсутствием на русском языке подробной информации о данном сочинении.

На сегодняшний день в исследовательской литературе не ослабевает интерес к тем областям музыки, с которыми «Великое учение» связано генетически, — это современная британская музыка [2, 3], различные формы экспериментального искусства [12], импровизационная музыка [22, 25]. Сказанным подчёркнута **актуальность** нашего исследования.

Целью работы стало аналитическое описание и осмысление особенностей «Великого учения» Корнелиуса Кардью. Для достижения цели нами ставятся следующие **задачи**:

- изучить биографию Кардью и в особенности тот её этап, который связан с возникновением «Великого учения»;
- выполнить подробный анализ «Великого учения», провести описание устройства его частей;
- выделить особенности звуковысотной и композиционной организации данного опуса, обобщить особенности его нотации;
- при сравнении частей, написанных в разное время, проследить возможные связи с эволюцией *Scratch Orchestra*;
- определить характерные особенности «Великого учения» как целого в двух версиях: в том варианте, который образовывался в процессе сочинения, и в том, который сложился на момент издания;

- сделать общие заключения о месте данного произведения в британском и, шире, европейском искусстве.

Материал исследования составили ноты сочинения и комментарии композитора к каждому из параграфов (партитура «Великого учения» приведена нами в Приложении II). Поскольку это сочинение в целом алеаторно, для осознания особенностей организации его частей нами также изучались и сравнивались видеозаписи всех параграфов сочинения (их перечень приведен в Приложении I²). Также в орбиту исследования оказалась вовлечена литература, связанная с нашей темой и объектом изучения, связанная с историей и теорией современной музыки, с фигурой композитора и его творчеством.

В основе работы лежит комплексная **методология**, объединяющая возможности аналитического, сравнительного и систематического подходов.

Структура работы определилась нашим взглядом на «Великое учение» как сочинение, имеющее две формы: находящееся в процессе становления (оно писалось на протяжении двух лет и реагировало на изменения, происходившие со Scratch Orchestra, коллективом, на который было рассчитано) и завершённое. В центре пристального внимания в работе находится первая версия «Великого учения», представляющая своего рода work in progress. Раздел, посвящённый анализу сочинения в порядке написания его параграфов, занимает основную часть. Его обрамляют интродукция и эпилог. В интродукции даются вводные положения относительно этого сочинения (касающиеся текстовой основы и её смыслов, а также связей со Scratch Orchestra); в эпилоге обобщаются представления о двух вариантах «Великого учения» — как становящемся и завершённом сочинении с определёнными взаимоотношениями между частями.

У работы есть введение и заключение, список литературы и приложения. В первом из них помещён список ссылок на исполнения, второе — это ноты «Великого учения».

ИНТРОДУКЦИЯ

«Великое учение»: предварительные замечания

«Великое учение» Корнелиуса Кардью — уникальное новаторское произведение, оказавшее значительное влияние на мир современной музыки. Оно было создано в 1968–1970 гг. во время серьёзных социальных и политических потрясений в Европе, охвативших в первую очередь студенческую среду и вылившихся в акции протеста и многочисленные манифестации, ратовавшие за демократические свободы³. Кардью к тому моменту уже был увлечён левыми взглядами, его «Великое учение» представляется сочинением не только воплотившим мировоззрение композитора, но и отразившим бунтарский дух тех лет.

² В Приложении I видео расположены в порядке очерёдности. Видео полного исполнения «Великого учения» не найдено (кроме четырёхчасовой аудиозаписи, год создания которой неизвестен).

³ Как пишет Е. Пенская, студенческими волнениями в 1968 г. и позже была охвачена вся Европа: особенно сильны протестные настроения были во Франции, Италии, Западной Германии [19].

Одна из целей сочинения состояла в том, чтобы создать музыкальный опыт, бросающий вызов традиционным представлениям о композиции и формах исполнения музыки, опыт, ориентированный на сотрудничество музыкантов из разных слоёв общества, имеющих разный уровень профессиональных навыков. Кардью считал, что музыка должна быть доступна каждому, что она должна отражать ценности и убеждения общества в целом.

Премьерное исполнение «Великого учения» состоялось в лондонском Королевском музыкальном колледже в декабре 1970 г. В нём приняли участие более 70 музыкантов, включая членов «The Scratch Orchestra»⁴, созданного Кардью своеобразного ансамбля, студентов колледжа и других профессиональных музыкантов. В английской академической музыке к тому моменту ничего подобного этому выступлению не было. В нём многое было необычно: и его масштаб (временные рамки исполнения составляют около семи часов), и формы музыкальной коммуникации. Участники играли на разных инструментах, перемещаясь по залу. Зрители могли участвовать, повторяя услышанное или создавая свои собственные звуки. Сочинение имело успех.

«Великое учение» Кардью тесно связано с древней китайской культурой и философией. В его основу положено произведение Конфуция, имеющее одноимённое название. Его «Да Сюэ» («Великое учение»⁵) является самым кратким из главных конфуцианских канонов (состоит из 1755 иероглифов) и содержит мудрые мысли и принципы, которые остаются актуальными до сих пор⁶. Главный среди них — это идея о том, что человек должен стремиться к достижению гармонии в своей жизни. Для этого он должен следовать определённым правилам поведения и этике, которые помогут создать баланс между различными аспектами жизни⁷.

У «Да Сюэ» Конфуция, пишут исследователи, три цели и восемь этапов. Цели — проявление собственной добродетели, преобразование народа, дости-

⁴ «The Scratch Orchestra» — экспериментальный музыкальный коллектив, основанный в Лондоне (Великобритания) в 1969 г. Корнелиусом Кардью. Группа состояла из музыкантов, художников, писателей и исполнителей, которые разделяли интерес к изучению новых форм музыкального самовыражения посредством импровизации, сотрудничества и экспериментов. Коллектив был открыт для всех, кто хотел принять в нём участие, независимо от их музыкальных способностей или подготовки. Участники собирались вместе, чтобы исполнять и записывать музыку, которая часто сочинялась спонтанно и без заранее определённой структуры. Выступления группы отличались игривостью и экспериментаторством и часто включали элементы театра, поэзии и изобразительного искусства.

Оркестр распался в середине 1970-х гг., но его наследие оказало значительное влияние на развитие экспериментальной музыки и исполнительского искусства. Многие из его бывших участников впоследствии стали влиятельными фигурами на авангардной музыкальной сцене, и совместный и инклюзивный подходы группы к созданию музыки продолжают вдохновлять художников и музыкантов и сегодня.

⁵ Для удобства различения сочинений в отношении конфуцианского текста далее будет применяться оригинальный вариант названия.

⁶ Текст «Да Сюэ» был записан после смерти Конфуция его учеником Цзэнцзы, входил в конфуцианское четверокнижие «Сы Шу», а также в другие своды канонических текстов; получил многочисленные толкования.

⁷ При этом и текст, и название труда Конфуция трактуются по-разному. В источниках приводятся такие варианты толкования конфуцианского заголовка: «Великое учение» — учение о высокодостойной совершенной личности; «Высочайшая наука» — учение для высокопоставленных лиц, наука социально-политического управления; «Высшее образование» — мировоззренческие наставления для взрослых людей [14].

жение морального совершенства. Восемь этапов — исследование вещей, расширение знаний, искренность воли, очищение сердца, упорядочение желаний, регулирование семейных отношений, наведение порядка в обществе, установление порядка во всём мире [13].

Оригинальный текст «Да Сюэ», относящийся ко временам династии Хань (206 г. до н. э. — 220 г. н. э.), разделён на две части: в первой части обсуждалась важность самосовершенствования и обучения как средства достижения социальной гармонии и мира; вторая часть посвящена роли правителей и лидеров в создании справедливого общества. Кардью использовал только первую часть текста.

Композитор взял китайские тексты в переводе на английский язык, который был выполнен Эзрой Паундом⁸. Скорее всего, в работе Кардью опирался на вариант издания, где текст первоисточника зафиксирован в иероглифической записи. Иероглифы записаны в столбцы, читавшиеся сверху вниз, справа налево, а оригинальная и английская версии расположены параллельно друг другу [39] (рис. 1). Как мы впоследствии сможем убедиться, в своём сочинении Кардью не только использовал перевод конфуцианского текста, но и учёл некоторые особенности иероглифического письма.

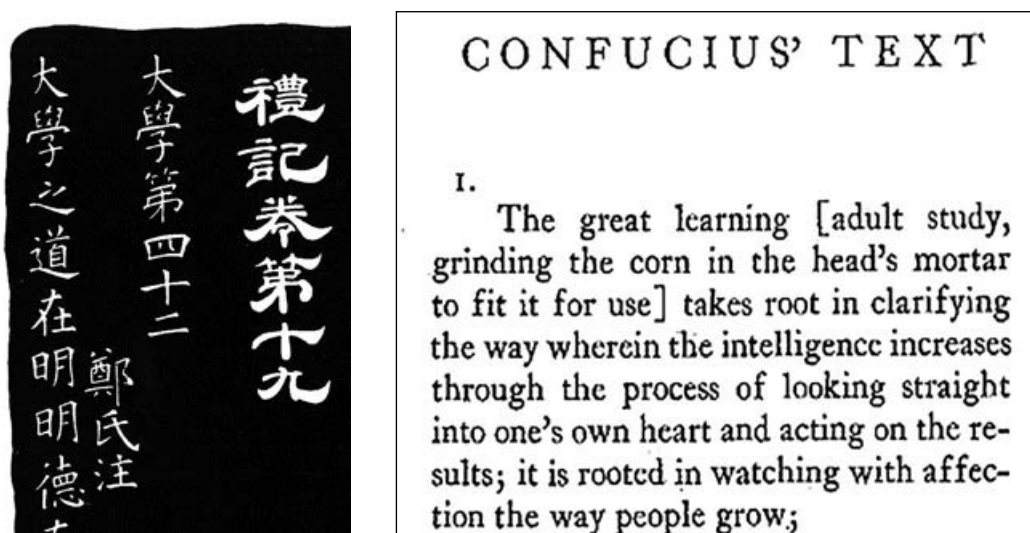


Рис. 1. Внешний вид страниц «Великого учения» в переводе Э. Паунда

Решение сосредоточиться на «Да Сюэ» не было спонтанным. В конце 1960-х Кардью находился под глубоким влиянием маоистской идеологии⁹ и рассматривал музыку как инструмент политических и мировоззренческих перемен. Темы,

⁸ Эзра Паунд (Ezra Pound) — американский поэт, прозаик и литературный критик. Также был известен своими работами в области перевода китайской поэзии и философских книг на английский язык.

⁹ Маоизм — политическая и идеологическая доктрина, которая была разработана китайским революционером Мао Цзэдуном. В основе маоизма лежало убеждение, что народ, а не элита, должен управлять государством и экономикой. Маоизм также подчёркивал важность классовой борьбы и насилия в достижении революционных целей. Одной из ключевых идей маоизма была культурная революция, которая была запущена Мао в 1966 г. и направлялась на уничтожение «старых идей» и создание новой культуры, основанной на идеях маоизма. Маоизм имел большое влияние на историю Китая и мировую политику XX в.

представленные у Конфуция, соответствовали таким маоистским принципам, как уверенность в себе и самосовершенствование посредством упорного труда.

Текст первой части «Да сюэ» состоит из семи изречений Конфуция. В английском переводе они дают семь сложносочиненных предложений (табл. 1). Каждое из них стало текстовой основой соответствующей части произведения Кардью. Их он назвал «параграф» и дал им сквозную нумерацию.

Таблица 1

Изречения Конфуция в переводе Э. Паунда¹⁰

1-е изречение
Великое учение <...> уходит корнями в разъяснение того, каким образом изменяется интеллект в процессе заглядывания прямо в собственное сердце, и действий в соответствии с результатами; оно уходит корнями в наблюдение за тем, как люди растут; коренится в том, чтобы успокоиться, чувствовать себя непринуждённо в условиях совершенной справедливости.
2-е изречение
Знайте точку покоя, а затем придерживайтесь определённого порядка действий; соблюдая его, вы можете «дотянуться до небес», то есть ухватиться за ясную концепцию; придерживаясь ясной концепции, вы можете быть в мире [внутренне], будучи таким образом спокойным, вы можете сохранять голову в минуты опасности; тот, кто может сохранить хладнокровие в присутствии тигра, способен совершить свой подвиг в положенный час.
3-е изречение
У вещей есть корни и ветви; у дел есть итог и начало. Знать, что предшествует и что следует за этим, почти так же хорошо, как иметь голову и ноги.
4-е изречение
Люди древности, желая прояснить и распространить по всей империи тот свет, который исходит от взгляда прямо в сердце, а затем от действий, сначала создали хорошее правительство в своих собственных государствах; желая хорошего управления в своих государствах, они сначала наладили порядок в своих собственных семьях; желая порядка в доме, они в первую очередь разобрались в себе; желая саморазоблачения, они исправили свои собственные сердца; и желая исправить свои сердца, они искали точных словесных определений для своих нечленораздельных мыслей [тонов, издаваемых сердцем]; желая достичь точных словесных определений, они стремились максимально расширить свои знания. Этот комплекс знаний основан на сортировке вещей по органическим категориям.
5-е изречение
Когда вещи были классифицированы в органических категориях, знание двигалось к осуществлению; учитывая крайние познаваемые точки, нечленораздельные мысли были определены с точностью [солнечный луч, остановившийся в точном месте]. Достигнув этого точного словесного определения <...>, они затем укрепили свои сердца, они дисциплинировали самих себя; достигнув самодисциплины, они навели порядок в своих собственных домах; установив порядок в своих собственных домах, они принесли хорошее правительство в свои собственные государства; и когда их государства были хорошо управляемы, империя была приведена в равновесие.
6-е изречение
Для всех, начиная с Императора, Сына Неба, и заканчивая обычным человеком, для каждого по отдельности и для всех вместе эта самодисциплина является корнем.
7-е изречение
Если корень не достиг гармонии, ничто не будет хорошо управляться.

Изречения Конфуция в параграфах существуют в двух ипостясах: как фундамент их музыкальной композиции, а также как краткая ёмкая идея, предпосланная всем частям. Эти идеи-эпиграфы составлены Кардью. Композитор использует чаще всего изречения целиком, в некоторых случаях сокращает, выделяя квинт-эссенцию смысла (1-е, 2-е, 5-е изречение). Свод идей всех параграфов приведён

¹⁰ Перевод с английского выполнен автором дипломной работы.

на первой странице партитуры вместе с другими сведениями о них: объёмом партитуры, составом исполнителей, продолжительностью, датировкой (рис. 2).

<p>Contents C266 G7+</p> <p><u>The Great Learning, paragraph 1</u> 2 pages For chorus (speaking and playing whistles and stones) and organ. Duration about 30 minutes Composition dated 31.4.68 Content: WHAT THE GREAT LEARNING TEACHES IS — TO ILLUSTRATE ILLUSTRIOUS VIRTUE; TO RENOVATE THE PEOPLE; AND TO REST IN THE HIGHEST EXCELLENCE.</p> <p><u>The Great Learning, paragraph 2</u> 1 page For singers and drummers. Duration about 1 hour Composition dated January 1969 Content: THE POINT WHERE TO REST BEING KNOWN, THE OBJECT OF PURSUIT IS THEN DETERMINED; AND THAT BEING DETERMINED, A CALM UNPERTURBEDNESS MAY BE ATTAINED TO. TO THAT CALMNESS THERE WILL SUCCEED A TRANQUIL REPOSE. IN THAT REPOSE THERE MAY BE CAREFUL DELIBERATION, AND THAT DELIBERATION WILL BE FOLLOWED BY THE ATTAINMENT (OF THE DESIRED END).</p>	<p><u>The Great Learning, paragraph 3</u> 1 page For large instruments and voices Duration about 45 minutes Composition dated 14.7.70 Content: THINGS HAVE THEIR ROOT AND THEIR BRANCHES. AFFAIRS HAVE THEIR END AND THEIR BEGINNING. TO KNOW WHAT IS FIRST AND WHAT IS LAST WILL LEAD NEAR TO WHAT IS TAUGHT (IN THE GREAT LEARNING).</p> <p><u>The Great Learning, paragraph 4</u> 5 pages For chorus (shouting and playing ridged or notched instruments, sonorous substances, rattles or jingles) and organ. Duration about 40 minutes. Composition dated 10.4.70 Content: THE ANCIENTS WHO WISHED TO ILLUSTRATE ILLUSTRIOUS VIRTUE THROUGHOUT THE KINGDOM, FIRST ORDERED WELL THEIR OWN STATES. WISHING TO ORDER WELL THEIR STATES, THEY FIRST REGULATED THEIR FAMILIES. WISHING TO REGULATE THEIR FAMILIES, THEY FIRST CULTIVATED THEIR PERSONS. WISHING TO CULTIVATE THEIR PERSONS, THEY FIRST RECTIFIED THEIR HEARTS. WISHING TO RECTIFY THEIR HEARTS, THEY FIRST SOUGHT TO BE SINCERE IN THEIR THOUGHTS. WISHING TO BE SINCERE IN THEIR THOUGHTS, THEY FIRST EXTENDED TO THE UTMOST THEIR KNOWLEDGE. SUCH EXTENSION OF KNOWLEDGE LAY IN THE INVESTIGATION OF THINGS.</p>
<p><u>The Great Learning, paragraph 5</u> 12 pages For a large number of untrained musicians making gestures, performing actions, speaking, chanting and playing a wide range of instruments, plus, optionally, 10 singers singing 'Ode Machines' which may also be performed separately. Duration about 2 hours Composed 1969-70 Content: THINGS BEING INVESTIGATED, KNOWLEDGE BECAME COMPLETE. THEIR KNOWLEDGE BEING COMPLETE, THEIR THOUGHTS WERE SINCERE. THEIR THOUGHTS BEING SINCERE, THEIR HEARTS WERE THEN RECTIFIED. THEIR HEARTS BEING RECTIFIED, THEIR PERSONS WERE CULTIVATED. THEIR PERSONS BEING CULTIVATED, THEIR FAMILIES WERE REGULATED. THEIR FAMILIES BEING REGULATED, THEIR STATES WERE RIGHTLY GOVERNED. THEIR STATES BEING RIGHTLY GOVERNED, THE WHOLE KINGDOM WAS MADE TRANQUIL AND HAPPY.</p> <p><u>The Great Learning, paragraph 6</u> 1/2 page For any number of untrained musicians Duration about 30 minutes Composition dated October 1969 Content: FROM THE SON OF HEAVEN DOWN TO THE MASS OF THE PEOPLE, ALL MUST CONSIDER THE CULTIVATION OF THE PERSON THE ROOT (OF EVERYTHING BESIDES).</p>	<p><u>The Great Learning, paragraph 7</u> 1/2 page For any number of untrained voices Duration about 90 minutes Composition dated 8.4.69 Content: IT CANNOT BE, WHEN THE ROOT IS NEGLECTED, THAT WHAT SHOULD SPRING FROM IT WILL BE WELL ORDERED. IT NEVER HAS BEEN THE CASE THAT WHAT WAS OF GREAT IMPORTANCE HAS BEEN SLIGHTLY CARED FOR, AND, AT THE SAME TIME, THAT WHAT WAS OF SLIGHT IMPORTANCE HAS BEEN GREATLY CARED FOR.</p>

Рис. 2. К. Кардью «Великое учение», общие сведения обо всех параграфах

Исходный текст насыщен метафорическими понятиями и символами, наиболее часто встречающиеся из них — ветви и корни. Их значение раскрывается в контексте идей конфуцианства. Во времена Конфуция (551–479 гг. до н. э.), когда происходили междоусобные войны и смуты, главной задачей философа было установление мира и гармонии в жизни людей. Для этого Конфуций предлагал следовать пяти добродетелям, которые были изображены в виде плодового дерева. Основой или корнями дерева являлись человечность, доброта или благоволение, из корней рос ствол, который символизировал справедливость. Затем на дереве распускались ветви и цветы, представляющие идеальное поведение и мудрость. Наконец, на дереве выросли плоды добродетели — верность. Однако, по мнению Конфуция, человечность, как самая главная добродетель, обретается человеком только после того, как он совершит самое трудное в своей жизни (подробнее см.: [14]). Метафора «корни и ветви» в рамках сочинения Кардью, как мы сумеем убедиться, получит новые смыслы.

Сравнивая последовательность изречений в «Да Сюэ», мы видим, что логика Конфуция выстраивается от общего к частному, от основных положений к тому, как они должны исполняться (или исполнялись на древних примерах), чтобы в итоге человек пришел к гармонии внутри себя и в отношениях с окружающим миром, а это стало залогом построения идеального государства. «Да Сюэ» уходит корнями в наблюдение за тем, как растут люди (достигая самосовершенствования) (изречение 1). Для этого «необходимо придерживаться определённого пути» (изречение 2). «Всё имеет начало и конец» (изречение 3). Изречение 4 показывает последовательность действий по упорядочению, гармонизации человека и мира вокруг него, а следующее — какие результаты могут быть достигнуты при движении по этой траектории («империя... приведена в равновесие»). Установка на саморазвитие должна касаться каждого человека без исключения (изречение 6). Если корень не уверен в своих действиях («находится в замешательстве»), ничего не получится (изречение 7).

Для Кардью, очевидно, была актуальна заложенная в этом тексте идея о развитии человека, о направлениях его самосовершенствования, о гармонизации действий большого коллектива, который ассоциировался с государством. Важным для него также был мотив наблюдения «за тем, как растут люди», как они, проходя определённый путь, перерождаются. Поскольку Кардью писал своё «Великое учение» в процессе работы по организации Scratch Orchestra, мы можем ощутить дидактическую роль, которую преследовал композитор, — воспитание музыканта нового типа, ориентирующегося на идеи свободной импровизации. В этом случае не исключено, что семь изречений Конфуция могли подспудно вызывать у Кардью ассоциацию с семью днями творения.

Не только судьбу, но и структуру «Великого учения» невозможно мыслить в отрыве от Scratch Orchestra. Процесс создания «Великого учения» близок к коллективному, при работе над ним Кардью тесно сотрудничал с коллегами-музыкантами, входившими в ансамбль. Он поощрял импровизацию и эксперименты, позволяя каждому исполнителю привнести в работу свой собственный уникальный взгляд, т. е. каждый из участников ансамбля мог не только дать идею, но и придумать способы её воплощения. Scratch Orchestra — коллектив, состоявший из музыкантов и немусыкантов, в деятельности которого существенное значение имели формы, включавшие импровизацию. «Великое учение» не только создавалось с учётом его особенностей и возможностей, оно фактически запечатлело этапы «взросления» коллектива.

Ранее уже говорилось, что от премьеры первой до премьеры последней части «Великого учения» прошло более двух лет: с апреля 1968 г. до конца 1970 г. Интересно, что параграфы сочинялись в ином порядке, чем тот, который они заняли в рамках готового произведения. Они возникли в такой последовательности: первый (преьера 31.04.1968), второй (январь 1969), седьмой (08.04.1969), шестой (октябрь 1969), четвёртый (10.04.1970), третий (14.07.1970) и пятый (1969–1970).

Исследователи (Вирджиния Андерсон и Роб Эли) называют «золотым веком» в истории Scratch Orchestra период с ноября 1969 по июнь 1970 г., период с мая 1969 — подготовительным, когда происходило формирование коллектива [31, 41]. Таким образом, на момент написания первого параграфа Scratch Orchestra ещё не существовал. Последующие два параграфа (седьмой и шестой) были написаны для формирующегося коллектива. Лишь остальные параграфы написаны в период его «золотого века».

Среди последователей Кардью существует такое мнение, что «Великое учение» является сочинением, мало пригодным для традиционного музыковедческого анализа. Эта позиция не лишена оснований, поскольку партитура произведения задаёт исследователю немало трудноразрешимых вопросов. «Великое учение» — произведение в широком смысле алеаторное: в нём практически нет привычной нотации, преобладают текстовые партитуры, переменным является не только звуковой материал, но и инструментарий, и соотношение исполнительских сил, и общая композиция каждого номера. Поэтому партитура сочинения запечатлела лишь некоторую часть возможного звукового результата. В поисках «разгадки» «Великого учения» мы приняли решение рассмотреть эту композицию дважды. Сначала — в очерёдности написания её параграфов. По нашему предположению, это даст возможность лучше понять, как постепенно вызревало «Великое учение» и какую роль в этом процессе сыграло формирование Scratch Orchestra. Эти наблюдения создадут представление о «Великом учении» как своего рода *work in progress*¹¹. После мы взглянем на сочинение ещё раз и попытаемся понять, что оно приобрело в своей окончательной версии.

«ВЕЛИКОЕ УЧЕНИЕ» КАК WORK IN PROGRESS

1 PARAGRAPH

История создания. Параграф написан в апреле 1968 г. по заказу Концертов Макнахтена (Macnaghten Concerts)¹² для фестиваля в Челтенхэме (Cheltenham Festival)¹³. Длительность его звучания составляет около 30 минут. Как указывает

¹¹ Концепция, предполагающая, что сочинение принципиально не завершено, получила новое развитие в современном искусстве. В отношении некоторых композиторов она принимается как творческая стратегия (В. Мартынов, В. Сильвестров, В. Рим и Д. Куртаг). Эти авторы не рассматривают сочинение как окончательно завершённое, стремясь переделывать и улучшать, приводя его к новому качеству. «Великое учение» мы рассматриваем с двух позиций: как *work in progress* (находящееся в процессе становления) и как *opus perfectum et absolutum*.

¹² В шестидесятые годы XX в. эта организация была старейшей из существующих английских сообществ, занимающихся популяризацией современной английской музыки. Она носит имя одной из её учредительниц — скрипачки Энн Макнахтен, и была основана в декабре 1931 г.

¹³ Музыкальный фестиваль в Челтенхэме — ежегодное творческое событие в Британии. Он проводится с 1945 г. в первые летние месяцы. На фестивале ежегодно звучат премьеры современной музыки.

Тилбери, впервые параграф был исполнен на Челтенхемском фестивале 9 июля 1968 г. участниками ансамблей Луиса Хэлси¹⁴.

Текст первоисточника и его смыслы. Как уже сказано, в основу параграфа положено первое изречение Конфуция, его текст внутри части и в эпиграфе к ней соотносится как полное и краткое выражение одной мысли (пример 1). Текст близок предварительным замечаниям, указывает на главную цель «Великого учения» — «обновлять людей». Благодаря этому параграф приобретает вступительную функцию, в нём происходит «настройка» на последующую композицию, её идеи и формы музыкальной коммуникации.

Пример № 1. К. Кардью «Великое учение», параграф 1, текст и эпиграф

Текст параграфа	Идея-эпиграф параграфа
«Великое учение уходит корнями в прояснение того, где находится разум, через процесс заглядывания прямо в своё сердце и действия в соответствии с результатами. Это укоренено в том, чтобы с любовью наблюдать за тем, как растут люди. Это заключается в том, чтобы успокоиться и быть непринуждённым в совершенном равенстве».	«Чему учит “Великое учение” — это иллюстрировать прославленную добродетель, обновлять людей и покоиться в высшем совершенстве».

Партитура, исполнительский состав и инструментальные ресурсы. Партитура параграфа содержит две страницы, его исполнительский состав составляют орган и «хор», разделённый на «говорящих» (speaking) и «свистящих» (playing whistles and stones). Хотя первый параграф создавался до появления Scratch Orchestra, он даёт полноценное представление об особенностях и творческих установках коллектива, поскольку проект коллектива уже зрел в сознании Кардью. Среди исполнителей параграфа есть профессиональные музыканты (в первую очередь органист), но «ставка» тут сделана на непрофессионалов.

Число участников вокально-инструментального состава, который обозначен композитором как «хор», строго не регламентировано, хотя ясно, что «свистящие» составляют его меньшую часть, а «говорящие» — большую. Материал, порученный им, элементарен: с ним может справиться практически любой человек, испытывающий тягу к музицированию. Говорящие скандируют хором конфуцианский текст, свистящие в большинстве своём исполняют выдержанные звуки, и только некоторые исполнители этой группы выступают с сольными импровизациями по приблизительно фиксированному нотному тексту (схема 1).

Инструменты, которыми пользуются «свистящие», показательны. Среди них есть и привычные (например, блок-флейты, поршневые дудочки), и любые подручные средства, способные издавать свистящие звуки (верёвки, гофрированные трубы и другие предметы)¹⁵. Кардью пишет: «...допустимы все естественные и механические средства: от сломанного зуба до пустых бутылок» [37]. Интересно использование в роли ударных камней. Кардью указывает: «Все исполнители обеспечивают себя двумя камнями. Звуки должны быть

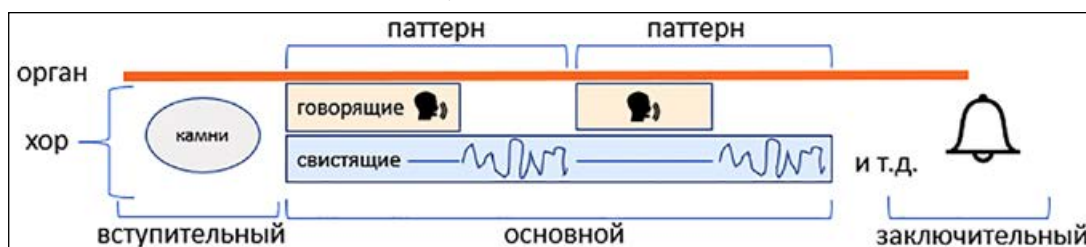
¹⁴ Луис Артур Оуэн Хэлси (род. 1929) — английский композитор, аранжировщик и хоровой дирижёр. Он основал два ансамбля — Elizabethan Singers и Louis Halsey Singers.

¹⁵ В записях присутствуют бутылки, трубки различной длины и объёма, свистульки, игрушечные музыкальные инструменты-дуделки и т. д.

произведены посредством удара камней друг о друга, а не путём приведения камней в контакт с другими объектами»¹⁶ [37].

Композиция. Параграф имеет следующую композиционную структуру. Его открывает раздел с соло органа, занимающий примерно треть общего звучания и выполняющий функцию вступления (схема 1). Основной раздел композиции строится на неоднократном повторении паттерна, сложенного из двух частей. В первой, вокально-инструментальной, на фоне сопровождения декламируется текст Конфуция, во второй, сугубо инструментальной, отдельные участники « хора » исполняют импровизационные соло на различных свистящих инструментах.

Схема № 1. К. Кардью «Великое учение». Параграф 1: композиционное строение



Число повторений паттерна при исполнении может варьироваться и определяется количеством сольных духовых высказываний. Они, в свою очередь, зависят от возможностей конкретного исполнительского состава¹⁷. Заключительный раздел параграфа краток, составлен органным аккордом, на фоне которого звучит китайский колокольчик. В последний момент орган выключается, давление воздуха в трубах падает, создавая глиссандо, переходящее в тишину.

Во вступительном органном разделе задействована только инструментальная часть « хора », исполнители на камнях. Их партия представлена ритмической ниткой, над и под которой расположены группы, соответствующие одной доле и содержащие от двух до пяти звуков (пример № 2). Поскольку исполнители не синхронизируются между собой и « укладывают » длительности в доли по своему усмотрению, создаваемое звучание напоминает рассыпающееся звуковое облако, а нотация приближается к пропорциональной (или флуктуационной, по Е. Дубинец). Эта звучность сопровождает соло органа.

Пример № 2. К. Кардью «Великое учение». Параграф 1: партия камней и дирижёрская сетка

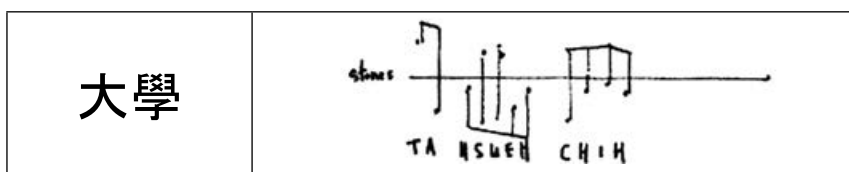


¹⁶ Использование подручных материалов для создания музыки может быть интерпретировано по-разному. В контексте экспериментального искусства оно восходит к реди-мейдам, ведущим свою историю от творчества М. Дюшана. В контексте эстетики Scratch Orchestra обращено к поиску собственных идей и форм выражения, которые должен был воспитывать в себе каждый участник (они вели скетчуки, куда заносили идеи, изобретали свои инструменты и т. п.).

¹⁷ В исполнении под управлением Йохана Андерсона (Johan E. Andersson) — более 10 сольных духовых фрагментов, в исполнении под управлением Алексея Сысоева — только 6 (ссылки на исполнение см. в Приложении I).

Как указывает Деннис, партия камней производна от текста, положенного в основу этого параграфа [40]. Количество звуков в каждой ритмической группе соответствует числу букв в китайских словах, полученных при их воспроизведении в латинской транскрипции (на пиньине). Вот как, например, выглядит этот «перевод» применительно к первому иероглифу «Да Сюэ» (пример № 3). Из примера ясно, что в нотации учитывается не только ритм слов, но и их интонационный абрис (мы помним, что китайский язык относится к тоновым, и интонирование играет в нём важнейшую роль).

Пример № 3. К. Кардью «Великое учение».
Параграф 1: соотношение ритмической партии с буквенной записью



В основном разделе параграфа задействованы обе группы «хора». В первой части исполняемого здесь паттерна «говорящие» произносят текст синхронно, в унисон, в одном темпе, координируя речь с жестами дирижёра. «Свистящие» же формируют сонор, звучащий на протяжении декламации. Каждый исполнитель на духовых инструментах выбирает свой тон произвольно и исполняет партию на цепном дыхании¹⁸. Вторую часть паттерна составляет своего рода сольная инструментальная каденция: её исполняет один из участников духового ансамбля на фоне выдерживаемого сонора.

Для партии свистящих инструментов также используется тип записи, в котором смешиваются символы, показывающие точные и произвольные параметры звучания. В нотной графике, с одной стороны, есть указания на длительности нот, их высоту. С другой, они не конкретны: в них показан общий контур отдельных мотивов, но не их точное звуковое наполнение. Сами знаки, которыми пользуется Кардью, похожи на иероглифическое письмо.

Наши наблюдения над материалом, поручаемым непрофессиональным исполнителям, убеждают в его демократичности, доступности.

Пример № 4. К. Кардью «Великое учение». Параграф 1: партия свистящих

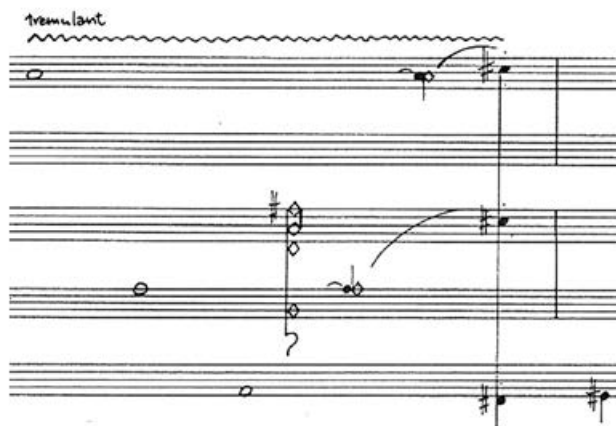
The image shows musical notation for a whistling part. It includes a conductor part and whistlers parts (solo and altri). The conductor part has instructions: 'Speakers and whistlers must all enter simultaneously at the moment when the organ pedal note changes to E-flat.' The whistlers part has instructions: 'any notes; breathe when necessary and re-enter unobtrusively on same note.' The notation consists of various symbols and lines, representing the rhythm and pitch of the whistling.

Органная партия предназначена для профессионального исполнителя и изложена в варианте совмещённой нотации, где используются традиционные (нот-

¹⁸ Подобный принцип будет использован в седьмом параграфе.

ный стан, ключи, нотные головки и штили для обозначения высоты и длительности, штрихи, знаки альтерации, динамические оттенки, лиги) и новые знаки. Например, тут встречаются аккорды, штили которых завершаются вопросительным знаком (пример № 7). Подобная запись означает, что звуки, составляющие эти аккорды, берутся не одновременно, а в произвольном порядке.

Пример № 5. К. Кардью «Великое учение».
Аккорды с вопросительным знаком в партии органа



Непривычно выполнен приём удержания звука, показанный в нотах совокупностью знаков:

- — удерживайте клавишу нажатой с помощью веса или клина;
- ◇ — снимите вес или клин;
- — нажмите клавишу обычным способом¹⁹.

Также в партитуре встречаются трактованные по-новому привычные знаки. Например, об исполнении тремоло Кардью пишет: «Тремоло стоит понимать в самом широком смысле: включить все скорости и способы исполнения (быстрое и медленное, стаккато, легато, наложение двух элементов, нерегулярного и регулярного темпа и комбинаций этого)» [37].

Действия музыкантов на протяжении исполнения координируются дирижёром, функцию которого выполняет один из исполнителей²⁰. Во вступительном разделе его партия представлена пятью трёхдольными тактами с видимым «на глаз» нарушением пропорциональности (пример № 2). На эту же особенность указывает и авторский комментарий: «Такты из трёх медленных ударов с неравномерным интервалом / Bars of 3 slow beats irregularly spaced». В основном разделе дирижёр жестом указывает на вступления «говорящих» в повторяющемся паттерне.

¹⁹ В изученных записях он был реализован несколькими способами: в одном случае звучащую клавишу органист или его ассистент заклеивали скотчем, в другом задержания выполнялись ассистентом.

²⁰ В этом параграфе Кардью вводит идею о *руководящем персонале* (management staff) — музыкантах, которые выступают в качестве дирижёров и руководителей различных групп внутри исполнительского ансамбля и добровольно выполняют эту роль. Они отвечают за координацию и исполнение различных частей композиции, гарантируя, что все её элементы соединятся без проблем. Кардью подчёркивает, что роль руководящего персонала заключается не в том, чтобы навязывать своё собственное музыкальное видение другим исполнителям, а в том, чтобы способствовать общению между ними [37].

Различные особенности звукового материала параграфа (его неточная фиксация в нотном тексте и опора на графическую либо видоизменённую традиционную нотацию) и способов воспроизведения показывают, что композитор придерживался цели дать возможность каждому исполнителю привнести свою лепту в создание музыки исходя из имеющихся у него возможностей. Звуковой результат, получаемый в итоге, должен был стать итогом совместных действий всех участников. Эта концепция была новаторской для своего времени, поскольку бросала вызов традиционным представлениям о композиции и структуре процесса исполнения музыки. Как пишет Дж. Тилбери, первый параграф был не просто пьесой, посвящённой созданию красивых звуков, но сочинением, посвящённым исследованию новых способов совместного «делания» музыки. Процедуры, заложенные в нём, давали исполнителям возможность взять на себя ответственность за свои роли в ансамбле, продолжая при этом работать вместе для достижения общей цели [48].

В целом происходящее в первом параграфе как нельзя лучше соответствовало идее, которая звучала в тексте, лежащем в его основе: «Великое учение... укоренено в том, чтобы с любовью наблюдать за тем, как растут люди... в совершенном равенстве».

2 PARAGRAPH

История создания. Параграф был написан в январе 1969 г., длительность его звучания составляет около одного часа; после своего завершения параграф сразу же был представлен на занятиях по композиции в Морли-колледже²¹.

Текст первоисточника и его смыслы. В основу второго параграфа положено второе изречение Конфуция, его текст внутри части и в эпитафье к ней вновь соотносится как более полное и краткое выражение одного и того же (пример № 8). Текст параграфа определяет алгоритм, следование которому позволяет добиться поставленной цели, и то состояние, которое должно сопутствовать этому (спокойствие и сосредоточенность). Благодаря своему содержанию параграф выполняет в композиции сочинения функцию импульса, «начала пути».

Пример № 6. К. Кардью «Великое учение». Параграф 2: текст и эпитафья

Текст параграфа	Идея-эпитафья параграфа
«Знайте точку покоя, а затем придерживайтесь определённого порядка действий; соблюдая его, вы можете “дотянуться до небес”, то есть ухватиться за ясную концепцию; придерживаясь ясной концепции, вы можете быть в мире [внутренне], будучи таким образом спокойным, вы можете сохранять голову в минуты опасности; тот, кто может сохранить хладнокровие в присутствии тигра, способен совершить свой подвиг в положенный час».	«Точка, где нужно отдохнуть, — известна, затем определяется цель, после её определения может быть достигнута спокойная невозмутимость. За этим спокойствием последует совершенный покой. В этом покое может быть тщательное обдумывание. И за этим обдумыванием последует достижение [желаемой цели]».

²¹ Морли-колледж в Лондоне (Англия) специализируется на обучении взрослых и предоставляет широкий спектр курсов в различных областях, включая искусство и дизайн, моду, языки, драматургию, танцы, музыку, здравоохранение и гуманитарные науки.

Партитура, исполнительский состав и инструментальные ресурсы. Партитура второго параграфа составляет одну страницу; его исполнительский состав представлен певцами и барабанщиками, но не обсуждается с позиции их числа²². Дж. Тилбери пишет: «Певцы состояли из разнородной массы, одни из них нашли бы своё место в церковном хоре, а другие чувствовали бы себя как дома на футбольных трибунах. В музыкальном и социальном плане эта смесь обученных и необученных музыкантов с разнообразными талантами и наклонностями была идеальной» [48]. И среди певцов, и среди барабанщиков были профессиональные музыканты, но преобладали непрофессионалы.

Композиция. Звучание этого параграфа строится на контрапункте вокального и инструментального пластов. Вокальный имеет такой материал и организацию. Текст, положенный в основу параграфа (см. пример 6), разделён на 26 синтагм, разных по продолжительности. Они объединены в 5 фраз (в первой из них 6 синтагм, в остальных — 5). Тексту соответствует вокальная партия с таким же числом тактов и количеством звуков внутри них: в первом такте 6 звуков, в остальных по 5 (пример 7). Полученное 5-тактовое построение образует паттерн, который с тем же текстом повторяется еще четырежды, используя поэтапное восхождение по полутонам (от f, fis, g, gis, пример 8).

Пример № 7. К. Кардью «Великое учение». Параграф 2: вокальный паттерн

Вокальная линия опирается на диатонику, такты имеют общий состав, но их звуки каждый раз перекомбинируются и обновляются на один. Таким образом, при первом проведении паттерна задаётся движение из белоклавишной диатоники в сторону бемолей (последовательно появляются звуки f, b, es, as), при последующих это движение продолжается. В итоге звуковысотная структура параграфа спиралевидна: белоклавишная диатоника (с мажорным колоритом, т. 1–2) — бемоли (т. 2–6) — диезы (т. 7–9) — белоклавишная диатоника (с минорным колоритом, т. 10–12) и т. д.

²² Формируется несколько групп, каждая из которых состоит из одного барабанщика, одного вокалиста и нескольких дополнительных участников. Каждая группа функционирует автономно.

Пример № 8. К. Кардью «Великое учение». Параграф 2: вокальная партия



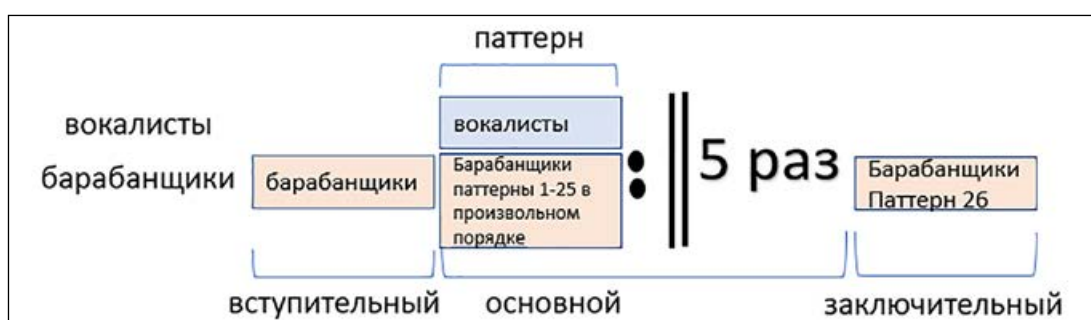
Ритмический пласт образован из 26 паттернов разной продолжительности (пример 9). Согласно указанию композитора, их последовательность выстраивается исполнителями произвольно, один ритмический паттерн синхронизируется с одним тактом вокальной партии.

Пример № 9. К. Кардью «Великое учение». Параграф 2: партия барабанщиков

Drumming		Smell	
Mary		Smell	
Polaris		Keen	
Torch		Kezbs	
Superior		Domus	
Inde		Terus	
Castor		Sight	
Polux		Eris	
Taste		Ximauk	
Mignon		Right	
Spades		Left	
White		Heaving	
Black		Ontana	
		Clubs	
		Erakam	

Вокальная партия имеет 25 тактов, ритмических паттернов — на один больше. Последний из них должен исполняться самостоятельно, знаменуя заключительный этап композиции. У параграфа есть и вступительный раздел, который также выстроен на звучании ударных (схема 2).

Схема № 2. К. Кардью «Великое учение». Параграф 2: композиционное строение



Согласно указаниям композитора, особенности реализации второго параграфа заключены в следующем. Для исполнения вокалисты делятся на пять или более хоровых групп. В каждой из них есть один профессиональный певец, каждую группу сопровождает барабанщик (или их группа). Слушатели находятся в центре площадки, группы расположены вокруг них. Во время исполнения слушатели могут свободно передвигаться для поиска позиции, наиболее комфортной для восприятия²³.

По сигналу дирижёра первыми начинают барабанщики; каждый из них исполняет любой паттерн в своём темпе. Когда ритм в группе барабанщиков установлен, вступают вокалисты. Координация внутри их партии выстраивается так: запекает лидер группы (профессиональный вокалист), затем к нему присоединяются остальные певцы, функция которых поддержать и усилить голос лидера. В момент перехода к следующему такту партии сопровождающие голоса отключаются, лидер остаётся один, а чуть позже члены группы подключаются вновь²⁴. Продолжительность каждого такта вокальной партии определяется длиной дыхания, которой обладает лидер.

Барабанщики, сопровождая каждый такт вокальной партии одним из 26 паттернов, повторяют его несколько раз (конкретное число зависит от продолжительности такта, вернее от голосовых возможностей лидера). Все группы «продвигаются по партитуре» в своём темпе, зависящем от их лидера. Поэтому, начав вместе, они постепенно расходятся, создавая каноническую структуру со своей гармонией и контрапунктированием разных пластов. Вокальные группы заканчивают пение независимо друг от друга. Барабанщики же продолжают свою игру до тех пор, пока дирижёр не покажет сигнал к окончанию.

Таким образом, мы видим, что в этом параграфе Кардью создает композицию, в которой профессиональные и непрофессиональные музыканты находятся в тесном взаимодействии, одни являют образец для подражания другим. Поэтому в обеих партиях — и вокальной, и инструментальной — есть лидеры-профессионалы (своего рода учителя), за которыми материал повторяют члены группы — непрофессионалы (ученики). Кроме того, для лучшего запоминания барабанных паттернов использованы словесные характеристики²⁵, выполняющие мнемоническую функцию.

В целом текст параграфа и его музыкальное сопровождение могут казаться несовместимыми друг с другом, а также с текстом, повествующим о моральной стойкости. В связи с этим параграфом Кардью любил рассказывать историю (которую услышал от Майкла Парсонса) о буддийских монахах, которые практиковали свое пение у водопада, звук которого был настолько силен, что его невозможно было заглушить относительно слабым звуком голосов. Но монахи тем не менее были вдохновлены на повышение уровня своего мастерства. По аналогии с этим во втором параграфе певцы мужественно, но тщетно борются

²³ Указания по количеству групп барабанщиков и рассадке исполняются произвольно.

²⁴ Этот способ координации вызывает аналогии с народным пением.

²⁵ Он объединил названия в несколько групп по тематике: «две пятерки» — виды чувств и великие озёра (Онтарио, Мичиган, taste (вкус) и др.), одна «четверка» — масти карт (Diamonds, Hearts и др.), четыре «двойки» — противоположности и мифологические персонажи (Ромул и Рэм и др.), четыре «единицы». Такая классификация позволяла исполнителям ориентироваться в пространстве паттернов и лучше запоминать их.

ся с непреодолимой силой барабанного боя. Достигают ли они в этом процессе «спокойной невозмутимости» и «совершенного покоя», трудно сказать. Однако очевидно, что соблюдение «определённого порядка действий» позволяет и певцам, и барабанщикам «ухватиться за ясную концепцию» и понять, что именно самодисциплина ведёт их к новым умениям.

7 PARAGRAPH

История создания. Закончен 8 апреля 1969 г., исполнение длится около 90 минут. В доступных нам источниках сведений о премьере этого параграфа нет. В связи с его исполнением Тилбери приводит слова М. Наймана, поскольку он сотрудничал со Scratch Orchestra в конце 1960-х, можно предположить, что воспоминания композитора связаны с премьерой параграфа: «Одним из моих самых прекрасных музыкальных впечатлений стало участие в исполнении этого произведения в слабо освещённом Портсмутском соборе. Звуки веером разлетелись в пространстве и времени, когда певцы, стоя неподвижно или кружась в медленной процессии, передавали свои звуки кому-то, кто находился поблизости, и с большим почтением так же улавливали их» [48].

Текст первоисточника и его смыслы. Изречение Конфуция, положенное в основу этого параграфа, повествует, что без самодисциплины (ранее мы говорили, что именно с ней можно связывать понятие «корень») гармония нигде невозможна. Изречение состоит из основной мысли и её метафорического разъяснения. Кардью в своем эпитафе использует примерно такой же объём текста и сохраняет исходную логику, но расставляет иные акценты. В его словах мы слышим идею о причинах и следствиях (корне и том, что из него произрастает), об умении выделять главное и второстепенное.

Пример № 10. К. Кардью «Великое учение». Параграф 7: текст и эпитафа

Текст параграфа	Идея-эпитафа параграфа
«Когда корень в смятении, ничто не управляется хорошо, твёрдое не может быть сметено как тривидальное, и мусор не может быть установлен как твёрдое, этого просто не происходит. Не путайте скалы с болотом и коварным подростком».	«Когда пренебрегают корнем, не может быть, чтобы то, что должно прорасти из него, было хорошо упорядочено, никогда не было случая, чтобы о том, что имело большое значение, заботились слабо, и в то же время о том, что было незначительно, заботились сильно».

Партитура и исполнительский состав. Партитура седьмого параграфа одна из самых кратких, она занимает полстраницы, изложенные при помощи вербальной нотации. Этот единственный исключительно вокальный параграф предназначен для любого количества неподготовленных певцов. Его написание совпало с публикацией «Проекта конституции» Scratch Orchestra²⁶.

Композиционные особенности. По своей организации этот и предыдущий параграфы вызывают множественные параллели. Как и во втором параграфе, конфуцианский текст делится на синтагмы разной величины (все они состоят из одного или нескольких слов, а последняя — предложение). Каждая синтагма получает указания на способ исполнения (sing — петь, speak — говорить)

²⁶ Документ, в котором композитор кратко систематизировал принципы работы коллектива. Неполный перевод на русский выполнен Романом Столяром и доступен по ссылке: <https://syg.ma/@roman-stolyar/kornelius-kardiu-i-igho-nabrosok-konstitutsii>.

и количество повторений (чаще всего встречается 8 повторений, максимальное количество — 17, минимальное — 1), следовательно, синтагмы являются паттернами. К 23 «словесным» паттернам добавляются два «бессловесных» (имеют исполнительское указание hum/гудеть, пример № 13).

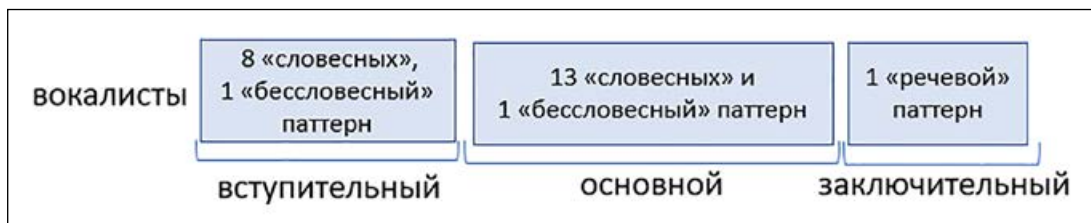
Пример № 11. К. Кардью «Великое учение». Параграф 7: партитура

----->	sing 8	IF
	sing 5	THE ROOT
	sing 13 (f3)	BE IN CONFUSION
	sing 6	NOTHING
	sing 5 (f1)	WILL
	sing 8	BE
	sing 8	WELL
	sing 7	GOVERNED
	hum 7	
----->	sing 8	THE SOLID
	sing 8	CANNOT BE
	sing 9 (f2)	SWEPT AWAY
	sing 8	AS
	sing 17 (f1)	TRIVIAL
	sing 6	AND
	sing 8	NOR
	sing 8	CAN
	sing 17 (f1)	TRASH
	sing 8	BE ESTABLISHED AS
	sing 9 (f2)	SOLID
	sing 5 (f1)	IT JUST
	sing 4	DOES NOT
	sing 6 (f1)	HAPPEN
	hum 3 (f2)	
----->	speak 1	MISTAKE NOT CLIFF FOR MORASS AND TREACHEROUS BRAMBLE

Музыкальный материал паттернов — произвольно выбираемые звуки. Кардью предлагает участникам предварительно договориться о тоновой составляющей, предпочтительным является исполнение разных фраз на нескольких тонах. Благодаря этому при исполнении создаётся звуковое поле из различных созвучий и аккордов. Главной особенностью исполнения является способ координации певцов. Композитор указывает, что при пропевании паттернов они должны ориентироваться на длину своего дыхания, следовательно, каждый из них будет иметь собственную скорость продвижения по тексту. Кроме того, исполнители произвольно интерпретируют динамические указания, предпосланные партитурой-инструкцией. В ней мы видим, что рядом с указаниями на способ исполнения той или иной строки помещена информация о динамике, её нужно читать так: hum 3 (f2) — «гуди 3 раза, из них два любые f»; sing 6 (f1) — «пой 6 раз, из них один любой раз f».

В целом композиция этого параграфа содержит три раздела: вступительный (синтагмы 1–8 и одна бессловесная строка), основной (синтагмы 10–23 и одна бессловесная строка) и заключительный (синтагма 23). Два первых из них, начинаясь с унисонного исполнения текста, ведут к постепенному рассредоточению партий, сложению многоголосной, разнотекстовой и разнометричной структуры и замыкаются гудящей строкой (№ 9 и № 24), на протяжении которой общее звучание вновь «фокусируется». Унисонное скандирование последней строки завершает композицию.

Схема № 3. К. Кардью «Великое учение».
Композиционное строение седьмого параграфа



Возвращаясь после выполненного анализа к эпиграфу параграфа, мы понимаем, что заложенные в нём идеи о причине и следствиях, о главном и второстепенном обретают здесь свой смысл, облачаются в форму. Реализуя структуру параграфа, исполнители должны понять, что в ней сочетаются предзаданное (текст, его последовательность, общие закономерности исполнения = основное) и произвольное (звуковой материал, скорость исполнения, координация партий = второстепенное), что эти начала должны быть сбалансированы, упорядочены, только тогда в звучании музыки будет достигнут достойный результат.

6 PARAGRAPH

История создания. Параграф датирован октябрём 1969 г., он был написан одновременно с формированием Scratch Orchestra. Кардью будто бы создавал учебную пьесу, соответствующую потребностям новообразованного коллектива. Он сконцентрировал своё внимание на идее взаимодействия с коллегами-исполнителями, на взаимной потребности и взаимозависимости. Исполнение параграфа занимает около 30 минут.

Текст первоисточника и его смыслы. Текст Конфуция в параграфе краткий и ёмкий, в данном случае он абсолютно совпадает с текстом эпиграфа (пример № 12).

Пример № 12. К. Кардью «Великое учение». Параграф 6: текст и эпиграф

Текст параграфа	Идея-эпиграф параграфа
«от сына неба [императора] до простого человека, все должны считать развитие личности корнем (всего остального)».	«от сына неба [императора] до простого человека, все должны считать развитие личности корнем (всего остального)».

Партитура и исполнительский состав. Партитура параграфа по объёмам и особенностям перекликается с седьмым параграфом: она также занимает полстраницы и также являет образец вербальной партитуры инструктирующего типа. Из указаний к ней ясно, что параграф предназначен для исполнения неподготовленными музыкантами, количество которых не регламентировано.

Композиция. Композиционное строение параграфа следующее. Все исполнители продвигаются по партитуре-инструкции, которая составлена особым образом — как комментарий к конфуцианскому тексту²⁷. Текст записан здесь прописными буквами и встроен в партитуру по принципу акростиха (пример № 13). Как и в партитурах второго и седьмого параграфов, Кардью разбил

²⁷ Возникают переклички со структурой «Да Сюэ», где предлагаются изречения Конфуция, а затем даются комментарии его ученика.

текст первоисточника. В данном случае использовано деление по словам (их двенадцать, четвертое — «до/down to» — повторено трижды, пример № 13).

Пример № 13. К. Кардью «Великое учение». Параграф 6: партитура

ОТ Издайте или услышите изолированный звук и выслушайте следующую общую паузу. Затем набор из четырёх звуков, первый из которых синхронизирован.

ИМПЕРАТОР произносит пару звуков, затем пару необязательных звуков.

СЫН НЕБА. Два звука, первый синхронизирован. Между ними следует ожидать наступления долгой паузы.

ДО синхронизированного звука, сопровождаемого изолированным звуком. Затем дополнительный звук, за которым следует изолированный звук.

ДО пяти звуков; второй синхронизирован, третий изолирован, последнему предшествует общая пауза.

ВПЛОТЬ ДО двух звуков, первый изолированный. Затем набор из четырёх дополнительных звуков, второй из которых громкий или продолжительный. Наконец, изолированная пара звуков (оба издаваемых или оба слышимых, или один издаваемый один слышимый).

ОБЫЧНЫЙ пять звуков, первый изолированный, третий необязательный, синхронизированный. Затем дождитесь общей паузы и в какой-то момент добавьте в неё изолированную совокупность из четырёх звуков (произнесённых, услышанных или частично произнесённых, частично услышанных).

ЧЕЛОВЕК пару дополнительных звуков.

ПО ОТДЕЛЬНОСТИ Издайте звук. Вспомните для общей паузы и сопровождайте её четырьмя звуками, вторым изолированным, третьим громким или продолжительным. Ждите другой общей паузы и сопровождайте её тремя звуками, первый из которых синхронизирован, последние два разделены изолированной парой звуков. И дождитесь общей паузы, а затем следуйте — это будет четыре звука, первый из которых синхронизирован. Затем пару необязательных звуков и дождитесь ещё одной общей паузы. Наконец, ещё один звук.

ВСЕ ВМЕСТЕ издадут четыре звука, первый и третий синхронизированы. Дождитесь общей паузы, а затем издайте ещё три звука, первый синхронизированный.

ЭТО асинхронный звук, изолированный звук, дополнительный звук и изолированный звук в тайском порядке. Самозапуск дополнительного звука после двух общих пауз. Затем два дополнительных звука, разделённых синхронизированным звуком. Ещё одна общая пауза, затем набор из трёх звуков, первый из которых синхронизирован и громкий или продолжительный.

ДИСЦИПЛИНА Издайте отдельный звук и выслушайте следующую общую паузу, затем набор из пяти звуков; первый синхронизированный и громкий или продолжительный, а последний необязательный.

ПРЕДСТАВЛЯЕТ собой изолированный звук, за которым следует изолированный набор из трёх звуков. Затем дополнительный звук, за которым следует набор из трёх синхронизированных звуков (два или все могут быть одновременными, но в любом случае синхронизированы с другим источником). Затем изолированное созвездие из четырёх звуков.

КОРЕНЬ Три звука, последние два дополнительные. Затем дождитесь, пока общая пауза закончится звуковым сигналом.

Из комментариев к исполнению выясняются такие особенности:

- каждый участник может закончить своё выступление в любой момент, при этом он должен дать понять о своём уходе — например, покинув пространство, где происходит процесс;
- для создания звуков в ансамбле могут использоваться любые материалы, каждый звук может быть создан одним или несколькими источниками;
- в качестве источников звука могут быть использованы любые «инструменты», перечисленные в других параграфах (например, «от сломанного зуба до пустых бутылок», как указано в комментарии к первому параграфу);
- участник может играть, а может петь, в этом случае он должен использовать слова, написанные заглавными буквами в текущей секции. При этом допускается использование различных вариантов, начиная от одного слова и заканчивая целой фразой.

По сравнению с седьмым параграфом, в шестом партитура-инструкция гораздо обширней и содержит больше вариативности: высота и длительность воспроизводимых звучаний выбираются исполнителями произвольно. Проанализировав содержание текста партитуры, мы видим, что генеральной категорией здесь выступает звук. Задолго до окончания работы над первым параграфом Кардью так аргументировал своё отношение к воспроизведению звука: «Кто-то, вероятно, захочет возразить, что один и тот же звук, издаваемый при двух разных положениях, остаётся одним и тем же звуком и, следовательно, имеет одинаковый эффект, то есть оба раза он одинаково воздействует на ухо. [Но это не так.] Здесь я, конечно, вынужден прибегнуть к метафизике, поскольку у меня нет необходимого научного образования, чтобы... заставить вас поверить в это. Так что я делаю решительный шаг — звук, издаваемый преднамеренно, имеет свойство быть преднамеренным; один и тот же звук, изданный случайно, имеет разные характеристики случайности, независимо от того, слышите ли вы его как один и тот же или другой» [48].

Кардью в указаниях к шестому параграфу даёт такие варианты звука:

«Звук» (без уточняющего прилагательного) означает довольно определённый тип, как правило, короткие и довольно тихие звуки.

«Необязательный звук» может означать случайный или квазислучайный звук или отсутствие звука [37]. Намерение Кардью состояло в том, чтобы, каким бы незначительным и случайным ни показался звук, он на мгновение может быть взращён, сфокусирован, воспринят, контекстуализирован.

«Изолированный» всегда подразумевает возможность автономно издавать или слышать звук.

«Синхронизированный звук» означает одновременное воспроизведение звука, издаваемого разными источниками. В случаях когда не удаётся воспроизвести должным образом «изолированный» или «синхронизированный» звук, количество попыток, которые могут быть предприняты для их воспроизведения, не ограничено, но нет никаких обязательств делать более одной попытки [37].

«Общая пауза» — самое понятное качество: когда все молчат и неподвижны. Кардью хотел, чтобы исполнители знали о различных уровнях контроля, которые могут быть осуществлены над любым выбранным звуком, т. е. о разных степенях интенциональности (направленности на предмет).

По мнению Тилбери, от неподготовленного музыканта в этом параграфе требуется высокая степень концентрации, сосредоточение внимания на звуке и его качестве, на отношении к звуку, на звуках, которые воспроизводят другие участники, а также на всех слышимых вокруг звуках. Общий эффект, создаваемый звучанием шестого параграфа, — тихое, разреженное, а главное — чрезвычайно концентрированное развёртывание звука. Не только характер каждого отдельного человека влияет на звук, но также количество производимых звуков. Внимательно слушая, сверхсознательно реагируя на малейший контекстуальный сдвиг, каждый исполнитель проходит инструкции в своём собственном темпе; создаётся сеть взаимосвязанных звуков и групп звуков, исполнители/слушатели слышат и реагируют на действия друг друга, а также на любое вторжение в окружающую среду [48].

Возвращаясь к конфуцианскому тексту, развиваемому в этом параграфе, мы понимаем, что его смысл получает особую трактовку. В звучании музыки

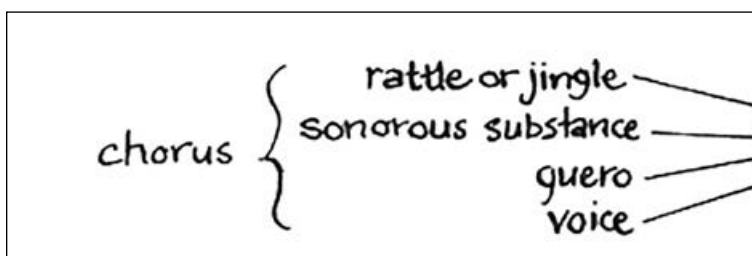
идея о развитии личности как корне фактически превращена в идею о развитии звука и его характеристик. «Корень», в понимании Кардью, заложен в звуке, точнее в том, как он воспроизводится, а также в отношении исполнителя к этому воспроизведению и слушателя к воспроизводимому. Звук для него является основной смысловой единицей и всё основано на толковании процесса создания и восприятия звука.

4 PARAGRAPH

История создания. Четвертый параграф был закончен 10 апреля 1970 г. и впервые исполнен в церкви Святого Панкраса (St. Pancras church) на Юстонроуд, Северный Лондон.

Партитура, исполнительский состав и исполнительские ресурсы. Партитура содержит пять страниц, его исполнительский состав — хор и орган, заставляет вспомнить первый параграф. Подобно ему, в исполнительском составе гарантированно соединяются непрофессионалы (хор) и профессиональный музыкант (орган). Исполнители, составляющие «хор», в процессе исполнения этой части, подобно первому параграфу, выступают в разной роли: они не только поют, но играют на различных ударных. Судя по указанию в нотах (пример № 14), здесь использованы такие типы: «rattle and jingle»²⁸ / «погремушки и бубенчики», «sonorous substance» / «звучащее вещество» и «guero». Авторские обозначения требуют комментария.

Пример № 14. К. Кардью «Великое учение». Параграф 4: исполнители хора



В качестве «звучащего вещества» Кардью предлагает использовать любой предмет, издающий при ударе приятный звук: например подушку, которой воспользовались исполнители в изученных записях этого параграфа. По «погремушкам и бубенцам», наоборот, не ударяют, они располагаются на «звучащем веществе» и должны отзываться при ударе по нему, а следовательно, должны быть довольно лёгкими. Наконец, понятие «guero» относится к группе инструментов с насечками или ребрами типа гуиро²⁹, которые поглаживаются, потираются, выскабливаются палочкой в соответствии с системой обозначений, аналогичной той, что использована в первом параграфе для нотации свиста.

²⁸ Согласно композитору, это могут быть колокольчики для саней, бобы в жестяной банке и т. д.

²⁹ Гуиро — это музыкальный инструмент с насечками, происходящий из Латинской Америки и изготавливаемый из различных материалов, таких как рифлёная доска или металлическая трубка с засечками. Этот инструмент играют скребком, чтобы получить характерный стрекочущий звук. В четвёртом параграфе использовались доски с насечками, напоминающие рубель, а также гофрированные пластиковые трубы.

Главным инструментом в партии ударных Кардью называет палочку³⁰. Она используется и для ударов по «звучащему веществу», и для игры на гуэро, поэтому исполнителю следует выбирать её с учетом двойного применения. Кроме того, палочка сама по себе может издавать приятный звук при ударе по подушке, рассекая воздух.

Текст первоисточника и его смыслы.

Пример № 15. К. Кардью «Великое учение». Параграф 4: текст и эпиграф

Текст параграфа	Идея-эпиграф параграфа
<p>Люди древности, желая прояснить и распространить по всей империи тот свет, который исходит от взгляда прямо в сердце и действий, сначала создали хорошее правительство. Желая хорошего правления в государстве, они сначала установили порядок в своих собственных семьях. Желая порядка в доме, они сначала дисциплинировали себя. Стремясь к самодисциплине, они исправили свои собственные сердца. И, желая исправить свои сердца, они искали точных словесных определений своих внятных мыслей, издаваемых сердцем. Желая получить точные словесные определения, они стремятся максимально расширить свои знания. Знание коренится в сортировке вещей по органическим категориям.</p>	<p>Древние, которые хотели проиллюстрировать выдающуюся добродетель на протяжении всего царствования, сначала упорядочивали свои собственные состояния. Желая хорошо упорядочить свои государства, они упорядочивали свои семьи. Желая упорядочить свои семьи, они сначала культивировали свои личности. Желая развивать свои личности, они сначала исправляли свои сердца. Желая исправить свои сердца, они сначала стремились быть искренними в своих мыслях. Желая быть искренними в своих мыслях, они сначала до предела расширили свои знания. Такое расширение знаний заключалось в исследовании вещей.</p>

В контексте Scratch Orchestra важной является идея культивирования личности, расширения знаний, а также исследования вещей. Именно эта идея развивается Кардью в этом параграфе.

Композиция. По соотношению инструментального и декламационного звучания и по особенностям своего построения четвёртый параграф вызывает параллели с первым: в обеих частях вступление и заключение обрамляют основной раздел, являющий собой паттерновую конструкцию. В данном случае количество проведенных паттерна — их семь — определено числом предложений декламируемого текста. Схематично развитие четвёртого параграфа можно выразить следующим образом (схема № 4).

Схема № 4. К. Кардью «Великое учение». Параграф 4: композиционное строение



Итак, параграф открывает соло органа, звучание органа пронизывает всю композицию. К нему присоединяются участники хора, с этого момента начинается основной раздел параграфа. Поначалу «хор» исполняет партии на «звучащем веществе», затем проговаривает одно из предложений текста. Его декламация продолжается игрой на гуэро. После паузы «хоровой» раздел повторяется снова и снова. На протяжении всего будет повторяться предложение, одна сторона которого выделена цветом. Звучащее вещество (сильный декламационный текст). На этом этапе игра на мухоловке, скалки, указки и т. д. Все предметы имеют хорошую длину.

гуэро — составляет паттерн, лежащий в основе композиции параграфа. Завершает параграф раздел, в котором орган отключается и проводятся без перерыва отрывки, звучащие в окончании паттерна в партии гуэро.

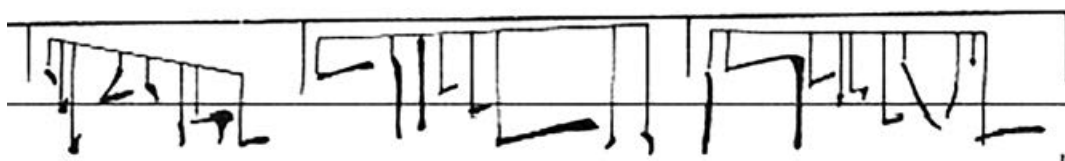
Координация участников хора между собой имеет свои особенности. Исполнители сидят на полу в форме «фигуры крокодила или зигзага / crocodile or zig-zag»: один из них (Кардью называет его «райдер», в данном случае это слово можно интерпретировать как «руководитель») располагается во главе фигуры, остальные — по обе стороны от него. В начале паттерна райдер начинает исполнять свою партию ударов соло, постепенно по принципу канона к нему присоединяются всё новые участники. По мере включения в процесс всех исполнителей хор переходит к декламации текста. В указаниях к партитуре сказано, что текст скорее проговаривается, нежели поётся. Способ его произнесения зависит от величины слов. Слова, состоящие из одного слога, артикулируются чётко и быстро, состоящие из нескольких слогов удерживаются до завершения вибрации голоса (исключение — последний слог, он также произносится быстро). Речь исполнителей должна быть громкой и чёткой (Кардью называет её «средний крик»).

Каждый паттерн может сопровождаться импровизацией одного из участников: поднявшись, он обходит сидящих исполнителей, воспроизводя текст любым из предложенных способов — шепчет, говорит, кричит, поёт, причитает и т. д. — и возвращается на своё место. В отношении импровизации есть следующие ограничения:

- ни один участник не должен пользоваться этой возможностью более одного раза;
- в каждом проведении паттерна не должно быть более одного солиста.

Партия гуэро, завершающая паттерн, трактуется исполнителями индивидуально. Используемая в ней нотация схожа с той, что применена в партии свистящих инструментов в первом параграфе (пример № 16). И так же как и там, эта нотация читается произвольно. Но только если в первом параграфе волнистые линии приблизительно фиксировали мелодический рисунок, то здесь, по комментарию Кардью, они могут указывать на скорость движения и силу нажатия³¹.

Пример № 16. К. Кардью «Великое учение». Параграф 4: партия гуэро



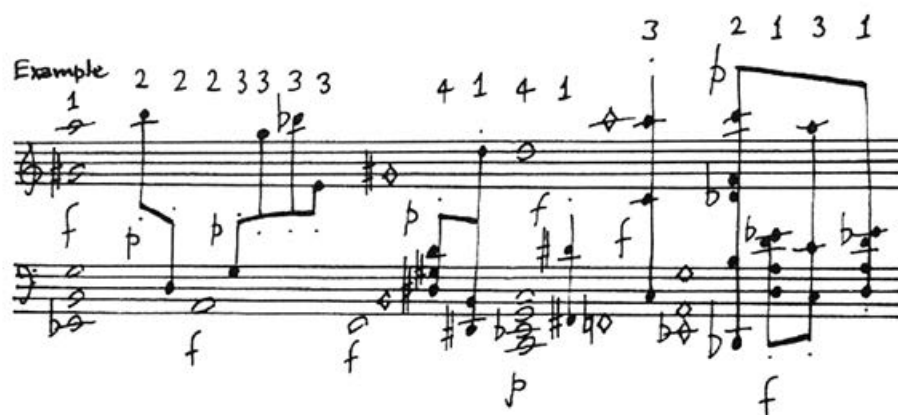
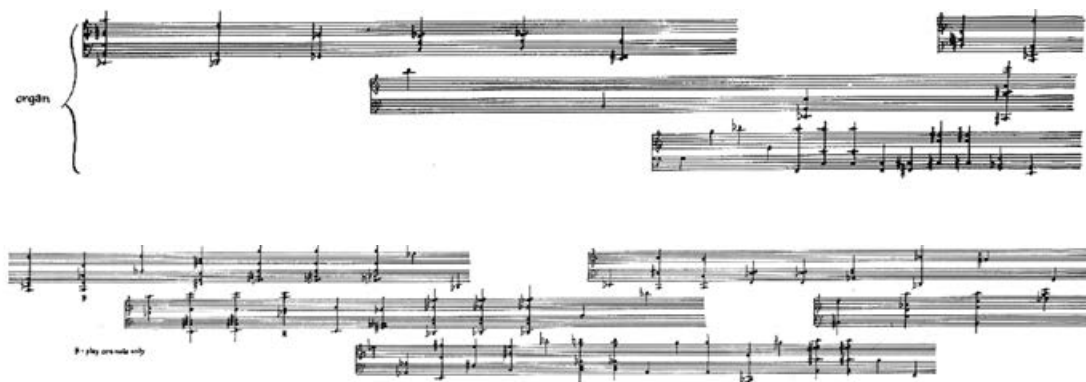
Переходя от паттерна к паттерну, райдер может сохранить исходный темп, а может несколько замедлить или ускорить его. Паузы между паттернами предназначены для того, чтобы он мог сделать свой выбор.

Заключительный раздел райдер начинает в момент, когда замолкает орган. Как и в начале, исполнители играют свои партии, подхватывая друг друга, и собирают семь фраз гуэро, зафиксированные в нотах, в единую, исполняемую без перерыва пропусту и ристпосты.

³¹ По указаниям композитора удары по гуэро могут быть нанесены как сверху, так и сбоку.

Партия органа изложена в традиционной нотации, но прочтение её вари-абельно. Многозвучные аккорды, быстрая смена последовательности действий органиста, свободное наложение партий, обилие знаков — всё это серьезно усложняет партию органа. По словам Роберта Кольриджа³², партитура предъявляет невыполнимые требования: пытаться разобраться в этих очень разрозненных событиях и следовать правилам, согласно которым события должны сосуществовать друг с другом, очень и очень непросто³³.

Пример № 17. К. Кардью «Великое учение». Параграф 4: партия органа



Подводя итог анализу, вновь вернёмся к тексту параграфа и его идеям. Лежащая в его основе многократно проведённая мысль об упорядочении разными средствами слоёв общества, человека и его семьи отражена в структуре этой части. В ней мы видим возвращение паттерна, изложение которого движется от сонорного звучания через формулирование мысли (декламация текста) к инструментальной импровизации. Но если в первом параграфе подобная итоговая импровизация была сольной, тут она является коллективной, что подразумевает более высокую степень подготовленности участников, овладение ими азами коллективной импровизации.

³² Британский музыкант, исполнитель (фортепиано, орган), участвовал в исполнении «Великого учения» в качестве органиста, год исполнения неизвестен.

³³ Из недатированного письма Кольриджа к Тилбери, написанного в середине 1990-х гг.

3 PARAGRAPH

История создания. Согласно указаниям в партитуре, параграф завершён 14.07.1970 г.

Партитура, исполнительский состав и исполнительские ресурсы. Партитура третьего параграфа занимает одну страницу, он написан «для больших инструментов» и вокалистов (Кардью рекомендует для участия 10 инструменталистов и 30 певцов). Продолжительность звучания составляет около 45 минут. Анализируя записи исполнений, можно отметить, что исполнители имеют возможность выбрать инструментарий: в одном случае используются контрабасы, в другом — низкие духовые.

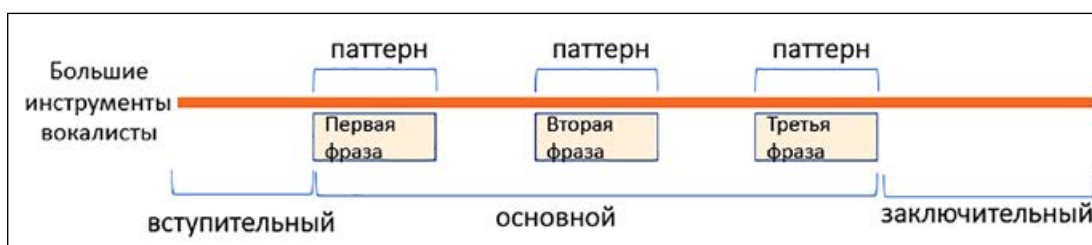
Текст первоисточника и его смыслы. Текст, используемый в параграфе, является самым коротким из всех семи параграфов и состоит из трёх предложений³⁴. Текст эпитафа, повторяя его, конкретизирует некоторые метафорически изложенные идеи (ср. второе предложение в двух случаях, пример № 18). В текстах возвращается метафора «корень», она дополнена метафорой «ветви». Они трактуются как начало и конец всех дел. Кардью добавляет к этому идею об упорядочении («знание того, что является первым, а что последним»), которая была генеральной в четвёртом параграфе, и мотив, перекликающийся с первым параграфом («чему учат в “Великом учении”»). В итоге текст эпитафа обретает полноту и смысловую ёмкость³⁵.

Пример № 18. К. Кардью «Великое учение». Параграф 3: текст и эпитаф

Текст параграфа	Идея-эпитаф параграфа
«У вещей есть корни и ветви. У дел есть масштабы и начало. Знать, что предшествует и что следует за этим, почти так же хорошо, как иметь голову и ноги».	«Всё имеет свои корни и свои ветви. Дела имеют свой конец и своё начало. Знание того, что является первым и что является последним, приблизит вас к тому, чему учат (в Великом учении)».

Композиция. Как и в большинстве предыдущих параграфов, строение этой части состоит из трёх разделов — вступительного, основного (который организован повторением паттерна) и заключительного. Его устройство можно представить следующим образом (схема № 5).

Схема № 5. К. Кардью «Великое учение». Параграф 3: композиционное строение



— Звуковой сюжет, который возникает здесь, имеет параллели со вторым параграфом, поскольку также основан на контрапункте двух пластов — инструментального и вокального. Первый из них связан с метафорой «корень», второй — «ветви».

³⁴ Дж. Тилбери пишет о сомнениях по поводу авторства перевода текста для третьего параграфа. Он считает, что он сделан не Эзрой Паундом [48, с. 514].
³⁵ В ряде исполнений также получала воплощение идея роста. Например, в выступлении в Институте Гете в Германии 13 мая 1971 г. идея роста и восхождения была выражена пространственно с помощью обширной лестницы. Группы певцов и инструменталистов располагались на пяти или шести ярусах. Все они основаны на восхождении от звука *as* контроктавы по

различным траекториям (пример № 19). Они исполняют их последовательно, но в своём темпе и с собственной динамикой. При этом, по указанию композитора, один из них всегда должен оставаться на низком тоне до тех пор, пока остальные совершают восхождение. Инструментальное звучание выступает в двух функциях. С одной стороны, оно образует фундамент («корень») всей конструкции, поскольку в этой партии постоянно тянется звук *as*, с другой — восходящие линии можно уподобить стволу, который связывает «корень» и «ветви» и воплощает идею роста.

Пример № 19. К. Кардью «Великое учение».
Параграф 3: партии «больших инструментов»

14. Some ascending scales

The image shows six staves of handwritten musical notation, each containing an ascending scale. The scales are written in various clefs (soprano, alto, tenor, bass) and include various accidentals (flats, sharps, naturals) and 'etc.' markings. The notation is handwritten and appears to be a study or sketch.

«Ветви» (вокальные партии) появляются, когда «корень» окреп и набрал силу. Именно поэтому вступительный раздел параграфа основан на сольном инструментальном звучании. Когда инструменталисты уверенно продвигаются по своей партии, к ним присоединяются вокалисты.

Основной раздел построен на последовательном исполнении конфуцианского текста, разделённого на три части. Для начала каждой из них Кардью задает исходные созвучия, это три аккорда, по-разному соотносимые с басом *as*: акустически далёкое для него трезвучие *A-dug*, составленный из звуков обертонового ряда квартсекстааккорд *Es-dug* и однотерцовый аккорд (пример № 20).

Пример № 20. К. Кардью «Великое учение».
Параграф 3: аккорды вокальной партии

THINGS HAVE ROOT AND BRANCH

HUMAN AFFAIRS HAVE RANGE AND ORIGIN

TO KNOW WHAT COMES FIRST AND WHAT FOLLOWS IS TO BE CLOSE TO THE WAY

voices

large instruments

Исполнение частей конфуцианского текста можно уподобить трём паттернам основного раздела. Каждый из них начинается единообразно: к начавшей «расслаиваться» инструментальной партии подключаются вокалисты. Звуки выписанных композитором созвучий относятся только к воспроизведению первого слова, подчёркнутого в нотном тексте. При его исполнении вокалисты могут выбрать один из этих звуков³⁶. Исходное созвучие должно быть многократно повторено (в этом процессе исполнители опираются на длину своего дыхания). Повторения продолжаются, пока созвучие не станет слышимым и узнаваемым на фоне инструменталистов. Оставшиеся слова каждого паттерна звучат с нарушением метроритмических функций, каждый исполнитель движется в собственном темпе, усиливая динамику, и поёт те звуки, которые услышал в инструментальной партии. Вокалистам требуется особая выдержка, чтобы уметь поддерживать выбранные тоны в контексте диссонирующего инструментального исполнения. По сигналу дирижёра все замолкают (вокалисты замолкают чуть раньше, чем инструменталисты), вновь звучит низкий *as* в инструментальной партии. Движение возвращается к своему началу.

Заключительный раздел строится на сольном инструментальном звучании. Исполнители, совершая последние восходящие движения, постепенно замолкают, и остается только низкий *as*, который выключается через некоторое время.

Дж. Тилбери считает, что в третьем параграфе Кардью в первую очередь пытался отойти от традиционного согласованного хорового исполнения (партиям каждого вокалиста свойственен индивидуальный подход, между ними нет синхронизированного дыхания, контроля динамики и т. д.). Целью Кардью был не культурно стандартизированный звук, в котором было бы нейтрализовано зерно индивидуального голоса. Напротив, он обращает внимание на различия, чтобы усилить жизнь и непосредственность звука. В этом параграфе слушатель может услышать сведённые воедино звуки с индивидуальными качествами: грубые и гладкие, чистые и хриплые, поставленные и непоставленные, «буржуазные» и «пролетарские». Чего добивается Кардью — баланса между индивидуальным и коллективным, между концепцией, планом композитора и способностями, пристрастиями исполнителей [48].

³⁶ Чтобы добиться определённой высоты тона, певец может воспользоваться вспомогательным инструментом, например колокольчиком или дудочкой.

5 PARAGRAPH

История создания. Параграф был написан в 1969–1970-х гг., работа над ним шла параллельно с сочинением других частей «Великого учения» (всех, кроме первого). Первое исполнение параграфа состоялось в Лондоне, в доме Сесила Шарпа, одного из участников Scratch Orchestra, 21 января 1972 г. Этот синтетический по своему содержанию параграф вобрал в себя всевозможные проявления творческого начала, которые в своих выступлениях демонстрировали участники Scratch Orchestra, — от талантливой игры на различных музыкальных инструментах, пения и декламации до пантомимы и проявлений перформативности, нередко вызывавших недоумение и улыбку. При этом каждый из исполнителей не был ограничен в проявлениях своих талантов и это, являясь основной целью Scratch Orchestra, было оформлено в музыкально-театральное действие. «Параграф 5 отразил то, что я понимал как внутреннюю структуру Оркестра на момент сочинения», — написал Кардью в программной заметке к премьерному исполнению [37].

Партитура и исполнительский состав. Партитура пятого параграфа наиболее объёмная из всех, она состоит из 12 страниц и содержит самый большой объём информации: текстовые партитуры-инструкции, партитуры действий и чисел, вокальные эпизоды для импровизации в «Одах машинам». Её исполнительский состав также очень разнообразен. В кратком описании параграфа, помещённом на первой странице, Кардью пишет: «для большого числа неподготовленных музыкантов, делающих жесты, выполняющих действия, говорящих, поющих и играющих на различных инструментах. Плюс по желанию десять певцов для исполнения “Од машинам”» [37]. В этом описании сделан акцент на универсальности исполнителя: он и говорит, и поёт, и играет, и выполняет пластические действия, хотя является «неподготовленным музыкантом». Указаний же на использование конкретных инструментов нет: исполнители выбирают их на своё усмотрение и в зависимости от ситуации. Продолжительность звучания параграфа составляет около двух часов. Это единственный из параграфов «Великого учения», полную запись исполнения которого нам не удалось найти, что объяснимо: указаний композитора, помещённых в партитуре, не всегда достаточно, чтобы точно интерпретировать его волю.

Текст первоисточника и его смыслы. Конфуцианский текст, используемый в параграфе, и его версия, изложенная в эпиграфе, совпадают по смыслу, хотя версия Кардью более краткая. Содержание текста имеет итоговый смысл и завершает идеи, излагавшиеся в параграфах № 1–4. Оно даёт представление о достижимости внутренней и внешней гармонии.

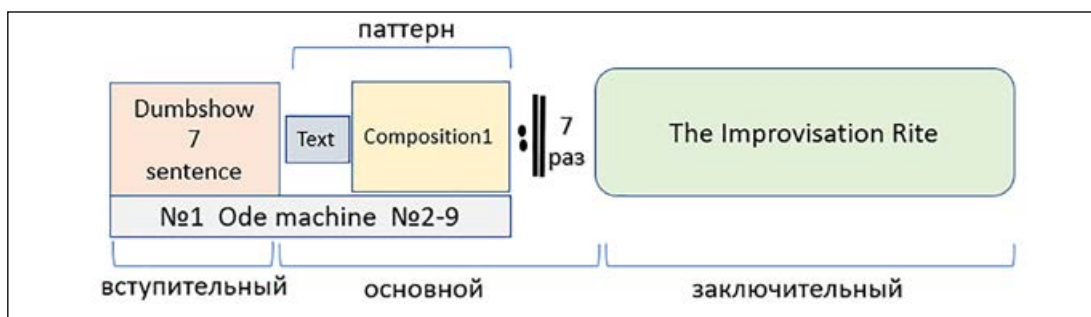
Пример № 21. К. Кардью «Великое учение». Параграф 5: текст и эпиграф

Текст параграфа	Идея-эпиграф параграфа
«Когда вещи были классифицированы по органическим категориям, знание перешло к самореализации. Учитывая крайние познаваемые точки, нечленораздельные мысли были определены с точностью [солнечный луч остановился в точном месте]. Достигнув этого точного словесного определения, этой искренности, они затем стабилизировали свои сердца. Они дисциплинировали себя. Достигнув этой самодисциплины, они привели в порядок свои собственные дома: наведя порядок в своих собственных домах, они создали хорошее правительство в своих собственных государствах. И когда их состояния были благополучными — управляемая империя была приведена в равновесие».	«Вещи были исследованы, знания стали полными. Их знания были полными, их мысли были искренними. Их мысли были искренними, их сердца были исправлены. Их сердца исправлялись, их личности культивировались. Их личности развивались, их семьи были регламентированы. Их семьи регулировались, их государства правильно управлялись. Правильно управляя государствами, всё королевство было спокойным и счастливым».

Композиция. Этот параграф имеет составную природу и складывается из меньших (хотя значительных по объёму) структурных единиц. Параграф начинается с «Dumbshow»³⁷ — своеобразной пантомимы, жесты которой, по мысли Кардью, в символическом ключе выражают идеи, связанные с воспитательным духом, заключённым в «Великом учении». После «Dumbshow» начинается раздел, связанный с исполнением «Композиций», в партитуре их содержится восемь, но из них исполняются любые семь. За этим следует «Импровизационный обряд».

Как и в остальных случаях, в композиции можно выделить три части, правда их масштаб больше, чем прежде. Вступительная часть включает «Dumbshow», основная — «Композиции», и заключительный раздел — «Импровизационный обряд» (схема № 6). Особое место в композиции занимают «Оды машинам», занимающие несколько последних страниц партитуры. Во-первых, они необязательны к исполнению и могут существовать как отдельное сочинение (на это указывает сам автор). Во-вторых, в случае их включения в композицию параграфа они выступают в роли аккомпанемента к вступительному и основному разделам: вступительный раздел может сопровождать только первая «Ода», а остальные — основной.

Схема № 6. К. Кардью «Великое учение». Параграф 5: композиционное строение



Обсудим организацию каждого элемента этого параграфа отдельно. «Dumbshow» опирается на текстовую партитуру, состоящую из семи «предложений» — sentence. Каждое из них содержит описание различных жестов, нередко с вариантами их исполнения (пример № 22).

Пример № 22. К. Кардью «Великое учение». Параграф 5: «Dumbshow», описание исполнения Sentence 3

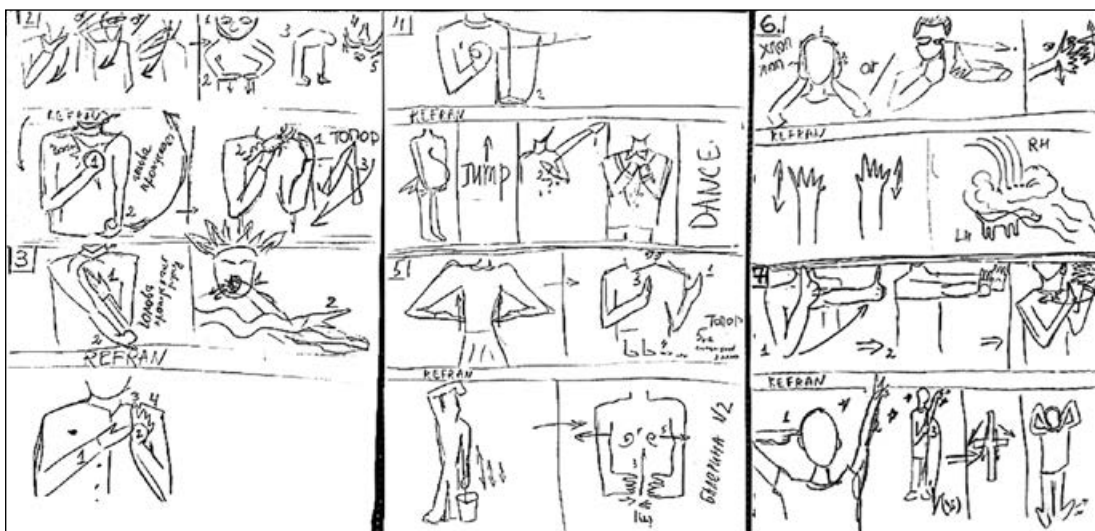
ЛИБО: Левая рука несколько раз ударяет по рту (положение рта как при беззвучном крике), затем правая рука резко выбрасывается вперёд на уровне плеча, как будто вы бросаете тяжелый дротик или страхи-ваете липкое тесто. ИЛИ: указательный палец левой руки (остальные пальцы удерживаются большим пальцем) прижать ногтем к губам; перевернуть палец (остальная часть руки остаётся неподвижной), несколько раз приложите его к губам, затем переместите на левую щеку, поворачивая руку так, чтобы палец теперь был направлен наружу. Внезапно выбросьте его вперёд всей рукой, раскрывая ладонь по пути.

— Как ясно из примера, жесты «Dumbshow» включают в себя целый ряд телодвижений, от самых тонких и крошечных до самых широких: коснуться рта, прижать палец к губам, выбросить руку вперед, имитировать кидание дротика, тупица. Таким образом, первая трактовка Dumbshow может означать «Шоу дураков (тупиц)». В других случаях встречаются такие жесты: бросайте неопределенные взгляды по сферному пространству; ставьте глаза; шевелите пальцами; в стряхивайте руку; как у нас довой; раскатывайте рукавицы; вверху; добайте с малстрейтс; феллверки. Среди ствие без слов, и первоначально оно также могло восприниматься зрителями как «шоу тупиц».

них есть движения, близкие к пантомиме: «притворись, что поднимаешь ведро с водой». Иногда указывается скорость движений — например, замедление после быстрого толчка вперёд. Хотя в «Dumbshow» формально нет «музицирования», некоторые жесты сопровождаются вокальными звуками неопределённой высоты.

Для исполнителей жестовые инструкции Кардью — это не просто словесный текст, а импульс для передачи эмоций и настроения. Кардью стимулирует воображение исполнителя, позволяя ему проявлять свою грацию и элегантность в движениях. При этом инструкции требуют дисциплины, жесты, на которые они указывают, должны быть запомнены и точно исполнены. В конкретных исполнениях участники «Dumbshow» могли для этого делать собственные зарисовки определённых жестов (для их лучшего запоминания и разучивания). Например, так происходило в процессе подготовки пятого параграфа коллективом под руководством Дмитрия Власика³⁸ (пример № 23), возможно эта практика была и в Scratch Orchestra.

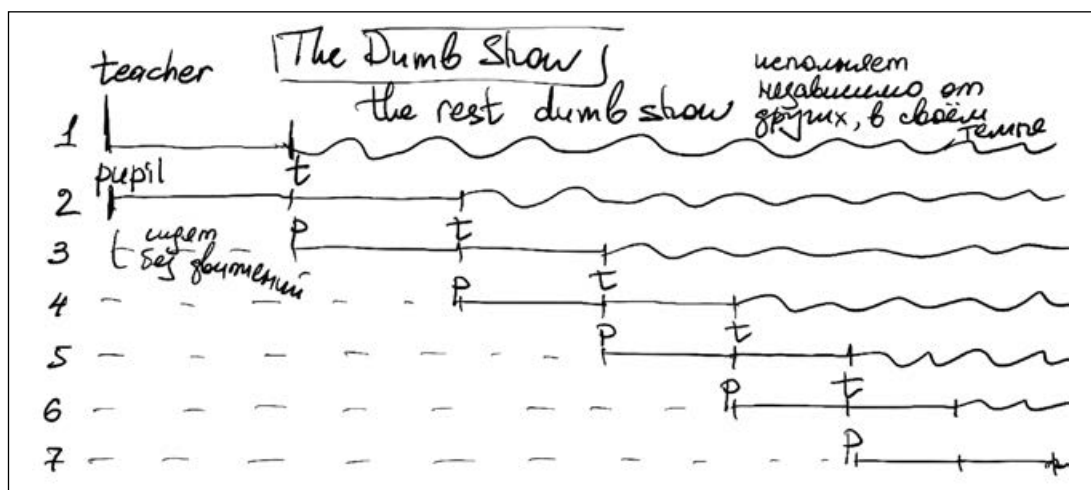
Пример № 23. К. Кардью «Великое учение».
Параграф 5: зарисовки жестов Dumbshow sentence 2–7



Идея, лежащая в основе этого раздела, — сохранение и передача знаний от учителя к ученику. Поэтому координация участников «Dumbshow» опирается на коммуникативную модель: «учитель — ученик». Все участники делятся на группы по семь или восемь человек. Один из них становится «учителем» и показывает действия одному «ученику». После показа «ученик» становится «учителем» для следующего участника, а первый «учитель» продолжает «Dumbshow» в своем темпе. Исполнители каждой группы, выполняя и запомнившие жесты в ходе репетиций быстрее всего, подключаются к исполнению последними. Роль первого «учителя» достаётся самому неторопливому участнику с тем умыслом, чтобы остальные, начав повторять за ним и друг другом (наподобие канона), смогли закончить исполнение примерно в одно и то же время. Схему исполнения sentence «Dumbshow» можно представить так (схема № 7).

Схема № 7. К. Кардью «Великое учение».

³⁸ Рисунки предоставлены Сашей Сериковой, участницей Московского скретч-оркестра, который существовал с 2013 по 2015 г. под руководством Дмитрия Власика.

Параграф 5: композиционное строение Dumbshow³⁹

Финал «Dumbshow» имеет комический оттенок: исполнители закрывают уши руками, направляя пальцы вниз по шее, а затем ходят на каблучках «столько, сколько вам захочется», что напоминает детскую игру.

Раздел «Композиции» устроен подобно основным разделам других параграфов и опирается на повторение повторяющейся конструкции, паттерна. Он открывается хоровой декламацией конфуцианского текста, лежащей в основе этого параграфа, за ним следует вокализация предложений текста Конфуция (с первым проведением — первого, с каждым последующим — очередного). Методика исполнения вокальной импровизации такая же, какая была опробована в параграфах 7, 6, 3. Вокалисты ориентируются на продолжительность своего дыхания и исполняют каждое слово на удобном для себя тоне, возможно подстраиваются друг под друга. За вокальным разделом следует исполнение одной из восьми «Композиций» (в последующих паттернах уже исполненные «Композиции» не могут быть использованы)⁴⁰. Общая схема этого раздела может выглядеть так (схема № 8).

Схема № 8. К. Кардью «Великое учение». Параграф 5: композиционное строение



Все «композиции», представленные в этом разделе, имеют название:

- 1) «Crash Bang Clank music» («Лязгающая музыка»);
- 2) «Loud and soft laughter» («Громкая и тихая музыка смеха»);
- 3) «Mountain top music. Mostly winds» («Музыка с вершины горы»);
- 4) «Silent music» («Тихая музыка»);

³⁹ Схема предоставлена Сашей Сериковой, участницей коллектива, исполнявшего пятый параграф в Москве и Казани в 2013 г. под управлением Дмитрия Власика.

⁴⁰ Кардью выписал восемь композиций, но в указаниях к исполнению сказано, что показать нужно только семь из них. Участники могут заранее выбрать композицию, которую не будут исполнять.

- 5) «Beautiful sound music» («Красивая музыка»);
- 6) «Bowed sound» («Смычковый звук»);
- 7) «Plink» («Плинк»);
- 8) «Tube train stopped between stations» («Поезд метро, остановившийся между станциями»).

Их названия весьма изобразительны и, вероятно, либо ассоциировались с каким-то конкретным участником Scratch Orchestra, либо имели направленную ассоциацию для исполнителей и слушателей.

Каждая из «композиций» имеет текстовую партитуру, в которой указания к исполнению даются в виде совета, соответственно разные исполнения могут выглядеть иначе. Так, например, партитуры «композиций» № 3, № 4 и № 7 выглядят так (пример № 24).

Пример № 24. К. Кардью «Великое учение». Параграф 5: «композиции» 3, 4 и 7

<p><i>Музыка вершины горы.</i> В основном ветра. Взлёт. Летать высоко. «Разнеси свои проблемы и решения на четыре ветра». В середине становится тихо, но от этого не менее шумно. Подумайте о контурах гор вокруг, «разрезая горизонт складки за складкой».</p>
<p><i>Тихая музыка.</i> Без звука. Тихий и неподвижный. Время от времени за движением наблюдают все, никогда не более одного за раз. <i>Уточнения:</i> сидят полукругом, как изваяния фараонов, собранны. Постигайте движения как можно глубже — физически, референтно, пластически, символически — по мере их возникновения. Очень тяжёлая музыка.</p>
<p><i>Плинк.</i> Эта музыка, как правило, пуантилистична. В основном короткие звуки, в основном отрывистые звуки. Музыкальные шкагулки, игрушечные пианино, музыкальные арфы, капельницы и т. д. не исключено. Подумайте о том, чтобы производить звуки, которые изолированы в том или ином отношении. Подготовка: проведите время с мастерами Плинка в их иерархии: Хью Шрапнелем, Крисченем Вульфом, Веберном, Богом.</p>

В этом параграфе Кардью впервые переключается из инструктирующих текстовых партитур, представленных в других частях (их характерная черта — точное указание на тип выполняемых действий, как, например, в седьмом параграфе: «пой», «говори»), на партитуры ассоциативного типа (по типологии Е. Дубинец). Они обращены к воображению исполнителя и поэтому более вариабельны в плане исполнения. В целом «композиции» имеют определённую цель — они являются тренировочной площадкой для последующей коллективной импровизации.

Во время исполнения раздела с «композициями» (пишет Кардью) каждый участник может избрать для себя какую-то из двух возможных функций: участника или зрителя. Подобный подход, вероятно, влиял на отношение исполнителя к музыке и к коллегам, позволял обдумать свой опыт, принять решение о последующих действиях, наконец, сделать передышку.

Ядром параграфа, его логическим итогом является «Импровизационный обряд». В целом он может быть описан как техника, используемая для создания спонтанной музыки в групповой обстановке. Исполнителям даётся набор инструкций, таких как серия жестов или звуков, которые необходимо воспроизвести, и они могут свободно интерпретировать и импровизировать в рамках этих параметров. Цель состоит в том, чтобы создать уникальный и непредсказуемый музыкальный опыт, который формируется за счёт индивидуального вклада каждого исполнителя. Эта техника часто используется в экспериментальной и авангардной музыке и требует высокого уровня мастерства и креативности от участвующих исполнителей.

В пятом параграфе Кардью даёт несколько разных по своему составу композиций или действий, которые могут послужить базой для создания собственной импровизации. Среди них партитуры действий и номерные. И те и другие предполагали выполнение последовательности определённых действий по заданному алгоритму. Среди партитур действия можно выделить следующие: игра с мячом или монетами; работа ногами — прыжок, топот, удар ногой и т. д.; движения телом, лицом; действия, похожие на пантомиму: изобразить перенесение тяжестей и т. д.

Пример № 25. К. Кардью «Великое учение». Параграф 5: Action Score

Action Score			
Sentence 1			
SOFT	streamer	dumbshow	FACE
streamer	COINGAME	drum	heavy
COINGAME	LEGWORK	ballgame	coingame
swoosh	floor	SWOOSH	swoosh/handgame
drum	drum	coingame/whistle (walk)	overhead/LOCOMOTION
wand/IMAGE (shake)	dumbshow/LIGHT	handgame	
sheet	quero		
light	handgame		
	swoosh/whistle		
	overhead		

Номерные партитуры составлялись из действий, которые были связаны с индивидуальными цифрами каждого участника (чаще это была какая-то значимая дата, например число и год рождения). Действия определялись по выписанной таблице и исполнялись по номерной партитуре.

Пример № 26. К. Кардью «Великое учение». Параграф 5: Number Score

Number Score			
Sentence 1			
A	2	2	4 5 1 5 2 4 2 4 2 4 5 3
B	3 5	3	2 5 7 4 5 7 3 5 3 5 7
C	2	6 11 8 10	4 6 10 6 3 4 2 6 3 5 7
D		2 9 7 3 6 8 3	
Sentence 2			
A	2	4 5 3 1 5 2 4 2 4 2 4 1 2 3 4	
B	3 5	3 5 1 3 5 7 2 5 7 4 5 7 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 7 3 4	
C	2	6 3 3 6 3 4 6 4 11 8 12 11	
D		8 3 6 3 4 6 4 10 9 6 9 3 1	

Здесь также есть текстовые партитуры, подобные приведённым до этого, подразумевающие реализацию близкую к перформансу, например вдохновляющий текст⁴¹ «Firelighting component» («Компонент разжигания огня»).

Пример № 25. К. Кардью «Великое учение».

Параграф 5: вдохновляющий текст «Компонент разжигания огня»

⁴¹ Вдохновляющий текст взят из книги Кван: Сзе, XIV. 3, переведённой с китайского британским синологом Джеймсом Леггом. Текст посвящён небесной музыке, которая указывает на исполнение пяти добродетелей и достижение состояния самосовершенства и покоя. По мнению Кардью, этот текст должен был настроить на предстоящий обряд импровизации.

Пей-ман Кхан спросил Хван-Ти, сказав: «Ты праздновал, о Ти, и исполнял музыку Сянь-хих возле озера Тхунг-тхинг. Когда я услышал первую часть этого, я испугался; вторая часть утомила меня, а последняя озадачила...». Ти сказал, вполне вероятно, что это должно было так подействовать на вас! Это было исполнено с помощью (инструментов) людей, и всё настроено в соответствии с (влияниями) Небес. Это происходило в соответствии с (принципами) пристойности и праведности и было пронизано (идеями) Великой чистоты. Совершенная музыка сначала нашла отклик в делах человеческих и была соотнесена с Небесными принципами; она указывала на действие пяти добродетелей и соответствовала спонтанности (очевидной в природе)...

Последним элементом среди партитур пятого параграфа являются «Оды машинам». Их десять, и они записаны частично в традиционной, а частично в близкой к иероглифическому письму нотации, которую мы видели в партиях органа и духовых в первом параграфе и партии гуэро в четвёртом параграфе.

Пример № 25. К. Кардью «Великое учение». Параграф 5: Ode machine № 2

Входя в «необязательные» материалы параграфа, «Оды», если они участвуют в исполнении, являются аккомпанементами. По указанию композитора, эти очень выразительные монодии можно петь на протяжении всей первой половины параграфа, вплоть до «Импровизационного обряда» (ранее мы писали, что первая из них может сопровождать «Dumbshow», остальные — раздел с «композициями»). «Оды» № 2–10 отличаются по продолжительности и должны исполняться так, чтобы они оканчивались приблизительно одновременно: первой должна звучать самая длинная «Ода» (№ 2 или № 3), а самая короткая из них (№ 7, № 9 или № 10) вступает последней.

ЭПИЛОГ

«Великое учение»:

от «work in progress» к «opus perfectum et absolutum»

Рассмотрев параграфы «Великого учения» в порядке их возникновения, мы твёрдо понимаем, что, продвигаясь между ними от одного к другому, композитор ставил перед собой конкретные задачи, а они во многом зависели от того, что он хотел сначала от формировавшегося, а затем от сложившегося коллектива Scratch Orchestra. Иными словами, возможности коллектива в определённый момент времени определяли облик каждого параграфа и его особенности.

В этом отношении первый параграф выступил в роли своего рода пробного камня. Он единственный был написан до появления коллектива, по-видимому, на его премьере установка на взаимодействие профессионалов и непрофессионалов не действовала (в его исполнении основную роль сыграли профессиональные

или полупрофессиональные музыканты, члены ансамблей Луиса Хелси). Вместе с тем параграф вместил разноплановые по исполнительскому составу и жанровым формам разделы (соло органа, хоровую декламацию, инструментальную коллективную и сольную импровизации) и представил некий художественный идеал композитора. Неслучайно подобная многосоставная структура позже повторилась в организации других параграфов (второго, третьего, четвертого, пятого). Однако с момента сбора Scratch Orchestra Кардью отказался от столь сложных по внутренней координации композиций.

В следующих возникавших параграфах он сконцентрировался на ограниченном количестве идей и форм музыкальной коммуникации. Во втором параграфе им воплощена идея контрапункта вокального и инструментального пластов, каждый из которых организован алеаторно; в седьмом и шестом — разные варианты вокальной коллективной импровизации. Такое сужение задач было определено дидактической целью: в исполнительском составе этих параграфов делалась установка на непрофессионалов, им нужно было поэтапно прививать навыки коллективного и сольного музицирования.

В последующих написанных параграфах — четвертом и третьем — на новом этапе были повторены композиционные идеи первого и второго параграфов. Кульминацией «дидактического проекта» Кардью стал пятый параграф, который закономерно возник самым последним. В нём, с одной стороны, импровизационное начало представлено в наивысшей степени и пронизывает все этапы композиции и воплощено не только в музыке, но и в хореографии. С другой стороны, пятый параграф оказывается единственным, в который так активно включаются пластические формы (они представлены в «Dambshow» и партитурах действий), следовательно, он является самым демократичным по своим средствам. Идея о свободе художественного выражения, нашедшая отражение в «Наброске Конституции», программном документе, регламентирувавшем деятельность Scratch Orchestra, получила в данном случае максимальное воплощение. Таким образом, в процессе создания «Великое учение» действительно предстало для Кардью как *work in progress*, проект, который рос и видоизменялся вместе со Scratch Orchestra. Чем же было это сочинение для участников ансамбля?

Целая сумма причин позволяет считать, что для них «Великое учение» стало своего рода *учебником*, дающим возможность последовательно осваивать импровизационные формы музицирования. Об этом свидетельствует не только этапность, о которой шла речь выше, или ориентированность отдельных параграфов на конкретную форму музыкальной деятельности (вокальную, инструментальную, вокально-инструментальную импровизацию). Важно, что композиция всех параграфов, сколь отличны бы они ни казались на первый взгляд, опирается на одну и ту же логику.

В каждой части обнаруживается схожее строение — три композиционных раздела со своими функциями: вступительный (он настраивает на будущую творческую деятельность), основной (реализует эту деятельность в разных видах) и заключительный (фиксирует внимание участников на её результатах). Основной раздел всех параграфов строится однотипно и основан на повторении паттерна. Вместе с тем в структуре всегда сочетается предзаданное (определённые правила) и произвольное (свобода их реализации) начала, т. е. через освоение разных параграфов последовательно прививается идея сочетания правил и вариативности их воплощения, столь важная для импровизационного искусства. Наконец, среди

дидактических моделей, встроенных в структуру «Великого учения», есть такие, которые обращены к идее воспитания ансамблевого чувства. Во многих параграфах форма коммуникации между участниками опирается на принцип «учитель — ученик»: достаточно вспомнить взаимодействие между вокалистами во втором параграфе или участниками «Dumbshow». Часть параграфов опирается на идею «постепенно выращиваемой самостоятельности», например первый, основной раздел которого венчает сольная импровизация. Таким образом, для исполнителей это сочинение предлагает своего рода набор упражнений, которые позволяют освоить столь непростую практику коллективной импровизации. В этой связи показательно, что «Великое учение» до сих пор бытует в исполнениях, группирующих друг с другом отдельные параграфы (чаще всего третий и шестой или третий и четвёртый, шестой и седьмой, первый и четвёртый), а целостное воспроизведение этого сочинения (за исключением премьерного⁴²) нам неизвестно.

Что изменилось в «Великом учении», когда его композиция получила законченный вид? От премьеры пятого параграфа до постановки всего сочинения прошло около двух лет. За это время Кардью увидел свой опыт как целостное явление. Это понятно уже при взгляде на первую страницу партитуры, где информация о каждом параграфе представлена им в виде «дайджеста», а расположение этой информации на листе даёт нечто вроде карты многочастного целого.

При взгляде на композицию «Великого учения» ясно, что в ней выделяются крайние части, выполняющие вступительную и заключительную роль (первый параграф вводит в цикл и его необычные формы; последний, ориентированный на однородный хоровой состав и медитативное состояние, можно представить как рефлексия по поводу произошедшего), и кульминационная точка — пятый параграф, помещённый, что показательно, в точке золотого сечения. Вокруг этой части, имеющей в сочинении ключевое значение (в ней единственной по-является такой жанр, как импровизационный обряд, важный для репертуара Scratch Orchestra и Кардью), остальные разделы группируются в подобные пары. По особенностям своей организации и заложенным в них идеям между собой связаны первый и четвёртый параграфы (они оба являются многосоставными композициями и поэтому более всего сходны с пятым параграфом и готовят его появление); второй имеет параллели с третьим (оба строятся на идее контрапункта вокального и инструментального пластов); наконец, шестой и седьмой также перекликаются, поскольку оба развивают принцип коллективной вокальной импровизации.

Кроме того, по-видимому, на этапе осмысления «Великого учения» как целостного сочинения Кардью усилил действие в нём магии двух чисел — семёрки и пятёрки. Первое из них символически связано с текстом Конфуция (напомним, что в первой части «Да Сюэ», на которую опирался Кардью, — семь изречений). Второе может быть связано с пятым параграфом, сердцем этого опуса. В основном разделе четвёртого параграфа — семь повторений паттерновой конструкции, а в заключительном — исполняются последовательно семь партий гуэро; в пантомиме «Dumbshow» из пятого параграфа исполняются действия, разделённые Кардью на семь предложений (sentence), в основном разделе реализуются, по указаниям Кардью, семь из восьми композиций. Во втором параграфе паттерн

⁴² Точной информации о дате премьерного исполнения «Великого учения» нет. Есть воспоминания участников исполнения 1972 г.

повторяется пять раз, состоит из пятитактовой строки, и все эти такты (кроме одного) содержат по пять звуков.

Всё сказанное убеждает, что хотя для исполнителей «Великое учение» не до конца обрело облик завершённого опуса, для своего автора оно, безусловно, таким стало.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«Великое учение» аккумулирует представление о направлении поисков, которые вёл Корнелиус Кардью в конце 1960-х, на зрелом этапе своего творчества. Понятие *opus magnum* подразумевает под собой главное сочинение композитора, которое отражает его стиль, мировоззрение и даёт полноценное представление о его творческой личности. Оно является наивысшим достижением в его творческой карьере автора и обычно привлекает внимание как критиков, так и слушателей. В нашем случае «Великое учение» — это действительно такой *opus*, в котором соединились многолетний опыт Кардью-композитора, музыканта-исполнителя и философа. Он стал итогом и кульминационной точкой его творческой деятельности.

В этом сочинении воплотилась вера Кардью в возможности и силу импровизационного искусства. Музицирование само по себе является древнейшей формой человеческого общения, направленного на получение новых эмоций, используемой для выражения собственных чувств, расслабления, развлечения. Кардью осознавал влияние музыкальной деятельности на психическое и физическое состояние человека и активно исследовал эту область. В «Великом учении» он использовал различные типы музицирования: коллективное, сольное, ансамблевое и различные их вариации. Тематическая импровизация в сочинении тесно переплетается со свободной, инструментальная с вокальной, сольная с групповой, а профессиональная с любительской.

В сочинении используется тип импровизационного взаимодействия с солистом (параграфы 1, 2, 3, 4, 5, 6). В этом случае музыканты создают вокруг солиста звуковое облако, поддерживая его или озвучивая собственные партии. Наряду с этим встречается последовательное импровизационное взаимодействие, когда музыканты играют по очереди, создавая музыку на основе идей друг друга или продолжая одну идею (параграфы 1, 2, 3, 4, 5). Здесь исполнители чутко реагируют на движение музыки и могут продолжить музыкальную мысль.

Поначалу опираясь на тип музыкального взаимодействия, возникающего на основе заданных музыкальных элементов (мелодических и ритмических, параграфы 1–4), начиная с пятого параграфа «Великое учение» использует лишь партитуры с приблизительной фиксацией итогового звукового результата.

«Великое учение» также в полной мере репрезентирует философские и социально-политические воззрения Кардью конца 1960-х. Сочинение запечатлело художника, верящего в особую миссию искусства, в способность музыкальной деятельности гармонизовать человека и общество, в открытость музыки для всех и каждого. Это сочинение воплотило идею о демократизации искусства, его части предназначены для составов, опирающихся на непрофессионалов (неподготовленных музыкантов, как их называет Кардью), что отразилось в особенностях нотации, подходе к исполнительскому составу и инструментам. Как мы сумели заметить, композитор использует нотную запись, которая потенциально понятна

всем и позволяет любому музыканту прочесть её (так, в параграфах 1, 4 и 5 используются интуитивно понятные графические знаки, в параграфе 2 ритмы получают мнемонические характеристики и т. д.). В импровизационной музыке, где профессиональные исполнители часто играют на слух, нотная запись зачастую не используется. Однако в «Великом учении» нотная запись является важной организующей составляющей. Аналогично этому, у сочинения расширенный инструментальный состав, в котором меньше традиционных, а больше экспериментальных инструментов (камни, бутылки, бубенцы, свистульки, верёвки, трубки и т. д. и т. п.).

Наконец, «Великое учение» Корнелиуса Кардью — феномен, который отразил своё время, который невозможно мыслить без вовлечения в контекст социально-политических процессов конца 1960-х: митингов, протестных акций, ратовавших за свободы. Подобно им, это сочинение выдвигало идею освобождения искусства от привычных клише, поэтому было так привлекательно для современной британской молодежи (напомним, исполнение отдельных параграфов собирало не только членов артистического сообщества, но и далёкую от него публику, вплоть до заводских рабочих), да и сегодня его исполняют молодые люди, внешний вид которых свидетельствует о принадлежности к андеграунду. С другой стороны, опус Кардью — яркий пример того, как западное общество смогло воспринять и воплотить основные принципы конфуцианства, используя их для создания собственного мировоззрения. В своё время Кардью отмечал, что идеи Конфуция ему очень близки, и он видел большой потенциал их применения к западной философии и образу жизни [48].

Круг философских и художественных идей, которые воплотило в себе «Великое учение», позволяет ему сохранять актуальность для исполнителей. Как показывают записи, размещённые в Сети, произведение Кардью довольно активно и с большим воодушевлением исполняется не только в разных странах Европы, но и в разных частях света⁴³. Правда, как мы уже говорили, среди видеозаписей нет ни одной, где «Великое учение» звучит от начала до конца. И это можно понять: нотация, к которой прибегает Кардью, фиксирует лишь малую часть предполагаемого звучания. Вероятно, эта же причина останавливает исследователей. Ранее мы уже приводили мнение Джона Тилбери о том, что это сочинение не поддаётся традиционному анализу. Однако, как показала наша работа, исследовать «Великое учение» можно и нужно. Этот опыт помогает ясней представить его особенности и открывает пути к новым исполнительским и исследовательским интерпретациям главного сочинения Корнелиуса Кардью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акоюн Л. О. Минимализм // Музыка XX века. Энциклопедический словарь. — М. : Практика, 2010. — С. 355–356.
2. Алексеева А. Ю. Комбинаторные приемы в музыке британского постминимализма // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. — 2019. — № 18. — С. 81–89.
3. Алексеева А. Ю. Системная музыка: об особенностях постминимализма в Британии // Музыковедение. — 2020. — № 4. — С. 3–12.

⁴³ В Приложении I помещены записи исполнений отдельных параграфов, сделанные в России, Швеции, Финляндии, Великобритании, США и других странах.

4. Бакуменко М. Н. Вопросы теории паттерна в музыке XX века // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. — 2011. — № 2 (9). — С. 205–213.
5. Горохов А. CORNELIUS CARDEW // Немецкая волна. Июль, 2004 [Электронный ресурс]. — URL: <https://muzprosvet.ru/cardew.html> (дата обращения: 10.02.2023).
6. Демешко Г. А. Вариантность как феномен музыкальной практики XX века. // Проблемы музыкальной науки. — 2012. — № 2 (11). — С. 244–248.
7. Дубинец Е. А. Знаки звуков. — М. : Гамаюн, 1999. — 314 с.
8. Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века : учеб. пособие. — М. : РАМ имени Гнесиных, 2003. — 296 с.
9. Григорьева Г. В. Музыкальные формы XX века. — М. : Владос, 2004. — 175 с.
10. Задерацкий В. В. Музыкальная форма. Вып. 2. — М. : Музыка, 2008. — 528 с.
11. Катунян М. Статическая тональность // *Laudamus*. — М., 1992. — С. 120–129.
12. Кисеев В. Ю.. Перформанс в творчестве Мередит Монк : дис. ... канд. искусствоведения. — Ростов на/Д., 2022. — 192 с.
13. Китайская философия «Да Сюэ» («Великое Учение») [Электронный ресурс]. — URL: <https://vk.com/topic> (дата обращения: 01.06.2020).
14. Кобзев А. И. Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / Гл. ред. М. Л. Титаренко ; Ин-т Дальнего Востока. — М. : Вост. лит., 2006. — Т. 1. Философия / Ред. М. Л. Титаренко, А. И. Кобзев, А. Е. Лукьянов. — С. 239–242 [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.synologia.ru> (дата обращения: 01.06.2020).
15. Копосова И. В. Сочинения для фортепиано Корнелиуса Кардью в свете творческих поисков композитора // *Музыковедение*. — 2019. — № 6. — С. 29–41.
16. Копосова И. В., Алексеева А. Ю. Корнелиус Кардью: у истоков британского минимализма // *Проблемы музыкальной науки*. — 2018. — № 3 (32). — С. 48–57.
17. Лыжов Г. И. Пути эволюции тональности в XIX–XX веках по Ю. Н. Холопову // *Журнал Общества теории музыки*. — 2016. — № 1 (12). — С. 1–17.
18. Малявин В. В. Большая книга мудрости Востока // Большая книга искусства и истории сб. 2020 [Электронный ресурс]. — URL: https://kartaslov.ru/великое_учение (дата обращения: 01.06.2020).
19. Пенская Е. Н. История студенческих протестов. 1968 г. в Европе. Хроника событий // *Вопросы образования*. — 2008. — № 4. — С. 256–282 [Электронный ресурс]. — URL: <https://cyberleninka.ru> (дата обращения: 20.12.2022).
20. Росс А. Дальше — шум. Слушая XX век / Пер. с англ. М. Калужского и А. Гиндиной. — М. : Астрель, 2013. — С. 448–483.
21. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века : учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студ. высш. учеб. заведений. — М. : ВЛАДОС, 2004. — 231 с.
22. Столяр Р. С. Современная импровизация: практический курс для фортепиано : учеб. пособие. — СПб. : Лань, 2010. — 158 с.
23. Столяр Роман. Корнелиус Кардью и его набросок Конституции. [Электронный ресурс]. — URL: <https://syg.ma/@roman-stolyar/kornelius-kardiu> (дата обращения: 22.05.2021).
24. Сысоев А. Ю. Кризис музыкального языка и его отражение в творчестве Корнелиуса Кардью // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2012. — № 2. — С. 208–209.
25. Сысоев А. Ю. Феномен свободной импровизации в музыке XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М., — 2013. — 33 с.
26. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс: учебник для специальных курсов консерваторий: в 2 ч. Ч. II: Гармония XX века. — 2-е изд., исп. и доп. — М. : Композитор, 2005. — 624 с.

27. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Теоретический курс : учебник. — СПб. : Лань, 2003. — 544 с.
28. *Холопов Ю. Н.* Очерки современной гармонии. — М. : Музыка, 1974. — 288 с.
29. *Холопов Ю. Н.* Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.kholopov.ru> (дата обращения: 01.06.2020).
30. *Anderson V.* Aspects of British Experimental Music as a Separate Art-Music Culture — Submitted for the degree of Ph.D. in Musicology Royal Holloway College University of London, January 2004. — 430 pp.
31. *Anderson V.* Cornelius Cardew lives // Web-site openDemocracy.12.12.2011. — URL: <https://www.opendemocracy.net> (дата обращения: 05.04.2021).
32. *Anderson V.* British Experimental Music: Cornelius Cardew and His Contemporaries. — University of Redlands, 1983. — 572 p.
33. *Anderson V.* Chinese Characters and Experimental Structure in Cornelius Cardew's The Great Learning // *Jems: Journal of Experimental Music Studies*. — 2004. — 17 March. — 13 p. — URL: <http://www.experimentalmusic.co.uk> (дата обращения: 13.04.2021).
34. *Baker B. S.* Cornelius Cardew — Composer // Web-site British Composers Project. — URL: <http://www.musicnow.co.uk/composers/cardew> (дата обращения: 18.11.2020).
35. *Cardew C.* The Great Learning // Score. Experimental music catalogue. — 1971. — 25 p.
36. *Cardew C.*, ed. Scratch Music. — Cambridge, Mass.: MIT Press. ISBN 0-262-53025-2. (Scratch Orchestra draft constitution, notes, scores, catalogue, and 1001 Activities.)
37. *Cardew C.* The Great Learning. Score (Faximile). Distributed by Experimental Music Catalogue, 26 Avondale Pk Gdns, w11. — 1971. — P. 5. Gott R. Liberation Music // *London Review of Books*. — 2009. — Vol. 31, No. 5. — 12 March. — P. 9–11. — URL: <https://www.lrb.co.uk> (дата обращения: 01.08.2020).
38. *Cardew C.* A Scratch Orchestra: Draft Constitution // *The Musical Times*. — 1969. — Vol. 110, No. 1516. — P. 617–619.
39. Confucius, Chinese classics. Translations into English, *Littérature chinoise Jusqu'à 221 av. J.-C.* Traduction, Chinese classics 1969 [New York] [New Directions Pub. Corp.] — URL: <https://archive.org> (дата обращения: 01.08.2020).
40. *Dennis B.* 'Cardew's "The Great Learning" // *The Musical Times*. — November 1971. — P. 1066–1068.
41. *Eley R.* A History of The Scratch Orchestra 1969–72 // *Cardew C. Stockhausen Serves Imperialism.*, Chapter I. — P. 9–32.
42. *Gresser C.* Cornelius Cardew's Music for Moving Images: Some Preliminary Observations // Web-site eBLJ 2013, Article 4. — URL: <https://www.bl.uk> (дата обращения: 01.06.2020).
43. *Harris T.* The Legacy of Cornelius Cardew. PhD thesis, Birmingham Conservatoire. — Birmingham City University, 2011. — 351 p.
44. *Macfarlane K., Rob Stone, Grant Watson*, eds. Play for Today: Cornelius Cardew (London: Drawing Room; Antwerp: Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (М НКА), 2009) ISBN 0955829917.
45. *Parsons M.* 25 years from Scratch: The Scratch Orchestra. — L. : London Musicians Collective, 1994. — 41 p. — URL: www.adashboard.org/25years_scratch (accessed: 12.02.2021). (download PDF) (дата обращения: 01.08.2020).
46. Play for today: Cornelius Cardew / ed. Katie Macfarlane, Rob Stone, Grant Watson London: Drawing Room; [Antwerp]: Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (М НКА), 2009. — 35 p.
47. *Prévost Edwin*, ed.; introduction by Michael Parsons, *Cornelius Cardew: A Reader* (Harlow, Essex: Copula, 2006). ISBN 0-9525492-2-0. (A collection of Cornelius Cardew's published writings together with commentaries and responses from Richard Barrett, Christopher Fox, Brian Dennis, Anton

- Lukoszevieze, Michael Nyman, Eddie Prévost, David Ryan, Howard Skempton, Dave Smith, John Tilbury and Christian Wolff.) — 405 p.
48. *Tilbury J.* Cornelius Cardew (1936–1981): A Life Unfinished (Essex: Copula, 2008). — 1010 p.
49. *Tilbury J.* “Cornelius Cardew”, originally published in *Contact* 26 (1983), 4–11. Reprinted in the *Jems: Journal of Experimental Music Studies*. Uploaded 27 October 2004. — URL: <http://www.experimentalmusic.co.uk> (дата обращения: 01.10.2021).
50. *Varela D.* ‘A Question of Language’: Frederic Rzewski in conversation about Cornelius Cardew. Uploaded 17 March 2004. — URL: <http://www.users.waitrose.com> (дата обращения: 15.03.2022).

Приложение I

Ссылки на исполнения параграфов «Великого учения»

Первый параграф	<p>Cornelius Cardew “The Great Learning” Paragraph 1 — YouTube</p> <p>Cornelius Cardew & The Scratch Orchestra - The Great Learning (Paragraph 1) — YouTube</p> <p>Cornelius Cardew, The Great Learning, Paragraph 1 — YouTube</p> <p>The Great Learning, Paragraph 1 at Tulkinnanvaraista — YouTube</p> <p>The Great Learning by Cornelius Cardew — YouTube</p> <p>The Great Learning Paragraph 1 — YouTube</p>
Второй параграф	<p>Cardew’s “The Great Learning, Paragraph 2” — YouTube</p> <p>Cornelius Cardew “The Great Learning” Paragraph 2 — YouTube</p> <p>Cornelius Cardew, The Great Learning, Paragraph 2 — YouTube</p> <p>Cardew: The Great Learning — Paragraph 2 — YouTube</p> <p>Cardew’s “The Great Learning, Paragraph 2” — YouTube</p> <p>The Great Learning Paragraph 2 — YouTube</p>
Третий параграф	<p>Cornelius Cardew, The Great Learning, Paragraph 3 and 4 — YouTube</p> <p>Play for Today — Cornelius Cardew: The Great Learning — YouTube</p>
Четвёртый параграф	<p>Cornelius Cardew, The Great Learning, Paragraph 3 and 4 — YouTube</p> <p>The Great Learning Paragraph 4 — Cornelius Cardew — YouTube</p> <p>The Great Learning, Paragraph 4 at Tulkinnanvaraista — YouTube</p> <p>Coma Voices Ensemble rehearse Paragraph 4 from The Great Learning (by Cardew) — YouTube</p> <p>The Great Learning paragraph 3 and 4 — YouTube</p>
Пятый параграф (фрагменты)	<p>The Great Learning — Paragraph 5 / by Cornelius Cardew — arr. Lautaro Mantilla — YouTube</p> <p>RioBravoServesImperialism Cornelius Cardew’s Great Learning Paragraph 5, Aug.21. mov — YouTube</p> <p>Cardew’s The Great Learning — Paragraph 5 (Excerpt 1) — YouTube</p> <p>Sentence 1 Rehearsal / Cornelius Cardew’s “The Great Learning” / River to River Festival 2013 — YouTube</p> <p>Sentence 2 Rehearsal / Cornelius Cardew’s “The Great Learning” / River to River Festival 2013 — YouTube</p> <p>Sentence 3 / Cornelius Cardew’s “The Great Learning” / River to River Festival 2013 — YouTube</p> <p>Sentence 4 / Cornelius Cardew’s “The Great Learning” / River to River Festival 2013 — YouTube</p> <p>Cardew’s The Great Learning — Paragraph 5 (Excerpt 2) / River to River Festival, June 2013 — YouTube</p> <p>2007 05 13 THE GREAT LEARNING par5 CLIP YOUTUBE — YouTube</p> <p>Chanting Live video — The Great Learning, Paragraph 5, Chanting — YouTube</p> <p>Plink The Great Learning, Párrafo 5, Plink — YouTube</p>

Шестой параграф	<p>Cornelius Cardew — Paragraph 6, The Great Learning — YouTube</p> <p>Cornelius Cardew The Great Learning, Paragraph Six — YouTube</p> <p>Play for Today — Cornelius Cardew: The Great Learning — YouTube</p> <p>Cornelius Cardew — The great learning, paragraph 6 [w/score] — YouTube</p> <p>The Great Learning, Paragraph 6 at Tulkinnanvaraista — YouTube</p>
Седьмой параграф	<p>St.Petersburg Improvisers Orchestra/{instead} ensemble — The Great Learning. Paragraph 7 (C. Cardew) — YouTube</p> <p>Cornelius Cardew “The Great Learning” Paragraph 7 — YouTube</p> <p>Cornelius Cardew: The Great Learning, Paragraph 7 (workshop, live) — YouTube</p> <p>The Great Learning by Cornelius Cardew — YouTube</p> <p>Cornelius Cardew — The Great Learning: Paragraph 7 — YouTube</p> <p>Cardew: The Great Learning — Paragraph 7 — YouTube</p> <p>The Great Learning, Paragraph 7 at Tulkinnanvaraista — YouTube</p> <p>The Great Learning by Cornelius Cardew — YouTube</p> <p>RioBravoServesImperialism Cornelius Cardew’s Great Learning Paragraph 7, Aug.23. mov — YouTube</p> <p>THE GREAT LEARNING (2014) — YouTube</p> <p>The Great Learning Paragraph 7 Excerpt by Cornelius Cardew — YouTube</p> <p>Ensamble Vocal UNTREF The great learning (Cornelius Cardew) — YouTube</p> <p>Video en directo — The Great Learning, Párrafo 7 (fragmento) — YouTube</p> <p>St. Petersburg Improvisers Orchestra/{instead} ensemble — The Great Learning. Paragraph 7 (C. Cardew) — YouTube</p> <p>Cardew480 — YouTube</p> <p>The Great Learning Paragraph 7: 40045157 — YouTube</p> <p>The Great Learning (Excerpts) — YouTube</p> <p>The Great Learning — Paragraph 7 (excerpt) — YouTube</p>
О «Великом учении»	<p>The Great Learning 2010 Wigry — YouTube</p> <p>Play for Today — Cornelius Cardew: Presentation of Beatrice Gibson’s “If The Route” — YouTube</p>

Третья премия

«ИГРА ВСЛЕПУЮ»: ДЖОН СТЭНЛИ И ЕГО ИСКУССТВО

МОСКВИТЕЛЕВА Полина Юрьевна

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского

ВВЕДЕНИЕ

XVIII век — время преобладания письменной музыкальной культуры. Исполнение создававшихся в это время произведений — инструментальных концертов, ораторий, симфоний — предполагало лишь незначительные элементы импровизации. Тем не менее в некоторых сферах музицирования импровизация по-прежнему играла ведущую роль. К таковым относится искусство церковного органиста.

Данная работа посвящена фигуре одного из видных представителей этой профессии в XVIII столетии англичанина Джона Стэнли. Герой был выбран случайно: Стэнли — яркая личность, в настоящий момент мало кому известная. Главное отличие Стэнли от других органистов его эпохи заключается в том, что он был полностью слепым. Среди своих современников, тем не менее, Стэнли пользовался большой популярностью. Изучение его творчества позволяет поставить вопросы, каким образом при отсутствии зрения в эпоху довольно виртуозной игры ему удалось стать одним из самых уважаемых органистов своего времени и как слепой был адаптирован к полноценной жизни в обществе.

Стэнли проявил себя и как композитор. Из многих его сочинений (в число которых входят инструментальные концерты, антемы, кантаты, оратории) в работе рассматриваются органные волюнтари, которые исполнялись во время церковной службы. В наши дни данный жанр не пользуется популярностью — на органных концертах волюнтари почти не звучат. Тем не менее эти пьесы являются ценными документами импровизационной органной практики в Англии XVIII в. Обращение к творчеству Стэнли позволяет глубже осмыслить двойственную природу его наследия. Нам известны по преимуществу изданные органные опусы, но вместе с тем волюнтари — это музыка, которая импровизировалась, а впоследствии была записана как некий образец идеальной импровизации. При импровизировании важны были тактильные ощущения, а в случае со слепым роль тактильности и моторной памяти особенно велика. Это стимулирует нас погрузиться в искусство Стэнли, что определяет актуальность работы.

На русском языке исследования творчества Джона Стэнли отсутствуют; в зарубежном музыкознании фигуре этого музыканта посвящено несколько специальных трудов. Прежде всего, это диссертация Глина Уильямса «The Life and Works of John Stanley»¹, в которой даётся подробный обзор биографии и произведений композитора, в том числе и его органных волюнтари. В работе Джона Ричарда Прескотта «John Stanley, “A Miracle of Art and Nature”: The Role of Disability in the

¹ Williams A. G. The Life and Works of John Stanley (1712–1786). Vol. 1. — Dis. ... Doctor of Philosophy. — University of Reading, 1977. — 209 p.

Life and Career of a Blind Eighteenth-Century Musician»² акцент сделан на слепоте Стэнли, сквозь призму которой рассматривается вся его жизнь. Анализируя волонтеры, Прескотт рассуждает о том, каким образом они были записаны, но не затрагивает вопрос, как Стэнли импровизировал эти волонтеры непосредственно во время церковной службы. Про жанр волонтеры писали П. Дюбуа³ и П. Линан⁴, на русском языке — Е. В. Колокольникова⁵ и Е. С. Кофанова⁶, однако подробно на импровизационной специфике жанра ни зарубежные, ни отечественные авторы не останавливались. К вопросу импровизации органной фуги в XVIII в. обращался М. А. Серебренников⁷, и его наблюдения пригодились при изучении волонтеры. Данное исследование в какой-то мере дополняет труд М. А. Сапонова «Искусство импровизации: импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке Средних веков и Возрождения»⁸, вписывая в широкую панораму исторического развития импровизационной практики в Западной Европе еще одну небольшую главу. Новизна работы состоит прежде всего в раскрытии секретов искусства слепого органиста в начале XVIII в. Такой ракурс позволяет осмыслить импровизационную природу волонтеры, выявить законы музыкального развития в этом жанре.

Традиционно анализ формы волонтеры сводится к подсчёту количества разделов и определения их качественного своеобразия. Нас же интересует внутреннее строение каждого из разделов и те принципы, согласно которым музыка импровизировалась и записывалась. В ходе работы мы обращались к предисловиям английских изданий волонтеры, однако готовых рецептов импровизации найти не удалось. В связи с этим органные пьесы Стэнли рассматриваются нами с позиций практики партименто, существовавшей в Неаполе в XVIII в. Правомерность подобного соотнесения доказывается тем, что некоторые формулы, существовавшие в партименто, были найдены и в волонтеры Стэнли, хотя наш герой, разумеется, не обучался в неаполитанских консерваториях.

При изучении органных волонтеры Стэнли мы предприняли попытку максимально приблизиться к ситуации слепого органиста, «войти в его положение» и осуществить реконструкцию его импровизаторского искусства. Немаловажную роль в исследовании сыграли также практические эксперименты, заключающиеся в опытах импровизации волонтеры не глядя на клавиатуру.

² Prescott J. R. John Stanley, "A Miracle of Art and Nature": The Role of Disability in the Life and Career of a Blind Eighteenth-Century Musician. — Dis. ... Doctor of philosophy. — University of California, Berkeley, 2011.

³ Dubois P. Generic hybridisation of the organ voluntary from the Henry Purcell to William Russell // *Palette pour Marie-Madeleine Martinet*. — 2016.

⁴ Lynan P. Composed and improvised voluntaries in the eighteenth century // *Studies in English Organ Music* / Ed. by I. Quinn. — Routledge, 2022. — 322 p.

⁵ Колокольникова Е. В. Музыкальная жизнь Вестминстерского аббатства в эпоху Барокко. — М. : Федеральное агентство по культуре и кинематографии, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2007. — 268 с.

⁶ Кофанова Е. С. Английские органы и жанры органной музыки XVI — первой половины XVII столетия // *Старинная музыка: Практика, аранжировка, реконструкция: материалы науч. практ. конф.* — М. : Прест, 1999. — 183 с.

⁷ Серебренников М. А. Об импровизации фуги в эпоху барокко (на материале немецких источников) // *Opera musicologica: научный журнал Санкт-Петербургской консерватории*. — 2011. — Вып. 2 (8). — С. 5–31.

⁸ Сапонов М. А. Искусство импровизации: импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке Средних веков и Возрождения. — М. : Музыка, 1982. — 77 с.

Итоговой целью работы является реконструкция искусства слепого английского органиста XVIII в. Исторический материал позволяет увидеть это искусство в широком контексте: Стэнли был адаптирован не только к органной игре, но и к полноценной жизни в английском обществе. Такая степень адаптации сегодня поражает, поэтому в рамках работы мы сочли необходимым подробно описать жизнь музыканта. Имевшийся в распоряжении биографический материал располагал к тому, чтобы представить такое описание с элементами художественного изложения (при опоре на факты и абсолютной верности им). В исследовании были использованы не только вторичные источники: основываясь на собранных зарубежными исследователями материалах, работа проверялась и дополнялась первоисточниками, такими как «Anecdotes, Biographical Sketches, and Memoirs» Летиции Хокинс⁹, «Anecdotes of George Frideric Handel and John Christopher Smith» Уильяма Кокса¹⁰, статья Чарльза Бёрни «Some Account of John Stanley Esq»¹¹, дневник Томаса Кэмпбелла¹², издание восемнадцати волонтери Джона Марша «Eighteen Voluntaries for the Organ: chiefly intended for the use of young practitioners»¹³. Единственное, что, к сожалению, было недоступно для изучения, — это рукописи, в которых содержатся различные варианты волонтери Стэнли. Относительно рукописных источников нам пришлось полагаться на мнение западных исследователей, изучавших эти материалы.

Работа включает в себя четыре главы и два приложения. В главе I освещается биография Джона Стэнли; глава II посвящена особенностям строения английских органов и специфике органной практики в XVII–XVIII вв. — в частности, кратко описывается история обучения слепых органистов в Англии XVIII столетия. Глава III содержит общую характеристику жанра волонтери. В главе IV мы предпринимаем попытку реконструировать импровизационную практику, лежащую в основе этого жанра. В приложении I в оригинале и авторском переводе представлены стихотворения, посвящённые Джону Стэнли, приложение II содержит перечень имён слепых органистов.

Глава I ДЖОН СТЭНЛИ

История счастливого слепого

Англия, 1726 г. Раннее воскресное утро. За окном уныло и пасмурно — спи себе хоть до обеда. Но благочестивые горожане во всех районах Лондона, собравшись с духом, идут на мессу. В конце концов, «доспать» можно будет и во время проповеди.

⁹ Hawkins L.-M. Anecdotes, Biographical Sketches, and Memoirs. — London : F. C. and J. Rivington, 1822. — 351 p.

¹⁰ Coxe W. Anecdotes of George Frideric Handel and John Christopher Smith. London / Print. by W. Bulmer, etc., 1799 / reprint. — New York : Da Capo Press, 1979. — 64 p.

¹¹ Burney C. Some Account of John Stanley Esq. The European Magazine & London Review. — London, 1784.

¹² Campbell T. Diary of a Visit to England in 1775. — Cambridge : University Press, 1947. — 147 p.

¹³ Marsh J. Eighteen Voluntaries for the Organ: chiefly intended for the use of young practitioners. — London : Preston, 1791. — 51 p.

Холборн (один из центральных районов города), однако же, выглядит гораздо более оживлённым. Кажется, что на его улицах собралась в это утро добрая половина Лондона. Дамы пребывают в приподнятом и вместе с тем слегка взволнованном настроении. Они спешат на службу, словно сегодня Рождество. Их мужья, хоть и немного раздосадованные ранним подъёмом, тоже находятся в каком-то почти азартном ожидании. Людские толпы стекаются к церкви Сент-Эндрю. Ещё никогда её стены не вмещали в себя такого количества людей.

Что же случилось? Неужели все эти леди и джентльмены столь набожны, что с такой радостью идут на службу? О нет. Вернее, о да — все они, без сомнения, люди глубоко религиозные. Но, что уж там таить, раньше им далеко не всегда удавалось превозмочь себя и вставать ранним утром на мессу. Однако вот уже несколько месяцев они не пропускают ни одной воскресной службы, мужественно добираясь до церкви сквозь унылую осеннюю серость. Так в чём же дело?

А дело всё в том, что в июле 1726 г. на пост органиста церкви Сент-Эндрю был выбран тринадцатилетний мальчик. Выбор весьма смелый, поскольку главной задачей церковного органиста была импровизация, причём иногда органу полагалось звучать довольно продолжительное время. Тем не менее импровизировал мальчик прекрасно и именно его игра столь привлекала жителей Холборна.

И что же, спросите вы. Совсем юные мальчики за церковным органом, конечно, явление не такое уж и частое, но стоит ли ради одного этого каждое воскресенье спешить на службу? Можно ведь сходить пару раз, убедиться, что играет действительно неплохо, и на этом успокоиться. Всё так, но что вы скажете, когда узнаете, что этот мальчик был... совершенно слепым? Если и это не пробудит в вас хотя бы каплю интереса к нашему герою, то увы. Но знайте, что в таком случае англичане XVIII в. не были бы с вами солидарны. Прихожане Сент-Эндрю души не чаяли в своём маленьком органисте. Кстати, именно их стараниями, а вовсе не решением многоуважаемой комиссии тринадцатилетний Джон Стэнли — так зовут этого мальчика — занял должность в церкви. Довольно быстро молва о нём разлетелась по всему Лондону, и жители других районов стали приходить в Сент-Эндрю, чтобы послушать игру слепого. Вот и сегодня именно он, Джон Стэнли, стал причиной, по которой в Сент-Эндрю стеклось столько народу, хотя пока что сам он об этом не знает. За плечами у него уже была поездка в Оксфорд, где он поразил всех своей игрой на органе. Впереди — место органиста в знаменитом храме Темпл, многолетнее руководство сезонами Великопостных ораторий, степень бакалавра музыки, пост Мастера Музыки Его Величества, сочинение музыки для придворных балов, участие в организации концертов в Приюте подкидышей... Но обо всём по порядку.

Джон Стэнли родился в январе 1712 г.¹⁴ Его родители были скромного происхождения. Отец, Джон Стэнли-старший (но не самый старший, поскольку деда нашего героя тоже звали Джон Стэнли — добрая традиция и скромная фантазия), работал на почте. Мать, Элизабет Дэви, была дочерью пономаря.

¹⁴ В большинстве источников указан 1713 г. р. Такой вариант, в частности, представлен в небольшой биографической статье Чарльза Бёрни «Some Account of John Stanley Esq.». Г. Уильямс предполагает, что в таких случаях подразумевается датировка по старому стилю. Кроме того, в статье упоминается 1760-й год как год смерти Генделя, т. е. все даты смещены вперёд.

Событие, повлиявшее на всю дальнейшую жизнь Стэнли, не заставило себя долго ждать. Оно случилось, когда мальчик был совсем малюткой. В статье Чарльза Бёрни «Some Account of John Stanley, Esq.» говорится:

«Примерно в возрасте двух лет он имел несчастье упасть на мраморный камин с фарфоровой вазой в руке, в результате чего лишился зрения»¹⁵.

Вы, конечно, можете спросить, откуда в доме у почтового служащего мраморный камин и фарфоровая ваза. Попробуем увильнуть от прямого ответа и предположить, что ваза — семейная реликвия, доставшаяся родителям Стэнли по наследству, а мраморный камин был выдуман «для красного словца». «Но почему двухлетний ребёнок бегал по дому с семейной реликвией в руке?» — будете настаивать вы. На это нам будет ответить весьма затруднительно, поэтому мы осторожно попробуем вернуть вас к основной теме разговора. Из чего бы ни была сделана эта роковая ваза, осколок от нее пронзил один глаз Стэнли, и мальчик ослеп. В современной медицине этот феномен известен как симпатический офтальмит: сильное повреждение одного глазного яблока приводит к поражению другого и человек полностью теряет зрение. Можно предположить, что



Рис. 1. Портрет Джона Стэнли, сделанный Джеймсом Макарделлом (сер. XVIII в.)

¹⁵ Цит. по: Burney C. Some Account of John Stanley Esq. The European Magazine & London Review. — London, 1784.

осколки попали в правый глаз, поскольку на паре портретов Стэнли под ним видны следы рубцов.

Что почувствовали тогда бедные родители, страшно и подумать. О школе не могло быть и речи, да и каково будет мальчику устроиться в жизни? Однако, несмотря на весь ужас этой нелепой случайности, они не спешили ставить на сыне крест.

В семилетнем возрасте Стэнли начал учиться игре на органе под руководством Джона Ридинга — довольно известного тогда органиста, занимавшего на тот момент должность в церкви Сент-Джонс. «Но зачем?» — «Чтобы хоть как-то развлечь бедняжку!». В самом деле, что ещё оставалось? Поиграть с соседскими ребятами Стэнли больше не мог, почитать книжку или порисовать — об этом и думать было нечего. А прикосновение к органам мануалам могло восприниматься ослепшим как настоящее чудо. Представьте: мальчик совершенно не видит мира вокруг, но вдруг, ощутив под руками клавиши, он нажимает на них... и слышит голос органа! Этому маленькому мальчику, столь беззащитному, почти что беспомощному, вдруг повинулся король инструментов! Можно представить, какое впечатление произвело на Стэнли это первое знакомство с искусством. Родители, разумеется, исключали возможность того, что музыка может стать профессией сына, поэтому всерьёз занятия с Ридингом не воспринимали и на особую эффективность не рассчитывали. Но похоже, что мальчик и орган «подружились» довольно быстро, поскольку вскоре Стэнли стал учеником Мориса Грина — одного из наиболее известных в то время композиторов и органистов¹⁶.

Смену учителя объясняют по-разному. Чарльз Бёрни, к примеру, утверждает, что это было связано с быстрым прогрессом Стэнли¹⁷. Летиция Хокинс¹⁸, напротив, говорит о том, что никаких «подвижек» при занятиях с Ридингом не было¹⁹. Как бы там ни было, сам факт перехода от одного учителя к другому говорит о том, что занятиям стало придаваться большее значение. Ведь зачем было родителям искать нового преподавателя, если бы они воспринимали органную игру только как средство для развлечения и общего развития сына? Возможно, когда они разглядели в мальчике музыкальные способности, в них затеплилась надежда, которая оправдалась весьма скоро — овладев основными навыками игры на органе, в 1723 г. Стэнли стал органистом церкви Всех Святых на Брэд-стрит, сменив на этом посту виртуозного клавесиниста Уильяма Бабея. Дебют юного Стэнли на поприще церковного органиста состоялся 27 октября 1723 г.

¹⁶ Интересно поразмыслить о том, какие методы обучения применяли Ридинг и Грин. Вероятно, первой и главной задачей Ридинга было «знакомство» Стэнли с клавиатурой, которую тот познавал с помощью тактильных ощущений. После того как мануалы были тщательно изучены, Ридинг и впоследствии Грин скорее всего играли своему ученику небольшие музыкальные обороты, которые необходимо было повторить по памяти, не задевая фальшивых нот.

¹⁷ Burney C. A General History of Music: From the Earliest Ages to the Present Period. Vol. 2 / Ed. by Frank Mercer. — New York : Harcourt, Brace and Company, 1935. — P. 494.

¹⁸ Летиция Хокинс — персонаж в известной степени уникальный. Из всех современников Стэнли она единственная отзывалась о нём весьма язвительно. Конечно, полностью сбрасывать со счетов её рассказы нельзя, поскольку со Стэнли и его семьей она была знакома лично. Тем не менее по желчному тону её замечаний в адрес Стэнли можно заключить, что по неизвестной нам причине она относилась к нему чересчур предвзято.

¹⁹ Hawkins L.-M. Anecdotes, Biographical Sketches, and Memoirs. — London : F. C. and J. Rivington, 1822. — P. 201–202.

Это назначение стало первым успехом в жизни нашего героя. Начинается невероятный взлёт его карьеры. В 1726 г. Стэнли занял пост органиста церкви Сент-Эндрю. В начале своего повествования мы упомянули, что за слепого органиста ходатайствовали в первую очередь прихожане. Расскажем эту историю поподробнее.

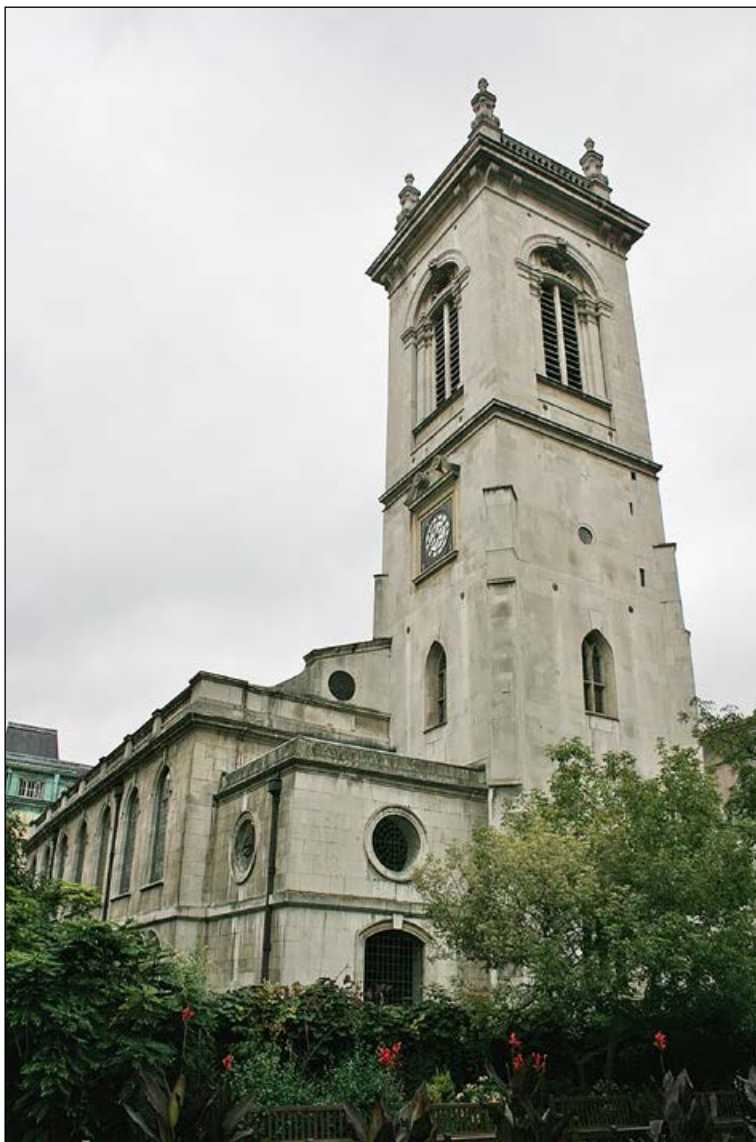


Рис. 2. Церковь Сент-Эндрю, Холборн

Дело в том, что Стэнли победил на повторных выборах. В первых он не участвовал, а большинство голосов было отдано некому мистеру Шорту. Однако внезапно прихожане взбунтовались и стали настойчиво требовать нового голосования с непременно́м участием «мистера Стэнли». О серьёзности их намерений говорит объявление, опубликованное в «London Journal»:

«К достойным жителям прихода церкви Сент-Эндрю

Как известно, место органиста в нашу церковь сейчас вакантно. Очень желательно, чтобы ваш голос был отдан Джону Стэнли, слепому юноше, который получил образование под руководством мистера Грина, органиста Собора Святого Павла.

Н. В. Мистер Шорт, один из кандидатов, имеет по меньшей мере три места: он служит органистом в церкви Гроба Господня и в церкви Сент-Дунстан, а также работает в Игорном доме.

Н. В. Сообщение о том, что отец слепого юноши получает от правительства четыреста или пятьсот фунтов в год, не имеет под собой никаких оснований; у него нет должности, представляющей какую-либо ценность»²⁰.

Если вдуматься, то ситуация не совсем понятна. Кто же голосовал на первых выборах и дал победить Шорту? Почему прихожане спохватились так поздно и не вспомнили о Стэнли раньше? К сожалению, подробностей мы не знаем, а потому вынуждены доверять имеющейся информации. Но в любом случае нам остаётся только удивиться проявленной к Стэнли заботе и посочувствовать участи мистера Шорта.

Вторую важную должность Стэнли получил в 1734 г. Это был пост органиста в Темпле. Этому месту, как и церкви Сент-Эндрю, он был предан всю жизнь...



Рис. 3. Храм Темпл

Но оставим ненадолго разговор о карьере и немного поговорим о личной жизни Стэнли. Немного, потому что известно о ней мало. В 1738 г. наш ослепший герой женился на Саре Арлонд, старшей дочери капитана Ост-Индской компании. Какой была эта женщина? На данный момент известен лишь один источник, в котором содержится хоть какое-то описание Сары. К некоторому нашему сожалению, этот источник — «Анекдоты» Летиции Хокинс. Как уже упоминалось, со стороны Хокинс в адрес Стэнли прилетали в основном желчные замечания. Его жене досталось не меньше. Согласно Хокинс, Сара вышла за слепого из со-

²⁰ Цит. по: *Williams A. G. The Life and Works of John Stanley (1712–86). Vol. 1. — Dis. ... Doctor of Philosophy. — University of Reading, 1977. — P. 17.*

страдания, а не из любви, причём брак они заключили тайно²¹. Возможно, Хокинс хотела внушить читателю, будто брак был тайным потому, что Саре Арлонд было неловко и стыдно открыто выходить замуж за увечного человека. Реальность была гораздо прозаичнее: или по вероисповеданию Сара была католичкой (поскольку известно, что её отец был католиком), или разница в социальном статусе оказалась слишком велика. В обоих случаях не принято было проводить открытые церемонии бракосочетания. Ещё один «камень в огород» Сары Арлонд связан с её любовью к денежным тратам. В своих «Анекдотах» Летиция Хокинс пишет:

«Она была плохо осведомлена в делах домашнего хозяйства, любила принарядиться и была очень падка на дорогие вещи. Она никогда не занималась ничем серьёзным, а если чем-то и занималась, то непременно каким-нибудь пустяком. Любила посещать общественные места, особенно в поздние часы. Неудивительно, что деньги очень быстро утекали из её кошелька»²².

Что ж... Какая женщина не любит «принарядиться». К тому же Сара принесла в семью большое приданое, составлявшее 7 тысяч фунтов стерлингов²³, поэтому время от времени вполне имела право побаловать себя. Что же касается того, что она «никогда не была занята ничем серьёзным», то возникает вопрос, каким образом Хокинс пришла к такому заключению. Возможно, она тайно содержала школу злословия.

Детей у Стэнли и Сары Арлонд не было или, возможно, никто из них не выжил. К сожалению, на этом информация о семье Стэнли исчерпывается и мы можем вернуться к разговору о его достижениях на музыкальном поприще.

Кроме церковной деятельности, Стэнли принимал активное участие в светских концертных мероприятиях. Он руководил музыкальными обществами таверн «Лебедь» и «Замок», причём, как отмечает Бёрни, был «душой компании»²⁴. В тавернах Стэнли играл на скрипке (да-да, наш герой владел искусством не только органной, но и скрипичной игры) и, вероятно, не упускал возможности приятно провести время за разговорами и различными увеселениями.

«Разве музицирование в таверне — большой успех?» — недоуменно спросите вы. «Резонно», — ответим мы и в качестве более серьёзного занятия Стэнли укажем следующее: после смерти Генделя он присоединился к Смитсу в качестве «соруководителя» сезонов Великопостных ораторий. К исполнению генделевских ораторий Стэнли был причастен с 1760 по 1785 г. В какой-то момент неотомимого Стэнли угораздило даже «отхватить» пост Мастера Музыки Его Величества²⁵. Столь востребованная должность предусматривала значительный

²¹ *Hawkins L.-M. Anecdotes, Biographical Sketches, and Memoirs. — London : F. C. and J. Rivington, 1822. — P. 202.*

²² Цит. по: *Ibid.* — P. 207

²³ *Williams A. G. The Life and Works of John Stanley (1712–86). Vol. 1. — Dis. ... Doctor of Philosophy. — University of Reading, 1977. — P. 30.*

²⁴ *Burney C. A General History of Music: From the Earliest Ages to the Present Period. Vol. 2 / Ed. by Frank Mercer. — New York : Harcourt, Brace and Company, 1935. — P. 1008.*

²⁵ Должность в Королевском дворе Соединенного Королевства. Первоначально обладатель этого поста служил монарху Англии, руководя придворным оркестром и сочиняя музыку по мере необходимости. Пост аналогичен должности поэта-лауреата: он вручается выдающимся в области классической музыки людям, как правило, композиторам. Мастер Музыки Его Величества должен писать музыку в ознаменование важных королевских событий, таких как коронация, день рождения, юбилей, свадьба, похороны, а также для сопровождения других церемониальных мероприятий.

годовой доход в размере 200 фунтов стерлингов, а главная обязанность состояла в сочинении новогодних и праздничных од, слова которых писал поэт-лауреат²⁶. Кроме того, в 1751 г. Стэнли принял участие в двух благотворительных организациях: в приходской школе Андрея Первозванного и в Приюте для подкидышей. Руководство весьма активно обращалось к Стэнли за советом по различным вопросам, касающимся капеллы (назначение учителей пения, организация благотворительных концертов, проверка органа и т. д.). С 1769 по 1777 г. он руководил ежегодными исполнениями «Мессии» в Приюте²⁷. Надеемся, что после такого внушительного списка вы простите нашему Стэнли его безобидные развлечения в тавернах — надо же было хоть когда-то отвести душу!

Упомянем ещё одну сферу деятельности Стэнли — педагогическую. Летиция Хокинс утверждает, что преподавать он не любил, наставником был весьма посредственным и довольно часто между занятием с учеником и приятным времяпрепровождением с друзьями делал выбор в пользу последнего²⁸. «Какой ветреный, однако же, был ваш слепой!» — воскликнете вы. Но постойте, ведь мы только что перечислили вам столько «серьёзных» занятий Стэнли! К тому же на сей раз у нас имеется и иная точка зрения. Английский историк Уильям Кокс говорит, что Стэнли был прекрасным педагогом, а ученики любили его прежде всего за терпение и учтивое обращение²⁹. Всё ещё не верите? Что ж, у нас остался последний довод. Первым учеником Стэнли был Джон Оллок. Впоследствии он стал известным английским композитором и органистом, но сейчас не об этом. Обучение Олкока было весьма долгим, и возможно, что какое-то время он даже жил в доме Стэнли. Много лет спустя Оллок с большой теплотой вспоминал период, проведённый под руководством своего педагога. По его словам, Стэнли «скорее был похож на брата, чем на учителя»³⁰, и мы, кажется, догадываемся,



Рис. 4. Портрет Джона Стэнли, сделанный Томасом Гейнсборо.

Надпись внизу:

Джон Стэнли, эсквайр
и Мастер музыки Его Величества

²⁶ Британский поэт-лауреат — почётная должность, назначаемая монархом Соединённого Королевства, в настоящее время — по рекомендации премьер-министра. Должность не влечёт за собой каких-либо конкретных обязанностей, но предполагается, что её обладатель будет писать стихи по случаю знаменательных событий. Истоки лауреатского звания восходят к 1616 г., когда Бену Джонсону была назначена пенсия. Первым официальным поэтом-лауреатом был Джон Драйден, назначенный в 1668 г. Карлом II.

²⁷ Williams A. G. The Life and Works of John Stanley (1712–86). Vol. 1. — Dis. ... Doctor of Philosophy. — University of Reading, 1977. — P. 49.

²⁸ Hawkins L.-M. Anecdotes, Biographical Sketches, and Memoirs. — London : F. C. and J. Rivington, 1822. — P. 206–207.

²⁹ Coxe W. Anecdotes of George Frideric Handel and John Christopher Smith. London / Print. by W. Bulmer, etc., 1799 / reprint. — New York : Da Capo Press, 1979. — P. 50.

³⁰ Williams A. G. The Life and Works of John Stanley (1712–86). Vol. 1. — Dis. ... Doctor of Philosophy. — University of Reading, 1977. — P. 26.

почему. Когда у Стэнли появился первый ученик, ему самому было всего восемнадцать лет. Оллок был всего тремя годами младше своего наставника. Но, пожалуйста, не говорите, что это уточнение дискредитировало значимость нашего довода! С ровесниками ведь тоже бывает трудно общаться, особенно если один из них напускает на себя вид достопочтенного мэтра и начинает поучать другого уму-разуму. В случае со Стэнли и Оллоком такого не произошло — они остались друзьями на всю жизнь.

Кроме музыкантов-профессионалов, Стэнли обучал любителей и особенно любительниц музыки. Одна из них, Сара Арлонд, впоследствии стала женой нашего героя. Стэнли также воспитал себе преемника в Сент-Эндрю — органиста Джеймса Эванса.

Слепота



Рис. 5. Печать, которой пользовался Стэнли при подписи документов

Главный недуг не смог помешать карьере Стэнли. Он с одинаковым успехом играл на органе, руководил крупными проектами и обучал органному исполнительству, пению и композиции. Тем не менее Стэнли не мог не столкнуться с определёнными трудностями, в том числе бытовыми. Лишившись зрения в два года, он не умел ни читать, ни писать. Все важные (в том числе юридические) документы он подписывал сначала крестом, а позже — с помощью чернильной печати³¹. Возможно, Стэнли умел самостоятельно начертать свое имя, однако писать развернутые письма совершенно точно не мог. Нужен был помощник. Или... помощница?

Через несколько лет после свадьбы Стэнли и Сары Арлонд к ним в дом переехала младшая сестра Сары — Энн Арлонд. Она была неплохим музыкантом (возможно, как и её старшая сестра, но о её музыкальных способностях нам ничего неизвестно — Летиция Хокинс сочла нужным сообщить лишь о неудержимом желании Сары тратить деньги). Энн помогала Стэнли составлять деловые письма, переписывала его сочинения, а позже помогала в подготовке к постановке ораторий, предварительно исполняя довольно развёрнутые фрагменты на клавесине. Она также была помощницей Стэнли в бытовых вопросах и часто читала ему газеты и журналы. Наш герой хоть читать и не умел (собственно, у него не было такой возможности), но своё утреннее чаепитие не представлял без газеты. «Где же была жена?» — спросите вы и своим вопросом застанете нас врасплох. А что, если Летиция Хокинс была права и Сара в этот момент была занята «каким-нибудь пустяком»? Кстати говоря, та же Хокинс, весьма язвительно отзывавшаяся как о самом Стэнли, так и о его жене, Энн Арлонд оценивала весьма высоко.

³¹ Williams A. G. The Life and Works of John Stanley (1712–86). Vol. 1. — Dis. ... Doctor of Philosophy. — University of Reading, 1977. — P. 11.

Стоит сказать, что, как обычно это и бывает, отсутствие зрения компенсировалось у Стэнли острым слухом, чутким осязанием и прекрасной памятью. По воспоминанию одного из друзей, однажды Стэнли уберёт его от покупки хромой лошади, услышав её неровный шаг³². «А разве этот друг сам не видел, что лошадь хромая?» — «Не знаем, не знаем... Но разве не здорово, что это услышал Стэнли?». А вот ещё одна история от Джона Олкока:

«Ему [Стэнли] достаточно было один раз услышать голос человека, чтобы он мог безошибочно узнать, с кем говорит. Как-то раз, в апреле 1779 года, мы с ним направлялись на аукцион покойного доктора Бойса. По дороге нас встретил джентльмен, с которым когда-то давно Стэнли обменялся несколькими фразами. Впоследствии этот джентльмен уехал на Ямайку и прожил там двадцать лет. Увидев нас, он узнал Стэнли, подошёл и притворным голосом сказал: «Как поживаете, мистер Стэнли?» Тот, немного помолчав, улыбнулся и ответил: «Бог мой, мистер Смит! Как давно вы в Англии?» Лицо джентльмена было таким, словно он увидел призрак своего покойного дедушки»³³.

Уберегает друга от «бракованной» лошади, разоблачает шутников... Да разве был наш Стэнли увечным?! Вспоминаются строки Священного Писания: «Есть глаза у них, но не видят, уши есть, но не слышат!»³⁴. Стэнли же, кажется, видел и слышал практически всё. Читая биографию нашего героя, порой даже забываешь, что он был слеп. В тринадцать лет — уже постоянная должность, чуть позже, в молодости, — всеобщее признание (Стэнли даже посвящали стихи — см. Приложение I), жена, помощница, множество друзей, звание бакалавра музыки — да о такой участи все зрячие мечтают! Даже в наше время многим инвалидам приходится хуже, что уж говорить о XVIII веке. К тому же наш Стэнли прожил довольно долгую жизнь — он умер 19 мая 1786 г. в возрасте 74 лет. Для тех времён цифра более чем внушительная. Свои должности он не оставлял до последних дней жизни, только отказался от руководства Великопостными ораториями в феврале 1786 г. На следующий день после его смерти в церкви Сент-Эндрю, которая за долгих шестьдесят (!) лет службы стала для него вторым домом, отслужили панихиду, а прихожане исполнили гимн «Я знаю, мой Спаситель жив» (очень символично, поскольку Стэнли скончался в пятницу). В это же самое время в Приюте для подкидышей детский хор исполнял антем, «положенный на музыку покойного Джона Стэнли»³⁵. Думается, что в тот тёплый майский день жители Холборна тоже спешили на службу в Сент-Эндрю. Только двигало ими не игривое любопытство, как в ноябре далекого 1726, а любовь и бесконечная благодарность к «мистеру Стэнли», который своей музыкой «привёл в церковь» не один десяток людей.

Его похоронили на кладбище Сент-Эндрю, рядом с Сарой Арлонд (она умерла в 1780 г., на шесть лет раньше мужа). В прессе, правда, заявили, что, поскольку Стэнли был видным общественным деятелем, он будет похоронен рядом

³² Coxe W. Anecdotes of George Frideric Handel and John Christopher Smith. London / Print. by W. Bulmer, etc., 1799 / reprint. — New York : Da Capo Press, 1979. — P. 51.

³³ Цит. по: Williams A. G. The Life and Works of John Stanley (1712–86). Vol. 1. — Dis. ... Doctor of Philosophy. — University of Reading, 1977. — P. 38.

³⁴ Иер 5:21.

³⁵ Williams A. G. The Life and Works of John Stanley (1712–86). Vol. 1. — Dis. ... Doctor of Philosophy. — University of Reading, 1977. — P. 59.

с Дэвидом Гарриком в Уголке поэтов на кладбище Вестминстерского аббатства. Исполниться этому плану «помешал»... сам Стэнли. В своём завещании он потребовал, чтобы расходы на его похороны не превышали расходов на похороны его жены. Жители Лондона не смогли не исполнить последней (и столь благородной) воли своего любимого органиста.

В биографии Джона Стэнли есть ещё много примечательных моментов, которые в нашем повествовании были опущены. Согласитесь, однако же, что истории счастливого слепого не полагается оборваться рассказом о его похоронах. К тому же, будем честны, нам так не хочется расставаться с нашим героем, что мы решили немного повеселить читателя (а заодно и себя) некоторыми анекдотами из жизни Стэнли, показать её с «неофициальной» стороны.

Весёлый парень Стэнли

Несмотря на слепоту, Джон Стэнли никогда не был прикован к дому. Он очень любил находиться в большой компании, а большие компании любили, если в них находился Стэнли. Чарльз Бёрни говорит, что Стэнли был умным и приятным человеком: «На публике он поражал вас своим мастерством, а наедине очаровывал простой и увлекательной речью»³⁶. Очень любил наш герой и прогуляться. Он прекрасно ориентировался в самых глухих переулках Лондона, более того — был знаком с окрестными деревнями. Когда в 1755 г. Стэнли стал снимать небольшой загородный дом в районе Эппинг-Форест (они с Сарой Арлонд жили там летом), навещавших его друзей он всегда приглашал на прогулку и вёл их самой живописной дорогой³⁷. Кроме пеших прогулок, Стэнли любил верховую езду. Как вы уже заметили, в лошадях он разбирался превосходно, лошадь «с дефектом» распознавал легко. Надо признать, между прочим, что для слепого подобное увлечение достаточно опасно, ведь нужно следить за дорогой даже в том случае, если лошадь идёт небыстрым шагом — препятствия и непредвиденные обстоятельства могут возникнуть в любой момент. К тому же наездник должен пристально контролировать свой «транспорт» и умело им управлять. Мы, конечно, не можем знать, как проходили конные прогулки Стэнли (хотя с удовольствием бы сели в машину времени, переместились в Эппинг-Форест середины XVIII в. и хотя бы издали понаблюдали за нашим героем). Скорее всего, за ним «присматривали» друзья, кроме того, как мы помним, Стэнли отлично ориентировался на местности. Тем не менее подобный выбор досуга всё равно весьма необычен и смел.

Не подумайте, однако, что Стэнли был ярким сторонником здорового образа жизни и всё свободное время проводил на открытом воздухе. Дома он тоже не скучал. Если бы вы пришли к нему в гости, вероятнее всего, что после чаепития (пока ещё не «five o'clock» — эта традиция берет начало с сороковых годов XIX в.) он предложил бы вам пару партий в вист. К этой игре он приобщился после женитьбы (видимо, не всегда у них с Сарой находилась тема для разговора)³⁸.

³⁶ Цит. по: Burney C. A General History of Music: From the Earliest Ages to the Present Period. Vol. 2 / ed. by Frank Mercer. — New York : Harcourt, Brace and Company, 1935. — P. 494.

³⁷ Williams A. G. The Life and Works of John Stanley (1712–86). Vol. 1. — Dis. ... Doctor of Philosophy. — University of Reading, 1977. — P. 37.

³⁸ Ibid. — P. 36.

«Как же он узнавал, какая карта у него в руке?» — спросите вы. А мы ответим: «Не забывайте, ведь у Стэнли была Энн Арлонд, его незаменимая помощница». Незаметно для других Энн прокалывала карты тонкой иглой так, чтобы Стэнли пальцами мог ощущать место прокола. Каждая масть прокалывалась в определённом месте. Как отмечает Летиция Хокинс, важно было правильно вложить карты в руки Стэнли. Карты, переданные ему вверх ногами, могли быстро выбросить его из игры. (Это, кстати, одно из самых безобидных замечаний о нашем герое из «Мемуаров» Хокинс.) Ещё одной подсказкой было то, что каждый игрок должен был называть ту карту, которую только что сыграл. Стэнли так приуёжился, что в кругу современников прослыл виртуозным игроком (если уж играть мастерски, так везде — и на органе, и в вист). Он даже сердился на своих противников за их медлительность. Его умелая и быстрая игра засвидетельствована в дневнике некоего доктора Томаса Кэмпбелла (речь в данном случае идёт не о шотландском поэте). В 1775 г. Кэмпбеллу посчастливилось посетить Англию³⁹ и сыграть со Стэнли партию в вист:

«[9 марта] Он [Стэнли] сел пить чай и одновременно с этим начал партию в вист. Играл он с невероятной лёгкостью — я не встречал человека, который играл бы так же. На его картах были отметины от уколов булавкой; это мне удалось разобрать при беглом взгляде на них»⁴⁰.

Видимо, сделать следы от иглы незаметными для других Энн Арлонд не совсем удавалось. Но, с другой стороны, понимали же остальные игроки, что это не жульничество, а необходимость, без которой слепому было не обойтись. Вряд ли партнёры по игре ожидали, что каким-то невероятным образом Стэнли мог определить масть карты без всякой посторонней помощи. Если бы даже нашлись ревнителы, жаждущие увидеть игру Стэнли «вслепую», смело можно было бы отправить их на службу в Сент-Эндрю — клавиши на мануалах органа уж точно никто не прокалывал.

Кроме виста, Стэнли не прочь был поиграть в бильярд, шаффлборд и кегли. Как видите, наш герой был азартен.

Простые человеческие радости — сытный обед, вино и хорошая компания — тоже были не чужды Стэнли. Он всегда с удовольствием принимал гостей, причём каждый раз «заключал их в столь крепкие объятия своего гостеприимства», что освободиться из них было довольно сложно. Летиция Хокинс говорит, что чрезмерное внимание Стэнли отбивало у гостей охоту возвращаться. Готовы поспорить, что она явно преувеличивает — Стэнли практически всегда находился в компании друзей, и наверняка дружеские встречи нередко проходили у него дома. Хокинс, однако, настаивает, чтобы мы выслушали рассказ о том, как её родители решили погостить у Стэнли. Что ж, послушаем.

После долгих уговоров сэра Джон и леди Хокинс согласились провести несколько дней у мистера и миссис Стэнли в их загородном доме при условии, что мой отец в нужное ему время сможет вернуться к своим делам. Это было торжественно обещано принимающей стороной. Однако когда пришло время уезжать, гостей попросили остаться ещё на один вечер и заверили, что на

³⁹ Кэмпбелл был ирландцем.

⁴⁰ Цит. по: *Campbell T. Diary of a Visit to England in 1775.* — Cambridge : University Press, 1947. — P. 26.

следующее же утро гостям будет подан экипаж. Это было обещано ещё более торжественно.

Утром в условленный час все, кроме отъезжающих, крепко спали. Гостям подали завтрак и сказали, что экипаж заказан и вот-вот прибудет — лошади, мол, уже в пределах слышимости. Да и времени на дорогу будет достаточно, а кучер, к тому же, знает, как сократить путь. Но время шло, а экипажа всё не было... В конце концов гости вынуждены были пройти восемь миль пешком в ужасную жару. Возле дома они встретили своего знакомого аптекаря, и он немедленно приказал матери принять ложку бренди. Она могла бы остаться у Стэнли, но её не привлекали ни разлука с отцом, ни тот капкан, который устроили для них гостеприимные хозяева. Даже поджаренный сыр не мог заманить её обратно к Стэнли. Стоит отметить, что семейная кухня Стэнли действительно была довольно изысканной, и хозяева использовали это как приманку. Гостей, которые собирались уехать, они уговаривали остаться, обещая, что «завтра будет подано такое жаркое, которого вы никогда в жизни не пробовали!»⁴¹.

Приманивание гостей едой — трюк, доживший до нашего времени и известный едва ли не каждой радушной хозяйке. Что же касается «торжественных обещаний», то если всё действительно было так, как описано выше, родителям Хокинс действительно пришлось несладко (может, поэтому Летиция так невзлюбила бедного Стэнли?). С другой стороны, иные гости были бы и рады на денёк-другой задержаться в столь гостеприимном доме, тем более после решающего аргумента в виде жаркого. Видимо, мистер и миссис Хокинс были (или мнили себя?) людьми куда более серьёзными и высоконравственными, чем наш добряк Стэнли, поэтому и визитом своим не удовлетворились. Единственное, в чём действительно можно упрекнуть нашего героя, так это в том, что в условленный час отъезда гостей он, по рассказу Хокинс, предавался Морфею. Сейчас, однако, мы не можем знать, был ли этот условленный час вообще назначен. Не берёмся в данном случае встать на чью-либо сторону, но и особо тяжких прегрешений со стороны хозяев отметить не можем.

Как видите, единственная действительно трагичная история случилась со Стэнли в раннем детстве. Однако вся его дальнейшая жизнь показывает, что сам он не воспринимал свою слепоту как нечто роковое и спокойно с ней «уживался», не лишая себя никаких развлечений, доступных обычным людям. Прогулки, вист, чаепития, компанейские «посиделки» — всего этого в его жизни хватало сполна. Кокс вспоминал:

«Часто можно было услышать от него (Стэнли. — П. М.), что, будь в его власти вернуть себе зрение, он не стал бы этого делать. По его словам, он чувствовал себя совершенно счастливым в своих нынешних обстоятельствах»⁴².

На этом «историю счастливого слепого» можно завершить. Будем считать, что она окончилась, почти что словами самого Стэнли. Нам же остаётся только взять пример с главного героя нашей истории и научиться быть счастливыми «в своих нынешних обстоятельствах».

⁴¹ Цит. по: *Hawkins L.-M. Anecdotes, Biographical Sketches, and Memoirs.* — London : F. C. and J. Rivington, 1822. — P. 211–213.

⁴² Цит. по: *Coxe W. Anecdotes of George Frideric Handel and John Christopher Smith.* London / Print. by W. Bulmer, etc., 1799 / reprint. — New York : Da Capo Press, 1979. — P. 51.

Глава II ОРГАН

Орган в Англии второй половины XVII–XVIII вв.

Главным инструментом в жизни Стэнли, безусловно, был орган. Его звучание сопровождало нашего героя с юных лет и до последних дней жизни. Как известно, орган имеет богатую историю развития. С течением времени его внешний вид и устройство неоднократно менялись. Какой же инструмент достался Стэнли?

С началом эпохи Реставрации для английского органа наступает «счастливый» период. Под сводами соборов вновь начинает звучать молчавшая во время революции органная музыка, строятся новые, более совершенные по конструкции инструменты. В годы революции некоторым органам пришлось испытать на себе варварское обращение со стороны английских солдат, но с восстановлением монархии орган становится инструментом уважаемым, полноправным участником богослужения. Правда, в жизни английского органа была «неприятность» и после 1666 г. — Великий лондонский пожар⁴³. Учитывая, что сгорела большая часть города, можно сказать, что огонь «съел» не один десяток церквей, а значит и органов.

По сравнению со средневековым инструментом, напоминавшим позитив, орган конца XVII–XVIII вв. несколько «вырос» — он стал трёхмануальным. Такую модель описывает Джон Марш в развёрнутом вступлении к сборнику восемнадцати волонтери «Complete Treatise on the Organ»:

«Обычно орган имеет три мануала. Средняя клавиатура обозначается “Great Organ” (главный мануал. — П. М.), нижняя — “Choir Organ” (позитив. — П. М.), верхняя — “Swell”»⁴⁴.

В начале XVIII в. был изобретён швеллер — устройство, призванное придать органному звуку большую выразительность. С его помощью стали возможны плавные динамические градации. Новинка пришлась по вкусу как публике, так и самим органистам. Стэнли тоже оценил швеллерверк по достоинству, «поручая» ему медленные разделы некоторых своих волонтери⁴⁵.

Активно Стэнли использовал и язычковые регистры⁴⁶. Они были ещё одним новшеством, принесённым в английский орган из французской традиции⁴⁷. Нельзя, правда, сказать, что англичане приняли язычковые регистры сразу. Музыкант-любитель Роджер Норт (старший современник Стэнли), например, писал об этом нововведении следующее:

⁴³ Великий лондонский пожар (*Great Fire of London*) продолжался со второго по пятое сентября 1666 г. Огнём были охвачены все центральные районы Лондона. Начавшись в пекарне Томаса Фарринера на Падинг-Лайн, пожар быстро распространился по городу и уничтожил большую его часть.

⁴⁴ Цит. по: *Marsh J. Eighteen Voluntaries for the Organ: chiefly intended for the use of young practitioners.* — London : Preston, 1791. — 51 p.

⁴⁵ Судить об этом можно по регистровке его опубликованных волонтери.

⁴⁶ Регистры с язычковыми трубами. Звук в таких трубах возникает в результате колебания металлической пластинки — язычка.

⁴⁷ В середине XVII в. Томас Даллам, английский органый мастер, эмигрировал с Британских островов на континент. Там он остановился в Бретани, где познакомился с французским типом органа. На английскую почву этот тип инструмента перенесли сын и внук Даллама — Роберт Даллам и Ренатус Харрис.

«Басы всегда будут звучать хрипло, и справиться с этим недостатком невозможно, так что в органах они (язычковые регистры. — П. М.) — не столько необходимость, сколько обременительное излишество»⁴⁸.

Скорее всего, смущала гнусавость тембра. Понятно, что такое звучание органа было непривычным, и Нортю, как истинному англичанину, показалось излишне красочным — попробуй-ка «поколебать» консервативность английского вкуса! Вскоре, тем не менее, это удалось, и язычковые регистры прижились на британской почве. Из них Стэнли отдавал предпочтение трубе — она указана в большинстве его опубликованных волюнтарии.

Педальной клавиатуры в английских органах второй половины XVII–XVIII вв. не было. Впервые педаль упоминается в 1720 г. при описании органа в соборе Святого Павла. Поскольку собор был (и остаётся по сей день) главным храмом Лондона, понятно, что конструкции его органа уделялось особое внимание: её старались всячески усовершенствовать. Однако на начальном этапе педаль в английских органах представляла собой подвесной механизм, не имевший собственных регистров. Упоминание первых самостоятельных педальных труб относится только к 1778 г.⁴⁹ Волюнтарии Стэнли, как и все органные сочинения английских композиторов XVII–XVIII столетий, не предназначались для исполнения на инструменте с педалью.

«Душа на концах пальцев»⁵⁰. Слепые органисты

В эпоху Просвещения стало вырабатываться новое отношение к социальному феномену инвалидности. Учёные и мыслители того времени начали поднимать вопрос о том, могут ли люди с физическими недостатками каким-либо образом приносить пользу обществу⁵¹. Французский философ и писатель Дени Дидро (кстати говоря, почти ровесник Джона Стэнли)⁵² в 1749 г. опубликовал «Письмо о слепых в назидание зрячим», где подробно изложил свои мысли и впечатления от посещения некоего слепого из Пюизо, а также сформулировал своё отношение к инвалидам: он воспринимал их не как калек, а как людей с несколько иными возможностями. Дидро даже высказывает мысль о том, что в некотором роде слепые люди имеют преимущество перед зрячими. Такая смелая идея, конечно, не могла быть принята сразу и за своё «Письмо» философу пришлось три месяца просидеть в заключении, хотя сам Дидро постарался обезопасить себя от риска преследования — он опубликовал свой труд анонимно. Тем не менее постепенно лёд, толстой коркой покрывший взаимоотношения людей здоровых и людей увечных, начинал таять.

В конце XVIII в. во Франции, а затем и в других европейских странах стали задумываться об организации приютов и школ для обучения слепых. Первым

⁴⁸ Цит. по: *Кофанова Е. С.* Английские органы и жанры органной музыки XVI — первой половины XVII столетия // *Старинная музыка: Практика, аранжировка, реконструкция: материалы науч.-практ. конф.* — М.: Прест, 1999. — С. 138.

⁴⁹ Там же. — С. 137.

⁵⁰ Цит. по: *Дидро Д.* Избранные философские произведения / Ред. Я. Мильнер. — М.: ОГИЗ, Государственное издательство политической литературы, 1941. — С. 45.

⁵¹ *Hayhoe S.* God, Money, and Politics: English Attitudes to Blindness and Touch, from the Enlightenment to Integration. — Charlotte, North Carolina: IAP, 2008. — P. 11–13.

⁵² Дидро родился в 1713 г. — годом позже, чем Стэнли.

в Англии ввести специальную программу предложил анонимный автор, подписавшийся Демодок, в журнале «Edinburgh Magazine» в 1774 г. Под влиянием идей Дидро Демодок писал, что нельзя приравнивать слепых к полностью недееспособным:

«...если какое-то одно чувство у человека подавлено, оно всего лишь переходит в другие чувства»⁵³.

Эта мысль, как показало время, оказалась очень точной: сейчас каждый знает, что отсутствие одного органа чувств компенсируется работой других. У слепых прекрасно развиты память и слух. Вспомним анекдот о Стэнли и «джентльмене с Ямайки», описанный в главе I; в качестве ещё одного доказательства можно привести цитату из «Письма о слепых» Дидро:

«У него (слепого из Пюизо. — П. М.) поразительно развита память на звуки; лица не представляют для нас большего разнообразия, чем голоса для него. Он находится в голосах бесконечное множество оттенков, ускользающих от нас, потому что наблюдение их не представляет для нас того интереса, как для слепого»⁵⁴.

Однако наибольшее значение имеет осязание. Слепой человек может получить представление о том или ином предмете, дотронувшись до него, — то, что мы видим, слепые ощущают. Слепой, описываемый Дидро, на вопрос, не хотел ли бы он «иметь глаза», ответил, что предпочёл бы более длинные руки⁵⁵. Описывая различные действия слепого из Пюизо вроде продевания нитки в игольное ушко (такая манипуляция может оказаться нелёгкой даже для зрячих), Дидро пишет:

«Если когда-нибудь какой-нибудь слепой или глухой от рождения философ создаст, в подражание Декарту, человека, то осмелюсь вас уверить, мадам, что он поместит душу его на концах пальцев, ибо оттуда исходят все его основные ощущения и все его познания»⁵⁶.

Эта красивая идея имеет прямое отношение к исполнительству на музыкальных инструментах, в частности на органе.

В школах и приютах для слепых, которые стали открываться начиная с девятых годов XVIII в.⁵⁷, обучали ручному труду. К нему относилось плетение корзин, вязание и, кроме всего прочего, игра на органе⁵⁸. Делалось это с тем, чтобы в дальнейшем слепые могли обеспечить себе безбедное существование. Профессия органиста в XVIII в. была достаточно надёжной благодаря высокому спросу: органист был необходим на воскресных богослужениях, церковных праздниках, а также на свадьбах и похоронах. Поэтому, занимаясь игрой на органе, воспитанники благотворительных организаций получали навык, помогавший им в будущем зарабатывать на жизнь...

⁵³ Цит. по: *Hayhoe S. God, Money, and Politics: English Attitudes to Blindness and Touch, from the Enlightenment to Integration.* — Charlotte, North Carolina : IAP, 2008. — P. 58.

⁵⁴ *Дидро Д. Избранные философские произведения / Ред. Я. Мильнер.* — М. : ОГИЗ, Государственное издательство политической литературы, 1941. — С. 38.

⁵⁵ Там же. — С. 39.

⁵⁶ Цит. по: Там же. — С. 45.

⁵⁷ В Англии первый приют открылся в 1791 г. в Ливерпуле.

⁵⁸ Подобными занятиями обучали и ранее в приютах, не специализированных только на слепых. В Приюте для подкидышей тоже «воспитывали» слепых органистов с практической и в некотором смысле корыстной целью: инвалид не потребует большой зарплаты, в отличие от органистов более высокого уровня — последние в вопросе зарплаты могли оказаться куда привередливее.

Но вернёмся к Стэнли. До сих пор речь шла о второй половине XVIII столетия. К этому времени Стэнли уже был, не побоимся этого слова, одним из самых уважаемых английских органистов. Что же, он один из цеха слепых исполнителей?

Юность нашего героя пришлась на первую четверть XVIII в. В 1726 г., как мы помним, он уже занял пост в Сент-Эндрю. В это время никаких специальных заведений для обучения слепых не существовало, да и лояльного отношения к инвалидам особо не проявлялось — до «Письма о слепых» Дидро еще двадцать три года. Можно сказать, что Стэнли в этом смысле повезло: очень быстро он стал одним из лучших в своей профессии, что для первой половины XVIII в. является исключением.

Нельзя, однако, сказать, что Стэнли получил такой подарок от судьбы незаслуженно. В отличие от органистов, которых обучали игре в приютах, Стэнли брал уроки у Мориса Грина — выдающегося музыканта своего времени. Занятия под руководством прославленного мастера, разумеется, принесли гораздо большие плоды. Повторимся, что слепых органистов в благотворительных учреждениях (и позже в специальных школах) обучали с практической целью, не обращая внимание на музыкальные способности подопечных. Грин же стал заниматься с маленьким Стэнли не для того, чтобы в будущем последний нашел себе оплачиваемую должность, — занятия музыкой были введены для развлечения и общего развития. То, что спустя четыре года мальчик дебютировал в роли церковного органиста, говорит о незаурядных музыкальных способностях Стэнли, которые явно нельзя сравнивать с уровнем слепых органистов в приютах и школах. Далекое не все ученики в подобных заведениях относились к своим обязанностям ответственно (что вполне понятно — для ответственного отношения необходимы любовь и интерес к своему делу). Увеличивающееся число посредственных исполнителей в начале XIX в. привело к негативному отношению к слепым органистам в обществе. Тем не менее и после Стэнли история знает немало талантливых исполнителей, которые, подобно нашему герою, были слепыми (см. Приложение II).

Глава III ВОЛЮНТАРИ

Волюнтари в органной музыке XVIII в.

Основными формами сольной органной музыки в Англии XVIII в. были фуга и волюнтари⁵⁹. В широком смысле слова под волюнтари понималась небольшая импровизационная пьеса, исполняемая во время богослужения. Орган на службе сопровождал звучание псалмов и гимнов, а при исполнении волюнтари выступал в качестве сольного инструмента. Как и органнй концерт, жанр волюнтари воспринимался англичанами как национальный, культивируемый только в Англии⁶⁰. Такая позиция вполне понятна — каждому хочется чем-то выделиться, изобрести что-то особенное. На самом же деле жанр волюнтари

⁵⁹ *Caldwell J.* English Keyboard Music Before the Nineteenth Century. — New York : Praeger, 1973. — P. 190.

⁶⁰ *Dubois P.* Generic hybridisation of the organ voluntary from the Henry Purcell to William Russell // *Palette pour Marie-Madeleine Martinet.* — 2016. — P. 12.

в той или иной мере пересекается с другими европейскими жанрами (только англичанам говорить этого, пожалуй, не стоит).

В начале XVIII в. исполнение волюнтари на органе считалось высшим пилотажем. Это говорит о том, что жанр был в почёте у музыкантов того времени. Особенно высоко ценилась импровизация волюнтари в рамках богослужения. В течение XVIII в. было опубликовано немало сборников органных волюнтари. Издавались как антологии, так и авторскиеopus⁶¹.

Обучение импровизации являлось основой подготовки церковного органиста. Особенно ценилось умение отразить тему и настроение церковного дня. Импровизирование волюнтари было одним из наиболее важных пунктов в оценке мастерства исполнителей. Специальных учебных пособий по импровизации волюнтари при этом не издавалось. Однако в конце XVIII в. был опубликован сборник Джона Марша «Complete Treatise on the Organ», в котором издание восемнадцати волюнтари предваряется развёрнутым вступлением⁶². Марш проявил заботу о начинающих органистах и дал указания относительно регистровки волюнтари, способов модуляции и общего характера импровизации в конкретные моменты богослужения. Вступление завершается самой ценной рекомендацией — ни в коем случае не ограничиваться только что приведёнными правилами и учиться импровизации, слушая лучших мастеров органной игры.

Родственные жанры

Сэр Джон Хокинс (отец Летиции Хокинс) сравнивает структуру волюнтари со свободной формой итальянской токкаты⁶³. Прежде всего это сравнение связано со свободой строения обоих жанров: в их основе лежит импровизационность. При этом для токкаты, как и для волюнтари, характерно сопоставление контрастных разделов. Сходна и функция обоих жанров, поскольку токката на раннем этапе своего развития имела, как и волюнтари, литургическое назначение: она звучала или в начале мессы, или перед одним из её песнопений⁶⁴. Тенденция к увеличению масштабов токкаты и усилению концертности в течение XVIII в. распространилась и на волюнтари. Для Хокинса два этих жанра полностью аналогичны:

«Органные упражнения такого рода обычно называются токкатами, от итальянского Toccata — “прикасаться”. За неимением лучшего названия для выражения сути этих упражнений здесь, в Англии, они называются Voluntary»⁶⁵.

⁶¹ Среди сборников-антологий можно назвать следующие: «Ten Voluntaries» (C. and S. Thompson, 1767), «Ten Select Voluntaries» (Longman and Broderip, ca. 1780), «A Collection of Voluntaries ... by Dr. Green, Mr. Travers and Several other Eminent Masters» (Longman, ca. 1780). Авторскими сборниками являются «Voluntaries and Fugues» Томаса Розенгрейва (John Walsh, 1728), «Twelve Fugues and Voluntaries» Генделя (Longman and Broderip, ca. 1776), «Twelve Voluntaries» Мориса Грина (J. Bland, ca. 1780). Сюда же можно отнести публикацию тридцати волюнтари Джона Стэнли (S. Johnson, op. 5 — 1748; op. 6 — 1752; op. 7 — 1754).

⁶² Marsh J. Eighteen Voluntaries for the Organ: chiefly intended for the use of young practitioners. — London : Preston, 1791. — 51 p.

⁶³ Dubois P. Generic hybridisation of the organ voluntary from the Henry Purcell to William Russell // Palette pour Marie-Madeleine Martinet. — 2016. — P. 2.

⁶⁴ Бочаров Ю. С. Жанры инструментальной музыки эпохи барокко. — М. : Московская консерватория, 2016. — С. 144.

⁶⁵ Цит. по: Dubois P. Generic hybridisation of the organ voluntary from the Henry Purcell to William Russell // Palette pour Marie-Madeleine Martinet. — 2016. — P. 2.

В качестве эквивалента волюнтари предлагался также жанр каприччио. Об этом писал Уильям Мэйсон:

«Разновидность музыки, исполняемой во время церковного богослужения, в Англии называется волюнтари. Я не знаю итальянских и французских синонимов этому обозначению. Возможно, ближе всего к волюнтари является жанр каприччио»⁶⁶.

Проводя такую аналогию, Мэйсон имел в виду, опять же, довольно свободное построение обоих жанров. Авторы каприччио «не ограничивали себя жёсткими композиционными канонами, руководствуясь прежде всего собственным творческим воображением»⁶⁷. В течение XVII в. каприччио были преимущественно органными пьесами, которые могли состоять из одного или нескольких разделов. Однако, в отличие от волюнтари, каприччио является исключительно светским жанром.

Структура волюнтари

Количество разделов в волюнтари не регламентировано. В начале XVIII в. волюнтари, как правило, были одночастными. Позже в течение столетия стали появляться волюнтари, включающие прелюдийный раздел (чаще медленный) и следующую за ним подвижную фугу. Такая структурная модель стала для жанра стандартной⁶⁸. Были, однако, и более ранние примеры: волюнтари in G Генри Пёрселла (Z 720), написанная в конце XVII в., состоит из двух контрастных разделов. Подобную форму нередко сравнивают с немецким малым циклом «прелюдия — фуга», однако далеко не всегда второй раздел волюнтари был полифоническим. Джон Колдвелл отмечает, что оживлённый раздел импровизировался в концертном стиле⁶⁹, намекая на большое количество виртуозных пассажей. При таком изложении вряд ли возможно было использование полифонических и имитационных приёмов. Кроме того, вступительный раздел волюнтари также имеет свою специфику, которая изначально была связана не со свободным прелюдированием на органе, а с функцией данного раздела в рамках богослужения (подробнее см. главу IV).

Тенденция к объединению двух контрастных разделов преобладала на протяжении практически всего XVIII в. Большинство изданных волюнтари имеют именно двухчастную структуру. Однако, как уже отмечалось, строгой унификации относительно количества и типа составляющих частей не существовало. Среди волюнтари Стэнли можно найти трёх- и четырёхчастные композиции, а волюнтари in C Иоганна Кристофа Пепуша состоит из двенадцати секций.

Интересно, что иногда одиночная фуга также называлась волюнтари — подобные примеры можно встретить у Томаса Розенгрейва. Это связано с тем, что волюнтари в широком смысле понималось как импровизация. Главное, что было необходимо при импровизировании фуги, — это использовать как можно больше имитационных приёмов. Обозначая фугу как «волюнтари», композиторы подчёркивали, что в её основе лежит импровизационность.

⁶⁶ Цит. по: *Mason W. Essays on English Church Music // The works of William Mason, M. A., precentor of York, and rector of Aston. Vol. 3 / Print. for T. Cadell and W. Davies, Strand. — London, 1811. — P. 304.*

⁶⁷ Цит. по: *Бочаров Ю. С. Жанры инструментальной музыки эпохи барокко. — М. : Московская консерватория, 2016. — С. 123.*

⁶⁸ *Caldwell J. English Keyboard Music Before the Nineteenth Century. — New York : Praeger, 1973. — P. 190–191.*

⁶⁹ *Ibid.*

В основном жанр волюнтари практиковался органистами в рамках церковной службы. При этом в течение XVIII в. он испытывал влияние светской музыки, и постепенно волюнтари стали выходить за рамки церковного канона, а манера их исполнения приближалась к концертной.

Волюнтари как составная часть богослужения

Органисты импровизировали волюнтари непосредственно во время службы. Основная функция этих пьес заключалась в «погружении» прихожан в сосредоточенное молитвенное настроение. Вероятно, прежде всего это касалось медленных разделов.

Вопрос о конкретном месте волюнтари в английском богослужении весьма неоднозначен. Это связано с наиболее распространённой в то время двухчастной структурой жанра. Скорее всего, волюнтари обрамляли службу, звучали перед её началом и в конце. Подобная практика исполнения была распространена в Вестминстерском аббатстве⁷⁰. Джон Ньют отметил, что волюнтари могли также исполняться после чтения псалмов и перед чтением Священного Писания, «чтобы вселить благоговейный трепет в наш дух и сконцентрировать нас на Слове Божьем»⁷¹. Возможно, небольшие органные интерлюдии звучали также между стихами псалмов. Фрэнсис Бэкон рекомендует исполнять «срединное волюнтари» (*middle voluntary*) после чтения Евангелия, чтобы ввести «медитативную паузу»⁷².

На рубеже XVII–XVIII вв., когда преобладала одночастная структура, в течение одной службы исполнялось, скорее всего, несколько волюнтари. Однако возникает вопрос, каким образом в течение богослужения распределялись пьесы, состоящие из нескольких разделов. В случае если все разделы исполнялись подряд, продолжительность богослужения могла значительно увеличиться, особенно если волюнтари звучали после чтения псалмов или между их стихами. Если же органисты играли разделы обособленно, возникает вопрос об уместности звучания того или иного раздела в определённые моменты богослужения. Например, исполнение быстрого, близкого к концертирующему раздела между чтениями псалмов могло внести разлад в сосредоточенное молитвенное настроение прихожан. По мере того как усиливалось стремление исполнителей к демонстрации своих навыков и уровня мастерства, этот разлад мог становиться всё более существенным, поскольку виртуозные пассажи и украшения привносились именно в быстрые разделы волюнтари.

Вероятно, что выбор последовательного или обособленного исполнения разделов волюнтари зависел от конкретного органиста, а также исполнительских сил и возможностей, которыми располагал тот или иной приход. Пьер Дюбуа, говоря о трёх- и четырёхчастных волюнтари Стэнли, отмечает, что в Сент-Эндрю и в Темпле, где Стэнли служил органистом, не было хора. Возможно, это побудило Стэнли увеличить продолжительность волюнтари, чтобы восполнить таким образом отсутствие хоровых сил, а также придать органу дополнительную значимость⁷³.

⁷⁰ Dubois P. Generic hybridisation of the organ voluntary from the Henry Purcell to William Russell // *Palette pour Marie-Madeleine Martinet* (2016). — P. 3–4.

⁷¹ Цит. по: Ibid.

⁷² Ibid. — P. 4.

⁷³ Ibid. — P. 9.

Практика партименто. Сходства и различия с волюнтари

В то самое время, когда в Англии главным импровизированным жанром было волюнтари, в Неаполе была распространена практика партименто. Как и волюнтари, она была связана с искусством импровизации, и поэтому было бы естественно рассматривать английскую органную импровизацию в неаполитанском контексте. Однако каждая из этих практик имеет определённую специфику, для выявления которой необходимо поближе познакомиться с партименто.

Практика эта сформировалась в неаполитанских «консерваториях» (детских приютах) в начале XVII в. Она являлась региональной версией *basso continuo*⁷⁴. Суть партименто заключается в том, что по заданной басовой строке необходимо симпровизировать музыкальное произведение. В отличие от *basso continuo*, *partimenti* были нецифрованными. Внешне они напоминают басовые номера по сольфеджио. Их главная задача была дидактической — развить у учеников импровизационное мышление, поскольку предполагалось, что дисциплина партименто воспитывала сольных клавиристов-импровизаторов. Существовали сборники *partimenti* — так называемые «реголе». Помимо различных образцов басовых мелодий, в них содержались практические указания по реализации⁷⁵ предложенных *partimenti*, а также варианты их фактурной разработки.

Каждая басовая строка содержала в себе определённое количество блоков — характерных формул. Для того чтобы «реализовать» *partimenti*, т. е. создать на их основе музыкальное произведение, прежде всего ученикам необходимо было, тщательно проанализировав *partimento*, выявить эти формулы. Для каждой басовой формулы существовало несколько вариантов мелодических ходов в верхних голосах. Все возможные способы «раскрытия» басовых формул ученикам необходимо было запоминать. Таким образом, импровизация опиралась (по крайней мере на начальных этапах обучения) на «схемы»⁷⁶.

Разнообразные формулы и правила по их реализации приводились в реголе в виде краткого наставления. В качестве иллюстрации к каждой формуле прилагались небольшие примеры. Подобным образом построено руководство «Regole per accompanamento» Франческо Дуранте. Поскольку реголе были рассчитаны на начинающих исполнителей, каждое *partimento* имело вид цифрованного басового построения.

«Формульное» мышление характерно не только для практики партименто. Апеллирование к устойчивым музыкальным построениям является отличительной чертой галантного стиля⁷⁷. Наиболее распространёнными басовыми формулами, не считая каденций, были *приннер*, *романеска*, *фолия*⁷⁸.

Приннер представляет собой поступенное нисходящее движение баса от IV ступени к I. Верхний голос, как правило, образует с басом движение параллельными терциями.

⁷⁴ Митюкова З. З., Маклыгин А. Л. Partimento как вид импровизационной педагогической практики XVIII века // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2015. — Вып. 3 (11). — С. 11.

⁷⁵ Термин З. З. Митюковой. См.: там же.

⁷⁶ Гьёрдинген называет «схемой» устойчивый мелодический оборот (*schema*). См.: Gjerdingen R. Music in the Galant Style. — London : Oxford University Press, 2007. — P. 37.

⁷⁷ Ibid. — P. 6.

⁷⁸ Эти и некоторые другие формулы приводит Р. Гьёрдинген. См.: Ibid.

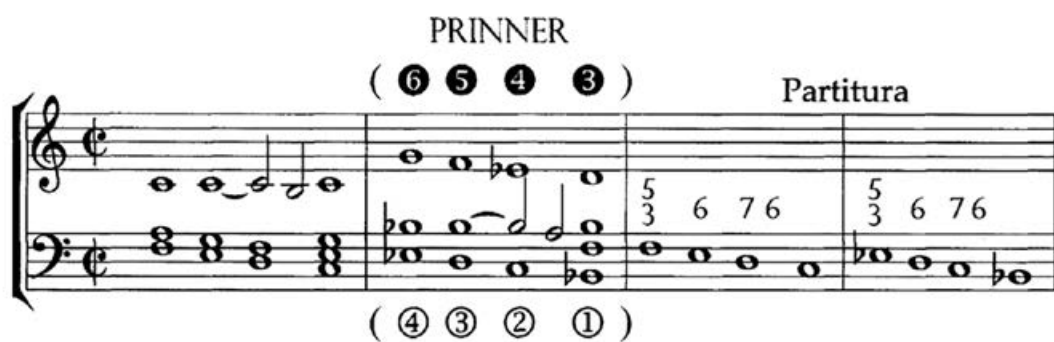


Рис. 6. Приннер⁷⁹

Романеска — формула, существовавшая в трёх разновидностях [8, с. 37]:

1. Поступенная романеска. В её основе лежит нисходящее басовое движение, сопровождаемое параллельными терциями в верхнем голосе. Эта разновидность романески напоминает приннер, однако в данной формуле за движением баса не закреплены определённые ступени:

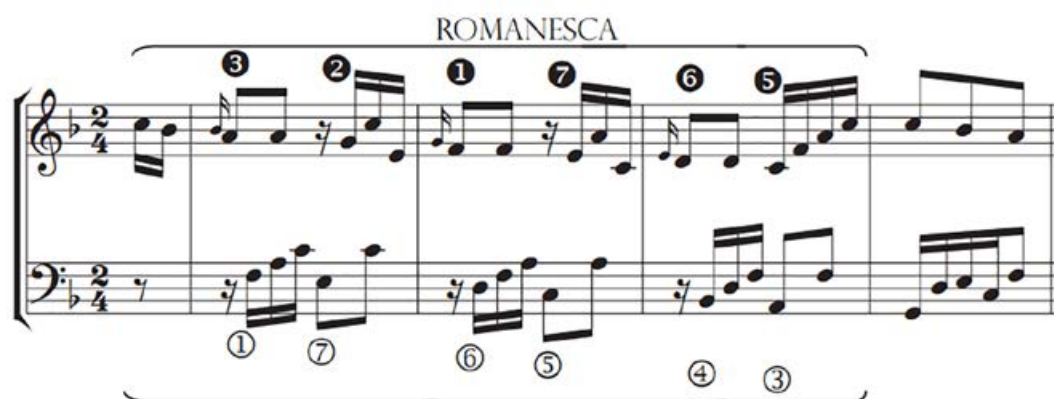


Рис. 7. Поступенная романеска

2. Скачкообразная романеска. Рисунок баса представляет собой нисходящий скачок от I ступени к V с последующим ходом на VI ступень. Довольно часто эта формула секвенцировалась:

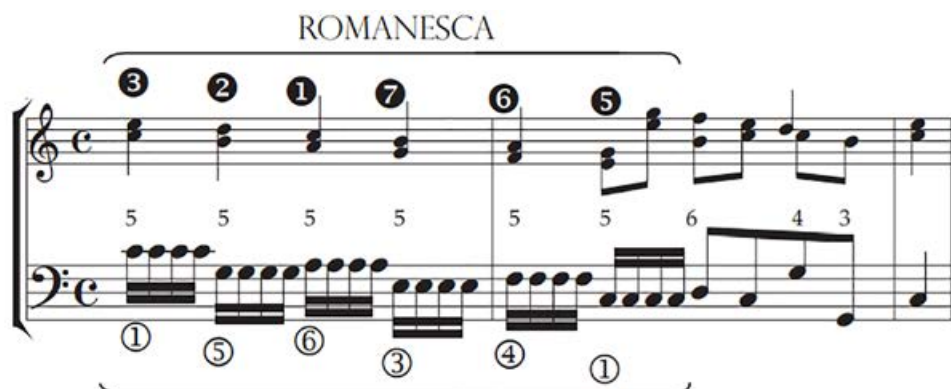


Рис. 8. Скачкообразная романеска

⁷⁹ Эта и дальнейшие иллюстрации заимствованы из монографии Р. Гьёрдингера. См.: Ibid.

3. Галантная романеска. Сочетает в себе две предыдущие разновидности:

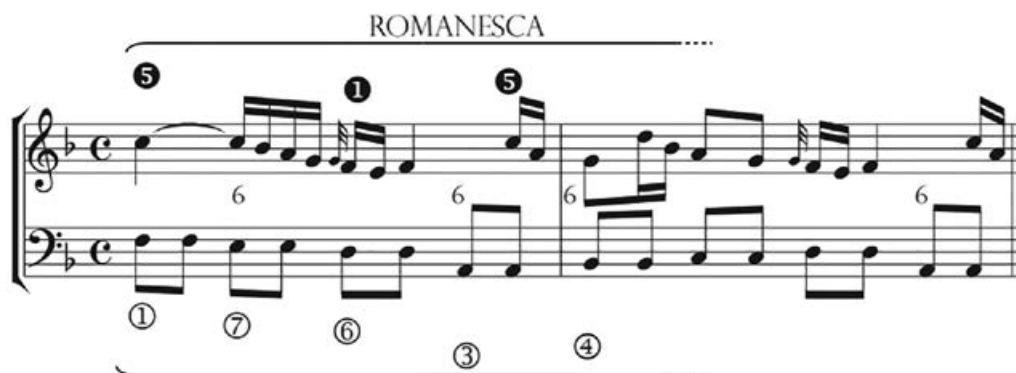


Рис. 9. Галантная романеска

Фолия — формула, включающая начальный вспомогательный оборот I–V–I, отклонение в тоническую параллель с помощью автентического оборота и возвращение в основную тональность с её кадансовым закреплением:



Рис. 10. Фолия

Благодаря наличию дошедших до нас реголе, содержащих все основные формулы и правила их реализации, а также благодаря современным исследованиям на эту тему, мы довольно хорошо можем представить себе методику обучения импровизации на заданное *partimento*. Учитывая, что практика партименто вышла за пределы Италии, возникает вопрос, в какой мере она могла повлиять на волюнтари и можно ли методы обучения партименто перенести «на английскую почву».

Как уже упоминалось, обучающих пособий по импровизации волюнтари не существует (по крайней мере на сегодняшний день руководств, подобных реголе, не обнаружено). И если в случае с партименто мы имеем лишь «заготовки» будущих произведений, но, вследствие устного бытования практики, не располагаем готовыми результатами (теми самими реализациями), то ситуация с волюнтари прямо противоположна: нам доступно множество пьес, сочинённых композито-

рами-органистами английских церквей, однако мы можем лишь предполагать, каким образом волонтари импровизировались во время богослужения и в какой мере это вообще была импровизация.

Разумеется, широко распространённые в эпоху галантного стиля формулы не могли обойти англичан стороной. Однако при реализации *partimenti* исполнитель имеет перед глазами модель, которая задаёт форму, гармонический план, фактуру и стиль. Анализ заданной басовой строки позволяет выявить формулы и понять, какие из заранее выученных «скем» могут быть в данном случае применены. Таким образом, база для реализации *partimento* уже имеется. В случае с волонтари же подобных «шпаргалок», вероятнее всего, не было — она должна была импровизироваться «с нуля». В таком случае навыка комбинирования басовых и соответствующих им мелодических формул было уже недостаточно: исполнителю необходимо было умение самостоятельно выстраивать последовательность басовых «скем».

В связи с дидактической ролью партименто возникает также вопрос, в какой мере реализации басовых строк можно считать художественными произведениями. Логично предположить, что в рамках учебной дисциплины речь вряд ли шла о полноценной музыкальной пьесе — реализации *partimenti* представляли собой упражнения по импровизации на заданную басовую «тему». Однако даже при наличии формул не существовало единого шаблона, который можно было бы применить ко всем *partimenti* сразу: каждое требовало определённого склада изложения, соответствующей фактуры и мелодии. К тому же *partimenti* могли использоваться не только на этапе обучения, но и при полном овладении этой техникой. Как пишет Дж. Сангвинетти, «сказать, что такое партименто, непросто. <...> Это упражнение в сочинении музыки, возможно, самое эффективное из когда-либо созданных, но также это форма искусства сама по себе»⁸⁰. В другом труде того же автора читаем: «нет никакой возможности сказать точно, где заканчивается упражнение и начинается музыка»⁸¹.

З. З. Митюкова отмечает, что реализация *partimenti* на «продвинутом» уровне предполагала, что на их основе исполнитель будет создавать произведения различных стилей и жанров. Высшим же достижением считалось создание на основе *partimento* фуги. Однако, как уже отмечалось, это касалось не только практики партименто — умение импровизировать фугу высоко ценилось на протяжении всего XVIII столетия не только в рамках неаполитанской традиции.

По отношению к волонтари более справедливой будет не оппозиция *упражнение — музыкальное произведение*, а противопоставление *прикладная музыка — художественная музыка*. Когда композиторы издавали свои волонтари, вряд ли они таким образом предлагали помощь неопытным церковным органистам. Сочинённые и опубликованные пьесы воспринимались как художественные произведения, ценные сами по себе, а не только в церковных стенах. Особенно это касается авторских сборников. Безусловно, что эти пьесы могли служить подспорьем для начинающих органистов. Изучая волонтари своих старших коллег, они могли по примеру художественной музыки создавать основу для своих церковных импровизаций, сопровождающих богослужение (т. е. музыки прикладной).

⁸⁰ Цит. по: Sanguinetti G. The Realisation of Partimenti: An Introduction // Journal of Music Theory. — 2007. — Vol. 51, Is. 1. — P. 51.

⁸¹ Цит. по: Sanguinetti G. The Art of Partimento: History, Theory and Practise. — London : Oxford University Press, 2012. — P. 16–17.

Глава IV

ИСКУССТВО ИМПРОВИЗАЦИИ ДЖОНА СТЭНЛИ: ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ

Поскольку сведений о методах импровизации волюнтари не осталось (косвенно этого предмета касается лишь Джон Марш, однако его рекомендации в большей мере относятся к регистровке и характеру исполнения), возникает вопрос о том, как «рождалась» музыка волюнтари непосредственно во время службы. Особенно остро этот вопрос встаёт в связи с исполнительской практикой Джона Стэнли. Понимая, что специфика импровизации слепого органиста XVIII в. довольно трудна для нашего понимания, попытаемся тем не менее взглянуть на искусство Стэнли и понять логику его импровизации.

Стэнли принадлежит тридцать волюнтари, опубликованных прижизненно. Они были изданы в трёх сборниках, каждый из которых включает в себя десять пьес. Первый сборник (ор. 5) был напечатан в 1748 г., второй (ор. 6) — в 1752, третий (ор. 7) — в 1754. Однако неверно думать, что публикация волюнтари осуществлялась в соответствии с хронологией их написания. Так, некоторые пьесы, вошедшие в состав ор. 6, обнаруживаются в рукописях конца 1720-х — начала 1730-х гг. (и принадлежат таким образом к числу самых ранних его сочинений)⁸².

Структура большинства волюнтари Стэнли, подобно многим другим образцам этого жанра, двухчастна. Нередко в научной литературе имя Стэнли упоминается в связи с многочастными волюнтари, состоящими из трёх или четырёх разделов. Однако среди тридцати его органичных пьес лишь пять можно отнести к таковым. Из них две волюнтари являются трёхчастными (ор. 5 № 8, ор. 6 № 5) и три — четырёхчастными (ор. 5 № 1, ор. 6 № 6, ор. 7 № 8)⁸³. Возможно, что Стэнли начал сочинять многочастные волюнтари, вдохновившись органичными концертами Генделя, которые имеют четырёхчастную структуру⁸⁴. Известно, что Стэнли, как и Гендель, исполнял органичные концерты между частями великопостных ораторий. К тому же среди сочинений английского композитора органичные концерты также имеются, так что с этим жанром Стэнли был знаком весьма близко, и не исключено, что органичный концерт мог оказать влияние на строение волюнтари. Однако базой для большинства пьес Стэнли является традиционная двухчастная модель, состоящая из медленного раздела и следующего за ним более оживлённого. Если волюнтари многочастна, в эту структурную модель добавляются либо так называемые эхо-разделы (как в волюнтари ор. 5 № 1), либо «разросшиеся» импровизированные каденции, которые могут выполнять связующую функцию между подвижными разделами (*Adagio* из волюнтари ор. 7 № 8). В своих многочастных волюнтари Стэнли не стремится к темповому контрасту: в сочинениях ор. 5 № 1 и ор. 6 № 6, состоящих из четырех разделов, быстрым является лишь

⁸² Williams A. G. The Life and Works of John Stanley (1712–86). Vol. 1. — Dis. ... Doctor of Philosophy. — University of Reading, 1977. — P. 105.

⁸³ О четырёхчастности волюнтари Ор. 7 № 8 можно говорить условно. Формально разделов действительно четыре, однако первый и (особенно) третий разделы воспринимаются как вступление и интермедия. Они не являются самостоятельными, а примыкают к последующим секциям.

⁸⁴ Dubois P. Generic hybridisation of the organ voluntary from the Henry Purcell to William Russell // Palette pour Marie-Madeleine Martinet. — 2016. — P. 7–8.

заключительный. При этом рамочное соотношение «медленно в начале — быстро в конце» сохраняется практически во всех волюнтари композитора.

Чтобы понять методы импровизации слепого органиста, необходимо при рассмотрении его волюнтари особое внимание уделить «несущей конструкции» — вступительным медленным разделам и заключительным быстрым.

Вступительные разделы

Из тридцати волюнтари Стэнли вступительных медленных секций не имеют только две пьесы: ор. 5 № 8 и ор. 6 № 1. В первом случае волюнтари открывает раздел *Allegro* фантазийного склада, тип изложения и тональность которого напоминают знаменитую Токкату Баха d-moll BWV 565. В сочинении ор. 6 № 1 в качестве вступительного раздела выступает Сицилиана.

Вступительные разделы — это первое, что слышали прихожане, когда начиналось богослужение. Их главной целью являлось погружение людей в молитвенное состояние. Отсюда — медленный темп. В волюнтари Стэнли он варьируется от *Andante do Grave*, нередко можно встретить английский вариант — *Slow*. В большинстве пьес указана регистровка *Diapasons*, она также способствует нужному настрою и концентрации на молитве. Относительно регистров *Diapasons* Джон Марш пишет, что «они должны использоваться в серьёзных сочинениях, в духе *sostenuto*, где одна нота перетекает в другую и один аккорд — в другой. При этом довольно часто в фактуре присутствуют удерживаемые ноты в дискантовом, теноровом или басовом регистре органа»⁸⁵. Начальные разделы волюнтари Стэнли этой характеристике полностью отвечают: практически во всех пьесах они характеризуются неторопливым поступенным движением. Выдержанные ноты при этом довольно часто находятся в басу, что обеспечивает редкие смены гармонии. Количество голосов внутри одного раздела может изменяться путём дублировок баса или верхнего голоса. Для Стэнли важна не столько самостоятельность каждого из голосов, сколько общее заполнение регистрового пространства. Таким образом, создавался эффект «обволакивающего звукового поля», который вполне мог отвлечь прихожан от мирского и сосредоточить их внимание на музыке и далее — на молитве и словах Священного Писания. Такое «обволакивание» происходило постепенно — в волюнтари Стэнли максимальный охват регистрового объёма находится или в середине, или чуть ближе к концу (примерно в точке золотого сечения). После этого следует плавный спад, который осуществляется с помощью того же поступенного движения, но уже не разрастающегося, а нисходящего. Заключительным созвучием может быть как октавный унисон тоники, так и тонический аккорд. Такой рост формы соблюдается в большинстве вступительных разделов волюнтари Стэнли. С гармонической точки зрения начальные секции экспонируют главную тональность; наиболее типичны отклонения в субдоминанту, тоническую параллель или доминанту.

Примером раздела такого типа может служить вступление волюнтари ор. 5 № 4. Во всех пластах преобладает поступенное движение. С такта 5 верхний голос дублируется в сексту или терцию, а с 19-го такта и до конца в верхнем фактурном пласте появляется движение параллельными квартсекстаккордами. Отклонение

⁸⁵ Цит. по: *Marsh J. Eighteen Voluntaries for the Organ: chiefly intended for the use of young practitioners.* — London : Preston, 1791. — 51 p.

в субдоминанту происходит в тактах 2 и 4 (что соответствует «правилу октавы» из практики *partimento*, т. е. гармонизации нисходящей гаммы, которая проводится в басу) и более весомо — в такте 14. С этого момента начинается развёрнутая каденционная зона, которая приходится на точку золотого сечения. Она подчёркивается появлением выдержанных органных пунктов в басу и уплотнением фактуры с помощью увеличения количества дублирующих голосов:



Рис. 11. Волюнтари op. 5 № 4 in E minor

Поступенное движение для Стэнли-исполнителя было одним из самых надёжных способов импровизации. Особенно это касалось медленных разделов, в которых хорошо прослушивалась вся фактура. Если прибавить к этому определённую «ответственность» органиста за молитвенное состояние прихожан, то вывод будет таков — нажатие «не той» клавиши может повлечь как минимум насмешки, а в более серьёзном случае — воспрепятствовать всеобщей молитве. Конечно, сорвать службу грязной игрой вряд ли было возможно, но дурная слава органисту была бы обеспечена. Для Стэнли с его слепотой очень важно было аккуратно исполнить начальное волюнтари, особенно его первый раздел. Наилучшим вариантом было поступенное движение по звукам диатонической гаммы с добавлением альтерированных ступеней — при отклонениях или в качестве проходящих и вспомогательных. Стэнли, разумеется, прекрасно чувствовал «под руками» органнй мануал, поэтому плавное гаммообразное движение было для него беспрюгршным способом импровизации.

Однако постоянное движение вверх и вниз по диатоническим гаммам довольно быстро могло наскучить прихожанам, а этого церковный органист допустить не мог — скука означала потерю концентрации внимания, рассеянность, погружение в посторонние мысли, в конце концов — дремоту. Поэтому было необходимо использование **скачков**, которые в общем заполняющем движении могли на короткий промежуток времени создать эффект обновления или даже иллюзию мелодического голоса. В случае с терциями и квартами проблемы возникнуть не могло — Стэнли, для которого потеря зрения сполна компенсировалась чутким осязанием, прекрасно «ощущал» эти расстояния на мануалах. Однако он не ограничивается узкими интервалами — в его волюнтари довольно часты нисходящие или восходящие скачки на квинту, октаву, дециму. В этом случае секрет успешного и чистого взятия интервала заключался в грамотном подборе аппликатуры. К сожалению, мы не располагаем сведениями относительно размера

руки нашего органиста. По свидетельству Олкока, Стэнли был высокого роста и худощавого телосложения⁸⁶. Если предположить, что, подобно большинству высоких людей, он обладал достаточно длинными пальцами, то наиболее удобным вариантом аппликатуры для нисходящей квинты в левой руке мог быть вариант «первый — третий пальцы». Если позволял контекст, возможны были такие сочетания, как «первый — второй», «второй — пятый», «второй — четвертый» пальцы, однако они могли быть менее надёжны. Наиболее удобна позиция, когда при нисходящем движении верхний звук берётся первым пальцем. В этом случае большая часть руки остаётся «свободной», и клавиатура под ней ощущается довольно хорошо. Если начинать скачок с указательного, свободных пальцев остаётся только три, что может воспрепятствовать полному ощущению клавиатуры. Особенно ненадёжен в нисходящем движении вариант «второй — четвертый». «Четвёртый» (безымянный) палец в силу своих анатомических особенностей наименее подвижен, поэтому для слепого музыканта его использование могло ограничиваться только поступенным движением или скачками на небольшие интервалы. Однако это не исключает того, что Стэнли применял «четвёртый» палец и в широких скачках, тем более что при восходящем движении на квинту играть этим пальцем нижний звук было весьма удобно.

Для нисходящей октавы самым удобным и надёжным вариантом является сочетание «первый — пятый». Положение руки при такой аппликатуре наиболее естественно, поэтому шанс ошибиться весьма невелик. К тому же такое сочетание позволяет дальнейшее поступенное движение (в случае если октава заполняется) без последующих аппликатурных неудобств. Возможно, что, если оба звука октавы брались одновременно, Стэнли мог брать их «первым» и «четвертым» пальцами, но для мелодического интервала такая комбинация менее надёжна.

Можно предположить, что в медленных разделах у Стэнли была возможность «нащупать» на клавиатуре нужный звук, тактильно отсчитав его на мануале от исходного, звучащего в данный момент. Таким образом он мог дополнительно обезопасить себя от фальши. Вполне возможно, что на ранних этапах своего служения молодой Стэнли действительно мог прибегать к подобного рода перепроверке. Однако использование такого приёма на постоянной основе представляется весьма сомнительным, учитывая тот факт, что Стэнли блестяще импровизировал быстрые разделы в концертном стиле, где времени на «подстраховки» явно не было.

Дублировки довольно часто появляются в волонтери Стэнли при поступенном движении, поскольку в этом случае ошибка маловероятна. Весьма просто исполнить и обращение интервала. Подобное место есть в такте 5 вышеприведённого примера (малая терция переходит в большую сексту):



Рис. 12

⁸⁶ Williams A. G. The Life and Works of John Stanley (1712–86). Vol. 1. — Dis. ... Doctor of Philosophy. — University of Reading, 1977. — P. 20.

Стэнли мог сыграть это место несколькими способами.

Первый способ заключается в том, что общий для обоих интервалов звук (в данном случае — *fis*) исполняется одним пальцем. В данном случае наиболее удобным вариантом является аппликатура «первый — второй» на терцию и «второй — пятый» на сексту. Последнюю сексту, учитывая дальнейший контекст, возможно взять «первым — третьим» или «первым — четвёртым».

Второй способ состоит в том, что нижний звук первого интервала (терции) снимается раньше, а на общем звуке осуществляется подмена пальцев, после чего берётся верхний звук обращения (сексты). Применительно к данному примеру возможно представить следующий вариант: первая терция берётся «первым — вторым», звук *dis* снимается, на звуке *fis* «второй» палец подменяется «первым», после чего секста берётся «первым — третьим» или «первым — четвёртым». Возможно, что такой способ более оправдан в том случае, если начальную терцию сыграть «вторым — третьим» (этот вариант тоже возможен исходя из контекста), поскольку взятие большой сексты «третьим — пятым» пальцами неудобно.

Медленный темп, с одной стороны, не допускает права на ошибку — когда хорошо прослушивается вся музыкальная ткань, фальшивые ноты не смогут «проскочить» незаметно. С другой стороны, «сцепление» рук и клавиатуры в медленном темпе достаточно хорошее, и у Стэнли было больше времени на «подготовку». Если ему необходимо было перепроверить себя, во вступительных разделах он вполне мог это сделать.

Подвижные разделы

Заключительные секции в большинстве волюнтари Стэнли подвижны — как правило, указан темп *Allegro*, однако возможно и более оживлённое движение — *Vivace, Presto*. В этих разделах органист мог удивить публику виртуозной игрой. Вне зависимости от того, исполнялись ли эти разделы непосредственно вслед за медленными или Стэнли «приберегал» их для конкретных моментов богослужения, вся литургия заканчивалась звучанием именно быстрых разделов. После окончания молитв от прихожан больше не требовалось самоуглубления: в конце службы воздавалась хвала Богу. Соответственно, органист мог взять менее отрешённый тон и завершить литургию на более приподнятой и торжественной ноте. Такое завершение было весьма выгодно для всех: Стэнли мог продемонстрировать своё мастерство и порадовать игрой прихожан и «гостей» (органистов и людей из других приходов), а те, в свою очередь, имели прекрасную возможность послушать знаменитого слепого органиста и лишний раз восхищаться его навыками импровизатора.

Быстрые разделы в волюнтари Стэнли могут представлять собой либо чередование аккордов и имитаций, либо нестрогие инструментальные фуги.

Гомофонно-имитационные разделы, как правило, двухголосны: правая рука исполняет пассажи, левая — гармоническое сопровождение с вкраплениями имитаций. Как и в случае с медленными разделами, Стэнли не ограничивается постепенным движением и в обеих руках использует разнообразные скачки, в том числе на широкие интервалы. Аппликатура играет в быстрых секциях ещё более существенную роль, поскольку времени на самопроверку у Стэнли не оставалось. В заключительном разделе волюнтари ор. 5 № 1 начинающиеся с такта 4 пассажи достаточно неудобны и для зрячего музыканта, а для Стэнли они могли быть

вдвойне «опасными», и самый надёжный способ сыграть их чисто — подобрать максимально удобную аппликатуру:



Рис. 13

Верхний и нижний звуки каждого пассажа, вероятно, исполнялись «пятым» и «первым» пальцами. В соответствии с этим при поступенном движении осуществлялись те или иные подмены. В такте 4, исходя из контекста, на первый звук *ми* могли приходиться «третий» или «четвёртый» палец, следующий восходящий трихорд, скорее всего, игрался подряд «первым — вторым — третьим», а на звуке *до* (третья доля такта) осуществлялась подмена на «первый».

В некоторых случаях Стэнли обеспечивает себе «перестраховку». Последний звук одной фигурационной группы может соседствовать с начальным звуком следующей группы:



Рис. 14. Волюнтари ор. 6 № 2, такты 41–42

При повторяющихся фигурациях возможно также «клавиатурное соседство» двух верхних звуков. Педалируя, они образуют скрытое многоголосие, и благодаря этому палец мог слегка придерживаться на клавише, а затем плавно соскальзывать на следующий звук:



Рис. 15. Волюнтари ор. 6 № 2, такты 51–54



Рис. 16. Волюнтари ор. 7 № 7, такты 10–12

Однако аппликатура при всей её значимости не может являться «лекарством от всех болезней». В некоторых случаях её оказывается недостаточно для успешного исполнения (например, при последовании двух широких интервалов подряд, а также при ломаном мелодическом рисунке). Большим подспорьем для Стэнли в подобных случаях являлись мышечная память и «внутренний глазомер»:



Рис. 17. Волюнтари ор. 6 № 2, такт 82

Вопрос **импровизации** может показаться по отношению к подвижным разделам более существенным. Если медленный раздел «рождался» непосредственно во время службы, то в быстром движении симпровизировать, не имея хотя бы самой общей схемы, вряд ли удастся. Как минимум нужно было представлять себе тональный план раздела, а также гармоническое содержание более мелких построений.

При анализе подвижных разделов волюнтари Стэнли можно оперировать аналитическим инструментарием **практики партименто**. Наиболее распространённые басовые и мелодические формулы, характерные для этой практики, встречаются во всех без исключения пьесах Стэнли (подробнее о формулах см. главу III), поэтому форму данных разделов можно рассматривать как мозаику, состоящую из чередующихся и повторяющихся «схемат». Например, уже в начальном двутакте *Allegro* волюнтари ор. 5 № 1 сразу после *галантной романески* следует *приннер*:



Рис. 18

Дальнейшее развитие практически полностью основано на многочисленных *секвенциях*:



Рис. 19

О приёме секвенцирования стоит сказать отдельно. В волюнтари Стэнли этот приём является самым распространённым. Для слепого органиста секвенция, по сути своей, является тем же поступенным движением, но не мелодическим, а гармоническим. Сыграв ядро, он легко мог по его модели сконструировать несколько звеньев и таким образом обеспечить музыкальное развитие. С помощью секвенции можно было отклониться в любую тональность первой степени родства (а дальше этого гармоническое движение и не заходило). К тому же с чисто

технической точки зрения диатоническую секвенцию (а таковые у Стэнли преобладают) легко исполнить: между звеньями не нужно делать скачки на широкие интервалы, всё оказывается «под рукой».

Каденции в большинстве волюнтари Стэнли идентичны. Сравним басовые формулы каденций из быстрых разделов пьес ор. 5 № 1, ор. 6 № 2 и ор. 7 № 3:



Рис. 20. Ор. 5 №1



Рис. 21. Ор. 6 № 2



Рис. 22. Ор. 7 № 3

Форма. В более крупном плане создаётся композиция наподобие барочной малой формы. Это проявляется в тональном движении: уход от тоники с каденцией в побочной тональности (чаще всего в доминанте или параллели) и последующее возвращение к ней. В некоторых волюнтари начальное построение (уподобим его теме) или отдельные его фрагменты повторяются, а между этими проведениями звучит обновлённый материал. В этом случае проступают черты рондо. В заключительном разделе пьесы ор. 5 № 4 ядро темы выглядит следующим образом:



Рис. 23

Развёртывание начинается с проведения этого материала в тональности доминанты:



Рис. 24

В дальнейшем тема прозвучит целиком лишь в заключении раздела, в середине же проводится лишь первый её двутакт (см. пример выше), который затем развивается иначе, чем в начале. При этом само ядро содержит в себе секвенцирование, а секвенция, как было сказано, вследствие своего удобства является излюбленным приёмом Стэнли в развитии подвижных разделов. Таким образом, налицо «двойная уловка»: наличие секвенции в начальном построении обеспечивает органичность дальнейшего развития материала и не требует при этом изысканных полифонических техник или специального продумывания отклонений

и модуляций (поскольку можно кадансировать после любого звена секвенции), а повторение в середине небольшого фрагмента из начального построения скрепляет композицию и придаёт ей стройность и симметричность.

Заключительный раздел волюнтари ор. 5 № 1 имеет черты концертной формы, так как начальное двухтактовое ядро, закреплённое кадансом, повторяется в квинтовой транспозиции. Дальнейшее развитие основано на чередовании секвенций и формул *partimento*:



Рис. 25. Такты 1–3. Галантная романеска



Рис. 26. Такты 50–53

В быстрых разделах широко применяется приём имитации, а некоторые из них являются **фугами**. При публикации волюнтари с фугами были помещены в конец сборников: это три последние пьесы ор. 5 и ор. 7 (№ 8–10) и четыре — из ор. 6 (№№ 7–10). При этом название *Fugue* фигурирует только в волюнтари ор. 7 № 8.

Импровизация фуги, как уже говорилось, являлась показателем высшего мастерства органиста⁸⁷. Необходимо было тщательно контролировать все голоса фактуры. Как же следил за полифоническими голосами Стэнли? Ведь при исполнении даже двухголосной полифонии, кажется, без зрения не обойтись. А между тем некоторые его фуги четырёхголосны.

Исполнители, игравшие фугу «с листа» (точнее «без листа»), мыслили её как фугу гармоническую⁸⁸. Наличие сложных видов контрапункта было необязательно — достаточно было провести тему во всех голосах в соответствующей тональной диспозиции. Такие проведения были необходимы в начале и конце импровизации, и тогда название «фуга» уже вполне подходило. Именно этим и пользовался Стэнли — он мастерски создавал «иллюзию фуги». Свой раздел он начинал с полноценного проведения темы во всех голосах, низводя дальнейшее развитие до гомофонно-имитационного склада; внедряя иногда ядро темы в изложение, он убеждал слушателей в том, что звучит именно фуга.

Был у нашего героя и ещё один ловкий прием — тему большой протяжённости он создавал таким образом, что длительное развёртывание было организовано по секвенционному принципу. Чтобы создать иллюзию полного проведения темы фуги, достаточно было продемонстрировать публике её характерное в интонационном отношении ядро. Ведь зона развёртывания, основанная на общих формах движения (например, на нисходящих мотивах с гаммообразным движе-

⁸⁷ Серебренников М. А. Об импровизации фуги в эпоху барокко (на материале немецких источников) // Opera musicologica : научный журнал Санкт-Петербургской консерватории. — 2011. — Вып. 2 (8). — С. 5.

⁸⁸ Там же. — С. 10.

нием, удобным для Стэнли), ускользала от внимания слушателей. Отсутствие этих секвенцированных разделов никого не смущало, тем более что секвенцирование относится к числу наиболее охотно используемых Стэнли приёмов музыкального развития.



Рис. 27. Тема фуги из волонтари op. 5 № 8



Рис. 28. Тема фуги из волонтари op. 7 № 9

Противосложение в фугах Стэнли представляет собой гармонизацию секвенции, которая содержится в теме. В фуге из волонтари op. 5 № 8 при проведении доминантового ответа противосложением является, по сути дела, один выдержанный звук с кратким вспомогательным:



Рис. 29. Волонтари op. 5 № 8, такты 7–10

Аналогичным способом Стэнли создает противосложение и к последнему, басовому ответу, добавляя третий голос — гармоническую фигурацию аккорда:



Рис. 30. Такты 19–23

Движение во всех голосах максимально плавное, сложных скачков нет — всё это обеспечивало удобство игры. К тому же, как мы видим, в противосложении к четвёртому проведению темы задействованы не все голоса. Это ещё одна маленькая хитрость. Плотность фактуры обеспечивал широкий регистровый охват, поэтому Стэнли осторожно «выключал» один из голосов, транспонируя предыдущее противосложение.

Интермедия может и вовсе не содержать полифонических приёмов. Её основная функция была связующей — она скрепляла полифонические разделы и в какой-то мере контрастировала им своим изложением и плотностью. В ин-

термедиях у исполнителя была возможность «вернуться» к формулам *partimento*, создавая на их основе гармоническое развитие. Стэнли, как правило, прибегает к излюбленному своему приёму — секвенции:



Рис. 31. Волюнтари ор. 5 № 8. Интермедия (такты 29–32)

Из примера видно, что интермедия двухголосна. При импровизации данного раздела уменьшение количества голосов вполне естественно — «занять» чем-то все четыре голоса было весьма трудно, это могло ввести органиста в замешательство и разрушить всю фугу. Чем проще, тем надёжнее. К тому же Стэнли вновь достигает максимального удобства в соединении отдельных мотивов: последний звук начальной басовой формулы совпадает с первым звуком последующей — в данном случае их возможно было играть без пальцевой подмены. Фигурации в верхнем голосе тоже плавно переходят одна в другую. Всё это уменьшало шанс ошибиться и «зацепить» фальшивый звук.

Довольно часто материал первой интермедии транспонируется с небольшим варьированием. Это избавляло органиста от необходимости изобретать новую музыку.

Иногда Стэнли создает эффект сложных полифонических приёмов. Например, в волюнтари ор. 5 № 9 в конце раздела появляется стретта:



Рис. 32. Волюнтари ор. 5 № 9. Такты 80–81

Однако и это не более чем иллюзия. При теме, имеющей протяжённость в семь тактов, во всех голосах повторяется лишь её двутактовое ядро. Почти целиком тема проводится только в среднем голосе, остальные голоса являются гармоническим сопровождением всё того же секвенцированного развёртывания:



Рис. 33. Тема фуги



Рис. 34. Квази-стретта

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Волюнтари Джона Стэнли являются ярким документом импровизационной практики, существовавшей в искусстве английских органистов XVIII столетия. Сегодня доступно большое количество опубликованных пьес предшественников и современников Стэнли. Среди них — сочинения Джона Блоу, Томаса Розенгрейва, Мориса Грина, Уильяма Крофта, Уильяма Бойса и многих других композиторов. Волюнтари Стэнли примечательны с точки зрения чистой импровизации. Сложно представить, чтобы с помощью Энн Арлонд он заранее записывал нотный текст, заучивал его и на службе исполнял уже «вычищенную» версию волюнтари. Вряд ли, конечно, этим занимались и другие органисты. Однако, готовя свои пьесы для издания, они могли редактировать их, чтобы на суд широкой публике были вынесены усовершенствованные импровизации. Стэнли же просто играл волюнтари своей помощнице, и та должна была записать ноты. Скорее всего, никаких существенных изменений при повторении пьесы Стэнли не вносил, иначе Энн Арлонд всякий раз приходилось бы исправлять и корректировать те или иные фрагменты.

Многочисленные волюнтари являются лишь результатом импровизации органистов XVIII в., но сам процесс их создания «здесь и сейчас», непосредственно во время исполнения, в свидетельствах современников никак не отражён. Понять логику этого процесса помогает существовавшая в то время практика партименто, от которой, напротив, сохранилось большое количество формул и схем для будущих импровизаций, но не сохранились их реализации. Зная «рецепт приготовления» пьес на основе басовых *partimenti*, можно реконструировать методику импровизации волюнтари: разобрать готовые пьесы на составные части и выявить таким образом музыкальные паттерны, характерные непосредственно для волюнтари Стэнли. При этом необходимо обращать внимания на те хитрости, к которым прибегал наш герой: использованию в большом количестве диатонических секвенций; квазиполифоническому изложению, заключающемуся в имитировании лишь нескольких начальных звуков темы; свободному обращению с количеством голосов. Изучение всех этих приёмов помогает раскрыть секрет успеха Стэнли.

Вопрос о включении волюнтари Стэнли в репертуар органистов трудно решить однозначно. С одной стороны, они вполне могут подойти для начинающих, поскольку не содержат педальной партии. Однако, несмотря на тенденцию к усилению концертного начала, прежде всего волюнтари Стэнли предназначались для церковной службы. Гораздо перспективнее будет взглянуть на них как на образцы импровизаций в стиле того времени. Анализ, предпринятый в данной работе, позволяет восполнить то, чего так не хватает при изучении волюнтари, а именно — отсутствие учебников по импровизации. В ходе работы у нас сложилось представление, что сегодня важнее не доказать художественную ценность волюнтари, а возродить историческую практику и таким образом содействовать современным исполнителям в постижении методов импровизации, которыми пользовались их коллеги в XVIII в.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бочаров Ю. С. Жанры инструментальной музыки эпохи барокко. — М. : Московская консерватория, 2016. — 232 с.
2. Дидро Д. Избранные философские произведения / Ред. Я. Мильнер. — М. : ОГИЗ, Государственное издательство политической литературы, 1941. — 278 с.
3. Колокольникова Е. В. Музыкальная жизнь Вестминстерского аббатства в эпоху Барокко. — М. : Федеральное агентство по культуре и кинематографии, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2007. — 268 с.
4. Кофанова Е. С. Английские органы и жанры органной музыки XVI — первой половины XVII столетия // Старинная музыка: Практика, аранжировка, реконструкция: материалы науч.-практ. конф. — М. : Прест, 1999. — 183 с.
5. Митюкова З. З. Партименто в итальянской музыке XVIII века : дис. ... канд. искусствоведения. — Казань : Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова, 2018. — 241 с.
6. Митюкова З. З. Партименто как объект исследования в музыкальной науке XXI века // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. — 2018. — Т. 8. — Вып. 2. — С. 179–194.
7. Митюкова З. З., Маклыгин А. Л. Partimento как вид импровизационной педагогической практики XVIII века // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2015. — Вып. 3 (11). — С. 11–22.
8. Мордвинова Т. С. Практика партименто в итальянской музыке XVIII века: правила, формулы и их реализация. — СПб. : СПбГУ, 2021. — 143 с.
9. Сапонов М. А. Искусство импровизации: импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке Средних веков и Возрождения. — М. : Музыка, 1982. — 77 с.
10. Серебрянников М. А. Об импровизации фуги в эпоху барокко (на материале немецких источников) // Opera musicologica: научный журнал Санкт-Петербургской консерватории. — 2011. — Вып. 2 (8). — С. 5–31.
11. Bicknell S. The history of the English Organ // The Journal of Ecclesiastical History. — 1998. — Vol. 49, Is. 3. — P. 499–589.
12. Burney C. A General History of Music: From the Earliest Ages to the Present Period. Vol. 2 / Ed. by Frank Mercer. — New York : Harcourt, Brace and Company, 1935. — 1098 p.
13. Burney C. Some Account of John Stanley Esq. The European Magazine & London Review. — London, 1784.
14. Caldwell J. English Keyboard Music Before the Nineteenth Century. — New York : Praeger, 1973. — 328 p.
15. Campbell T. Diary of a Visit to England in 1775. — Cambridge : University Press, 1947. — 147 p.
16. Coxe W. Anecdotes of George Frideric Handel and John Christopher Smith. London / Print. by W. Bulmer, etc., 1799 / reprint. — New York : Da Capo Press, 1979. — 64 p.
17. Dubois P. Generic hybridisation of the organ voluntary from the Henry Purcell to William Russell // Palette pour Marie-Madeleine Martinet. — 2016.
18. Durante F. Regole musicali per i principianti di cembalo. — Naples, 1775. — 55 p.
19. Evans R., Humphreys M. Dictionary of Composers for the Church in Great Britain and Ireland. — 1st ed. — London : Bloomsbury Academic, 1998. — 448 p.
20. Farrell G. The Story of Blindness. — Harvard University Press, 2014. — 282 p.
21. Gjerdingen R. Music in the Galant Style. — London : Oxford University Press, 2007. — 528 p.
22. Gjerdingen R. Partimento, que me veux-tu? // Journal of Music Theory. — 2007. — Vol. 51, Is. 1. — P. 85–135.
23. Guido M. Studies in Historical Improvisation: From Cantare super Librum to Partimenti. — New York : Routledge, 2019. — 236 p.

24. *Hawkins L.-M.* Anecdotes, Biographical Sketches, and Memoirs. — London : F. C. and J. Rivington, 1822. — 351 p.
25. *Hayhoe S.* God, Money, and Politics: English Attitudes to Blindness and Touch, from the Enlightenment to Integration. — Charlotte, North Carolina : IAP, 2008. — 123 p.
26. *Lee J. R.* Music, morality and sympathy in the eighteenth-century English sermon // Eighteenth-Century Music. — 2020. — Vol. 17, Is. 1. — P. 9–35.
27. *Lynan P.* Composed and improvised voluntaries in the eighteenth century // Studies in English Organ Music / Ed. by I. Quinn. — Routledge, 2022. — 322 p.
28. *Marsh J.* Eighteen Voluntaries for the Organ: chiefly intended for the use of young practitioners. — London : Preston, 1791. — 51 p.
29. *Mason W.* Essays on English Church Music // The works of William Mason, M. A., precentor of York, and rector of Aston. Vol. 3 / Print. for T. Cadell and W. Davies, Strand. — London, 1811. — P. 285–409.
30. *Prescott J. R.* John Stanley, “A Miracle of Art and Nature”: The Role of Disability in the Life and Career of a Blind Eighteenth-Century Musician : Dis. ... Doctor of Philosophy. — University of California, Berkeley, — 2011.
31. *Salyer A. J.* “Grave, solemn & fitted to devotion”: Anglican Church Music 1688–1727. — Thesis... Master of Music. — Houston, Texas, 2017. — 88 p.
32. *Sanguinetti G.* The Art of Partimento: History, Theory and Practise. — London : Oxford University Press, 2012. — 420 p.
33. *Sanguinetti G.* The Realisation of Partimenti: An Introduction // Journal of Music Theory. — 2007. — Vol. 51, Is. 1. — P. 51–83.
34. *Williams A. G.* The Life and Works of John Stanley (1712–86). Vol. 1. — Dis. ... Doctor of Philosophy. — University of Reading, 1977. — 209 p.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение I

Стихи, посвящённые Джону Стэнли

1. Henry Carey, Poems on Several Occasions, third edition (London, 1729), p. 117

Посвящается
 мистеру Джону Стэнли,
 прекрасному слепому юноше,
 органисту церкви Сент-Эндрю в Холборне

Оригинал	Перевод
<i>Why do mistaken Mortals call thee blind? Thine Eyes are but Inverted to thy Mind; There thou explor'st Ideas unconfin'd, Whilst we, who look before, are dark behind.</i>	<i>Зачем все говорят, что ты — слепой? Ведь обращён в глубины разума взор твой. Высокими идеями твои глаза озарены, А мы, хоть видим свет вокруг, внутри темны.</i>

2. Sir John Hawkins, the Daily Advertiser, 21 February 1741

Мистеру Джону Стэнли
 Написано под впечатлением от просмотра его последних опубликованных композиций

Оригинал	Перевод
<i>No more let Italy with scornful Pride, Our Want of Taste in Arts polite, deride; No more Corelli lead the ravish'd Throng, Nor fam'd Scarlatti charmus with his Song; Since thou, O Stanley, has convine'd Mankind, Musick to foreign Realms is not confin'd. Purcell at first their Empire did controul; With Airs unknown to them he mov'd the Soul: Thine was the Task the Vict'ry to complete; He made Them humble, Thou hast made Us great. Long may'st thou live, thus kindly to Impart, In moving Sounds, the Influence of thy Art; With melting Airs our Passions to command, And spread thy lustre o'er thy native Land.</i>	<i>Достаточно Италии с её презрительной гордыней! Отказывающей Англии во вкусах, язвительной богини; Достаточно Корелли, которому рукоплескали толпы! Достаточно Скарлатти! Мы, англичане, больше не холопы. С тех пор как ты, прекрасный Стэнли, есть у нас, Мирами чуждыми не ограничен музыки Парнас. Нам Пёрселл звуковую магию явил И души наши сонные незримой силой пробудил; Твоя же цель — к победе привести, Открыть искусству Англии к величию пути. Играй же нам! Пусть льющиеся звуки Одолевают наши страсти, заглушают муки, Яви свой яркий блеск родной стране, Чтоб нам не черпать больше музыку извне.</i>

3. Anon., the London Magazine, December 1741, p. 613

Мистеру Стэнли,
 органисту Темпла,
 на открытии нового органа в Церкви Сент-Лоренс, 1741

Оригинал	Перевод
<p><i>Harmonious Stanley! in thy genius we A miracle of art and nature see! From one extinguish'd sense a hundred rise! Briareus gives you hands, and Arqus eyes. This truth we may, without a fable, tell; If not their number, you their pow'r excel. You through th'inspir'd tubes, with artful hand, Like Aeolus imprison'd air command; But with seraphick sound your part perform, You calm the passions, he creates a storm. You charm the audience in the house of Cod, And wake the drones that in his service nod. Thrice happy we! could we your genius keep, To waken them who in our temple sleep. But when you bid adieu, and hasten home, To fill with solemn airs your templars dome, Ours will in silence mourn, each ravish'd ear Will ne'er forget, but ne'er such accents hear! So Phoebus once the Oracle inspir'd, And left it silent, when he thence retir'd.</i></p>	<p><i>Прекрасный Стэнли! Ты — воплощение гармонии само, Природы и искусства волшебство в тебе заключено! Уяс твой взор, но верь, что воздалось тебе в сто крат: Все руки Бриарейя, все Аргуса глаза тебе принадлежат. Но с радостью и без сомнения готовы мы признать: Героям мифологии твоё искусство не под силу обогнать. Как и Эолу, тебе подвластен воздух: одним своим касаньем Органа трубы наполняешь ты божественным звучаньем. В том только разница между тобою и царём ветров, Что создаёт он бури, ты — сопровождаешь пенье ангельских хоров, Чаруешь, усмиряешь музыкой своей пришедших в Божий дом, Взываешь к нам, ленивым, души наши наполняя божествен- ным огнём. Мы трижды счастливы, что гений твой сегодня с нами был, Что спящих в этом храме вновь к молитве возвратил. Но ты уедеешь, торопясь под храма тамплиеров своды, И тихо станет в нашем храме, смолкнут звуков хороводы. О! не забудем мы тот день, когда играл ты нам, Когда свет твоей музы ярко озарил сей храм. Так лучезарный Феб однажды светоч свой оракулу отдал, Затем его покинул — и оракул замолчал.</i></p>

4. Anon., the London Magazine, July 1749, p. 330

О мистере Стэнли,
известном слепом органисте

Оригинал	Перевод
<p><i>While at his birth, the heavenly Nine Use all their sacred skill, To teach their Stanley sounds divine, And rhapsody at will;</i></p>	<p><i>Когда родился он, небесная Девятка Священную свою явила силу, Открыла ему музыки разгадку, Рапсодий и фантазий ясное светило.</i></p>
<p><i>Would you make man a demigod, Envy malignant cries; And with her snake-envenom'd rod Robb'd the young bard of eyes.</i></p>	<p><i>Но фатум злой завистливо вскричал: «Не быть ему в сей жизни полубогом!» И, наострив свой жезл, безжалостно отнял У барда юного глаза в случайности жестокой.</i></p>
<p><i>Phoebus beheld — and glow'd with ire; But to redress the blow, Bid him command the heaven-strung lyre, His deputy below!</i></p>	<p><i>Увидев то, Феб гневом воспылал И, чтобы возместить удар судьбы коварной, Младенцу золотую лиру даровал, И освещает путь его та лира лучезарно.</i></p>

Приложение II

Слепые органисты⁸⁹**XIV в.**

Франческо Ландини (?–1397). Итальянский композитор и органист. В два года тяжело переболел оспой, в результате чего полностью ослеп.

XVI в.

Антонио де Кабесон (1510–1566). Испанский органист. Ослеп в раннем детстве.

XVIII–XIX вв.

Сэмюэл Чанпл (1775–1833). Английский органист, скрипач и композитор. В возрасте десяти лет перенес оспу. Осложнения привели к полной потере зрения.

XIX–XX вв.

Луи Брайль (1809–1852). Французский тифлопедагог, изобретатель системы чтения и письма для людей с нарушениями зрения, органист. В возрасте трёх лет поранился шорным ножом, что привело к воспалению глазных яблок; к пяти годам Брайль полностью лишился зрения.

Луи Верне (1870–1937). Французский композитор, органист собора Нотр-Дам. Страдал врождённой катарактой.

Дэвид Даффилд Вуд (1838–1910). Американский композитор и органист. В раннем детстве потерял зрение в результате несчастного случая.

Андре Маршаль (1894–1980). Французский органист и педагог. Родился полностью слепым.

Альфред Холлинс (1865–1942). Английский органист. Слепой от рождения.

XX в.

Хельмут Вальха (1907–1991). Немецкий композитор, органист и педагог. В девятнадцать лет вакцинировался от оспы, что привело к осложнениям и полной потере зрения.

Жан Лангле (1907–1991). Французский органист. Ослеп в два года из-за глаукомы — заболевания, которое приводит к повреждению зрительного нерва и лишению зрения.

Гастон Литез (1909–1991). Французский органист и педагог. Лишился зрения в младенчестве.

XX–XXI вв.

Жан-Пьер Легё (род. 1939). Французский органист и композитор. Слепой от рождения.

Дэвид Лиддл (род. 1960). Американский органист. Родился полностью слепым.

⁸⁹ В списке приведены имена наиболее известных исполнителей.

Диплом жюри конкурса

ОПЕРА «ЛЮБОВЬ К ТРЁМ АПЕЛЬСИНАМ»: К ТЕМЕ ПРОКОФЬЕВ-ЛИБРЕТТИСТ

НЕМЦОВА Анастасия Алексеевна

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского

ВВЕДЕНИЕ

Интерес к проблеме композиторского либретто в последнее время стал стремительно расти. Всё чаще в работах музыковедов, посвящённых такому синтетическому жанру, как опера, фокус внимания направляется на изучение процесса работы автора с литературным первоисточником¹. Подобный ракурс позволяет исследователям не только оценить степень художественной трансформации исходного текста, но и глубже постичь характер творческого процесса создания произведения и, что ещё более существенно, приблизиться к сути оригинального замысла композитора, основанного на индивидуальном прочтении сюжета.

Среди отечественных композиторов, чей дар слова, воплощённый в мемуарной литературе и собственных рассказах, не перестаёт вызывать восхищение, справедливо выделяется Сергей Сергеевич Прокофьев. Не менее ярко проявилась его литературная одарённость и в процессе создания либретто к своим операм, изучение которых в сопоставлении с первоисточником помогает разгадать многие нюансы художественного целого.

Оперный стиль раннего творчества Прокофьева не раз становился объектом музыковедческих исследований. Вопросам его формирования посвящена монография М. Е. Тараканова², работа Н. П. Савкиной о «Маддалене» и «Унди-не»³. Ранние оперы Прокофьева рассматриваются Е. Б. Долинской⁴ в контексте всей его театральной системы. В рамках стиливого своеобразия первых оперных опытов композитора поднимались и более специальные вопросы, касающиеся, в частности, принципов построения прозаического текста в прокофьевском либретто. На примере оперы «Игрок» М. Г. Асланьян⁵ удалось обнаружить ряд показательных для почерка Прокофьева-либреттиста закономерностей.

¹ Вопросу изучения либретто в XXI в. посвящены работы Г. М. Григорьевой, Е. С. Гуляевой, Ю. Г. Димитрина, Е. Р. Лаптевой, В. А. Мовчан, Е. А. Рахманьковой и др.

² Тараканов М. Е. Ранние оперы Прокофьева: Исследование. — Магнитогорск : Гос. ин-т искусствознания, 1996. — 197 с.

³ Савкина Н. П. Становление оперного творчества С. С. Прокофьева. Оперы «Ундина» и «Маддалена» : дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1987.

⁴ Долинская Е. Б. Театр Прокофьева. Исследовательские очерки. — М. : Композитор, 2012. — 376 с.

⁵ Асланьян М. Г. Принципы вокального интонирования и структурной организации прозаического текста в опере С. Прокофьева «Игрок» : дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1987. — 178 с.

В том же ракурсе особый интерес, на наш взгляд, представляет изучение оперы «Любовь к трём апельсинам» (1919), родившейся в результате творческой встречи двух знаковых для русского театрального искусства XX в. фигур — С. С. Прокофьева и В. Э. Мейерхольда. Это произведение — ещё одно свидетельство авторского внимания композитора к работе над текстом оперного либретто, который уже должен был содержать в себе принципиальные драматургические, режиссёрские и, что особенно важно, музыкальные идеи.

Опере-сказке Прокофьева посвящена монография О. Б. Степанова⁶, в которой автор обращает внимание не только на стилевое своеобразие сочинения, но и на саму его концепцию, пропитанную эстетикой театра масок. Сделанный исследователем акцент на воплощении в «Любви к трём апельсинам» традиций игрового итальянского театра вызывает закономерный вопрос: каким образом Прокофьеву удалось создать на оперной сцене иллюзию импровизированного действия комедии дель арте? Ответ на него, как нам видится, сокрыт в новаторских особенностях либретто, самостоятельно разработанного композитором. Как известно, в его основе — сценарий представления, написанного по сказке К. Гоцци режиссёром В. Э. Мейерхольдом и поэтами В. Н. Соловьёвым и К. А. Вогаком. Текст предложенного композитору дивертисмента был воплощением театральной эстетики Мейерхольда 1910–1920-х гг. В традициях старинного жанра комедии дель арте режиссёр, как и некоторые другие его современники, видел будущее драматического театра. Прокофьев, в свою очередь «просто сочинявший весёлый спектакль»⁷, фактически воплотил чаяния Мейерхольда и показал зрителю это предполагаемое «будущее», только в лоне оперного искусства.

Анализ работы композитора над созданием либретто по сказке Гоцци — Мейерхольда обозначил ряд вопросов, которые ранее ещё не были поставлены и разрешены в музыковедении: *первый* — какие художественные методы являются общими для обоих русских мастеров-новаторов; *второй* — какими из общих с Мейерхольдом режиссёрских инструментов, применённых в новом оперном опусе, Прокофьев уже располагал к моменту их творческой встречи; наконец, *третий* — как и в чём на уровне вербального текста «Любви к трём апельсинам» проявилась самобытность прокофьевского художественного мышления. Поиску ответов на них и будет посвящена данная работа.

Всеми названными вопросами определяется *цель исследования* — выявить специфику художественных методов Прокофьева-либреттиста на примере оперы «Любовь к трём апельсинам». На пути к поставленной цели предполагается решить следующие *задачи*:

- выявить особенности формирования замысла оперы, определившие характер её неординарной концепции и повлиявшие на композиционно-драматургическое решение;
- изучить принципы построения Прокофьевым либретто на материале литературного первоисточника, а также основные подходы к лексической переработке исходного текста;

⁶ Степанов О. Б. Театр масок в опере С. Прокофьева «Любовь к трём апельсинам». — М., 1972. — 174 с.

⁷ Цит. по: Заранкин Ю. ...Я просто сочинял весёлый спектакль // Музыка и время. — 2012. — № 11. — С. 53–54.

- исследовать и систематизировать методы воплощения композитором специфических черт игрового театра на оперной сцене;
- осветить проблему цельности спектакля и проанализировать влияние принципов музыкального формообразования на организацию либретто.

Структура работы включает в себя введение, основную часть из шести разделов, заключение и список литературы.

Раздел I

«СТРАНСТВИЕ ЗА СЧАСТЬЕМ»: ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ОПЕРЫ

«Ехать в Америку! Конечно! Здесь — закисание, там — жизнь ключом, здесь — резня и дичь, там — культурная жизнь, здесь — жалкие концерты в Кисловодске, там — Нью-Йорк, Чикаго. Колебаний нет. Весной я еду» (декабрь 1917 г.)⁸. Под этим «флагом» Прокофьев, как он сам писал в дневнике, встретил 1918 год. К тому моменту Америка уже окончательно утвердилась в сознании молодого композитора как путь спасения от неизвестности собственного будущего на родине. Прокофьев понимал, что неопределённость ситуации в стране будет препятствовать его планам и стабильности творческого роста. Конечно, для человека, привыкшего видеть перспективу и любящего просчитывать имеющееся время с аппаратной точностью, туманность была приговором. Поэтому даже Америка — столь далёкая и неизведанная для любого русского человека — должна была казаться ему куда более предсказуемым местом, чем Советская Россия. На эти представления, видимо, оказало влияние и его окружение, убеждавшее в необходимости попытаться счастье за океаном, поскольку новой России теперь «не до музыки»⁹. Сказался и собственный горький опыт. Вероятно, последней каплей стало снятие с репертуара «Игрока», обруганного исполнителями. Прокофьеву казалось, что такая же судьба ждёт и только что оконченную кантату «Семеро их».

В дневниковых заметках первой половины 1918 г. почти каждая запись связана с темой предстоящего путешествия. Новости о происходящем в стране соседствуют с планами на будущее, выбором репертуара для нового обиталища. Уже зримая мечта об Америке порой полностью затмевает реальность: «Известие о смуте Каледина. Но мои мысли в Америке» (1 февраля 1918 г.)¹⁰. Хотя иллюзий по поводу американского будущего Сергей Сергеевич не строил, чётко оценивая перспективы своей поездки и её главные цели: «...этот успех меня интересует только с внешней стороны, да разве ещё со стороны денежной. Внутренняя же сторона оценки очень мало ценна, ибо американцы недостаточно утончённые музыканты, чтобы я к ним серьезно прислушивался» (8 февраля 1918 г.)¹¹. Денежная сторона не могла не заботить, но вряд ли была для композитора тогда первостепенной. Грядущее странствие, скорее всего, манило его само по себе. Двадцатисемилетнего Сергея Сергеевича одолевала мальчишеская жажда при-

⁸ Прокофьев С. С. Дневник. 1907–1918. Ч. 1. — Paris : Serge Prokofiev Estate, 2002. — С. 679.

⁹ Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : Советский композитор, 1973. — С. 170.

¹⁰ Прокофьев С. С. Дневник. Ч. 1. — Paris : Serge Prokofiev Estate, 2002. — С. 684.

¹¹ Там же. — С. 685.

ключения в поистине неизведанных землях. Этим исследовательским интересом композитор объяснял своё желание уехать в Америку и А. В. Луначарскому. На реплику последнего «зачем вам ехать в Америку <...> У нас в России и так много свежего воздуха», Прокофьев отвечал: «...я сейчас гонюсь чисто за физическим воздухом. Подумайте, пересечь великий океан по диагонали!» (20 апреля 1918 г.)¹².

Последние хлопоты на родине были связаны с заключением нового контракта с Мариинским театром на постановку «Игрока» под руководством Мейерхольда. С режиссёром Прокофьев познакомился ещё в 1917 г., когда стоял вопрос о передаче постановки оперы от Н. Н. Боголюбова и П. Б. Ламбина к Мейерхольду и А. Я. Головину, но тогда подготовка спектакля заглохла. Весной 1918 г. «Игрока» вновь удалось включить в репертуар будущего года, из-за чего встречи режиссёра и композитора (прямо перед отъездом в Америку) возобновились. В ответ на высказанное Прокофьевым желание «найти сюжет для живой оперы» (21 апреля 1918 г.)¹³ Мейерхольд предложил ему познакомиться с собственным сценарием «Любви к трём апельсинам» по сказке К. Гоцци, написанным в соавторстве с В. Н. Соловьёвым и К. А. Вогаком. Спустя пять дней сценарий был прочитан и вынесен вердикт: «А здорово! Из этого можно кой-что сделать, только предварительно переделать сюжет совсем наново» (26 апреля 1918 г.)¹⁴.

С этого момента и во время всего пути в Америку сюжет итальянской комедии масок будет сопровождать композитора. Удивительно то, в каком жизненном контексте для Прокофьева эта карнавальная история будет существовать. С одной стороны, читая о приключениях Принца и Труффальдино, встречающих на своём пути к апельсинам всевозможные препятствия, Прокофьев переживал собственное странствие. Его жизнь того периода наполняли впечатления от ландшафтов прежде невиданных регионов своей страны, от культуры и обычаев Японии, в которой ему пришлось на некоторое время задержаться, до путешествия на пароходе через весь океан, о котором он и мечтал. С другой стороны, всё это радостное кипение жизни омрачало неизвестное положение его матери, оставшейся на Кавказе. Постоянное ожидание телеграмм с хоть какими-нибудь новостями от неё сильно нервировало. От пессимистических настроений Прокофьева, впрочем, как и всегда, спасал его рационализм: «Заставляю себя относиться к делу философски, и это поразительно влияет на настроение. Ведь в самом деле, от хныкания телеграмма скорее не придёт» (14 июля 1918 г.)¹⁵.

К окончательному решению писать оперу на предложенный Мейерхольдом сюжет Прокофьев пришел спустя несколько месяцев после прибытия в США. Лучшего места, чем эта страна, для воплощения столь хулиганского замысла в то время было невозможно придумать. «Апельсины» виделись композитору идеальной возможностью зарекомендовать себя перед американской публикой. Живой игровой сюжет, требующий простой и яркой музыки, был как нельзя кстати для места, которого мировые потрясения будто бы и не касались вовсе. Очевидно, давая «в дорогу» Прокофьеву свой сценарий, Мейерхольд это тоже прекрасно понимал. Несвоевременность «Апельсинов» в настоящих историче-

¹² Прокофьев С. С. Дневник. Ч. 1. — Paris : Serge Prokofiev Estate, 2002. — С. 696.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же. — С. 697.

¹⁵ Там же. — С. 716.

ских реалиях нисколько не волновала композитора. Ему не было свойственно рефлексировать на тему сегодняшних страданий мира, ведь его творчество, как он сам писал, «вне времени и пространства» (30 ноября 1918 г.)¹⁶. Более того, Прокофьев, предугадывая возможные нападки на себя за неуместность оперы, «когда мир стонет»¹⁷, или же за недостаток лирического взгляда, смеётся над критиками, предусмотрительно отведя им в спектакле роли Трагиков, Комиков, Лириков и Пустоголовых.

К воплощению нового оперного замысла Прокофьев приступил с немалым опытом театрального композитора. Известно, что он с детства отличался особым интересом к этой области. И собственные пробы пера не заставили себя ждать. Девятилетний Сережа написал первую оперу — это был «Великан». Крайне важен для нас комментарий самого автора о природе этого сочинения, данный спустя несколько лет: «По форме это была <именно> *commedia dell'arte*: выдумывался скелет, а затем актёры импровизировали»¹⁸. Позднее появились оперы «На пустынных островах», «Пир во время чумы», «Ундина». Первым же «взрослым» сочинением для театра стала опера «Мадалена», в которой уже невооружённым глазом заметны принципиальные для дальнейшего оперного творчества Прокофьева стилевые черты. Среди них Е. Б. Долинская выделяет декламационного плана вокальные партии, «многокадровую дискретность сквозных сцен, подменившую собой завершённые номера; вынесение основной кульминации в область финала, непредсказуемость развязки»¹⁹.

В 1914 г. Прокофьев увлекся идеей создать оперу на сюжет «Игрока» Ф. М. Достоевского, однако планы его изменила встреча с С. П. Дягилевым. Вопреки ожиданию композитора получить от импресарио заказ на оперу, импресарио, считавший этот жанр устаревшим, настаивал на создании балетного спектакля. Вероятно, он предполагал, что перспективному юноше удастся повторить успех «Весны священной». Для этой цели, казалось, было всё: подходящий сюжет о Руси доисторических времен, экстравагантный, да к тому же весьма талантливый молодой композитор, сильно выделяющийся на фоне своих петербургских коллег. Но Дягилев тогда ещё не понимал, что встретил не просто творчески независимого человека, но художника природно своеобразного. Почему, собственно, ожидания импресарио тогда не оправдались, а замечательная музыка к балету «Ала и Лоллий», которой готовилась роль второй «разорвавшейся бомбы», так и не вошла в репертуар Русских сезонов.

Тем не менее связь, как известно, не оборвалась. Случившееся заставило обоих отнестись к ситуации как к важному опыту. Дягилев, вероятно, осознал, что недостаточно присмотрелся к индивидуальности Прокофьева, поэтому попытался, по меткому выражению композитора, выяснить его «музыкальную физиономию» (25 февраля — 5 марта 1915 г.)²⁰. Прокофьев, в свою очередь, тоже никогда не игнорировал уроков жизни и решил прислушаться к новой балетной идее антрепренера.

В дневниковых записях Прокофьев детально описывает, как Дягилеву пришла мысль взять в качестве сюжета русскую сказочку, и что найти её можно в биб-

¹⁶ Прокофьев С. С. Дневник. Ч. 1. — Paris : Serge Prokofiev Estate, 2002. — С. 751.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Цит. по: Вишневецкий И. Г. Сергей Прокофьев. — М. : Молодая гвардия, 2009. — С. 21.

¹⁹ Долинская Е. Б. С. 67–68.

²⁰ Прокофьев С. С. Дневник. Ч. 1. — Paris : Serge Prokofiev Estate, 2002. — С. 552–553.

лиотеке у И. Ф. Стравинского, который, «как человек крайне благожелательный, охотно поделится с нами»²¹. На этот раз выбранная из пяти томов русских сказок А. Н. Афанасьева история о шуте подходила Прокофьеву-сказочнику как нельзя кстати. Сам композитор спустя время будет оценивать получившееся произведение как большое событие в своей жизни. И дело не только в том, что это был реальный дебют Прокофьева в театре. «Сказка о шуте» стала важным опытом для него как либреттиста и режиссёра. Долинская отмечает, что текст либретто в первичном виде с его действенным «информационным типом подачи событий»²² уже выполнял функцию режиссёрских комментариев, которые почти без изменений заносились в клави́р. Эта специфическая черта станет постоянной для авторского стиля Прокофьева-либреттиста, которая на качественно новом уровне проявится в будущих «Апельсинах».

Несмотря на антиоперные настроения Дягилева и его окружение, мечту о создании «Игрока» Прокофьев не оставил. Когда постановка «Шута» была отложена до окончания войны, а связи с дягилевской антрепризой прервались, он, наконец, смог посвятить себя давнему замыслу. В отличие от тех современников, кто отвернулся от оперы как «безнадёжно устаревшего» жанра, Прокофьев, для которого с детства опера была «самым ярким и могущественным из сценических искусств»²³, решительно знал, как её реабилитировать. Первая редакция «Игрока» показала, насколько ясными представлениями о будущем жанра обладал Прокофьев. И хотя большинство в тот момент не распознало степени новаторства его произведения, всё же среди современников нашлись те, кто смог оценить перспективность сделанных открытий. Одним из этих людей был В. Э. Мейерхольд.

Знакомство с прокофьевским «Игроком» произвело на режиссёра неизгладимое впечатление. По воспоминаниям композитора, после предварительного прослушивания Мейерхольд сказал: «Вы даже не знаете, что вы написали: это будет переворот во всём оперном искусстве» (2 октября 1916 г.)²⁴. Была произнесена не просто громкая фраза в адрес молодого автора, прозвучала пророческая оценка гениального режиссёра, для которого театральный «переворот» был целью творческой деятельности. Хотя природной стихией Мейерхольда была драматическая сцена, он прекрасно понимал положение современной оперы и необходимость её преобразования. Сквозь «Игрока» режиссёр разглядел в Прокофьеве реформатора, способного вдохнуть в оперное искусство новую жизнь. Об его опере по Достоевскому Мейерхольд говорил как о принципиально новом драматическом произведении, выходящем за рамки привычного понимания жанра. Он считал, что, отказавшись от стихотворного текста в пользу прозы, Прокофьев автоматически «отменил природу оперного актёра»²⁵. То есть что для «новой» оперы, модель которой он представил в «Игроке», больше не нужен просто певец. Теперь это должен быть универсальный актёр, которому подвластно и драматическое искусство. В том, что делал Прокофьев, режиссёр справедливо отмечал

²¹ Прокофьев С. С. Дневник. Ч. 1... — С. 552.

²² Долинская Е. Б. Театр Прокофьева. Исследовательские очерки. — М. : Композитор, 2012. — С. 48.

²³ Прокофьев С. С. Интервью в газете «Вечернее время» от 13 мая 1916 г. Цит. по: Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева... — С. 130.

²⁴ Прокофьев С. С. Дневник. Ч. 1... — С. 619.

²⁵ Февральский А. В. Прокофьев и Мейерхольд // Сергей Прокофьев. Статьи и материалы / Ред. И. В. Нестьев, Г. Я. Эдельман. — М. : Музыка, 1965. — С. 99.

влияние опыта Мусоргского и его «Женитьбы». Хотя мы не найдём высказываний композитора об этом произведении, скорее всего, он был с ним знаком. Экспериментальная опера Мусоргского исполнялась на одном из «Вечеров современной музыки», которые были важной частью биографии молодого Прокофьева.

Впоследствии, работая над второй редакцией «Игрока», композитор внёс немало изменений в драматургию спектакля, что, как принято подчёркивать, было инспирировано Мейерхольдом. Однако нельзя обойти тот факт, что опера привлекла внимание режиссёра в её первоначальном виде, в первую очередь новаторской драматургией. А значит, говорить об одностороннем влиянии Мейерхольда на Прокофьева-драматурга никак не приходится. Фактически «Игрок» стал точкой пересечения интересов двух очень самостоятельных художников. На первый взгляд, кажется трудным оценить, насколько одна-единственная опера могла указать Прокофьеву и Мейерхольду на сходство их взглядов и творческих поисков в области театра. И тем не менее то обстоятельство, что режиссёр предложил композитору в качестве следующего оперного сюжета собственный дивертисмент по сказке Гоцци, на наш взгляд, очень символично.

«Любовь к трём апельсинам», первая из написанных Карло Гоцци театральных пьес, была исключительно важна для творчества Мейерхольда. Она, наряду с другими сказками итальянского классика, стала для него символом нового этапа в истории русского театра. Мейерхольд, один из величайших в XX в. реформаторов театрального искусства, был убеждён, как и ряд его современников, что главную проблему существующего театра составляет зависимость от литературного первоисточника, мешавшего ему быть живым. Фиксированный текст лишил театр его главного свойства — игры. В поисках новой эстетической опоры режиссёры обратились к комедии дель арте, которая воспринималась ими как историческая основа «чистого» сценического искусства. Манифестом новой театральной эстетики стал журнал под редакцией Мейерхольда «Любовь к трём апельсинам» («Журнал доктора Дапертутто»). Это уникальное в своём роде издание предлагало читателю не только освоить теорию сценической техники комедии дель арте, но и познакомиться с самими образцами жанра, представленного в виде сценария для спектакля-импровизации.

Таким образом, дивертисмент по «Любви к трём апельсинам» Гоцци — прямое отражение мейерхольдовских исканий тех лет. И такой концентрат собственных театральных идей режиссёр передал композитору в путешествие за океан. Не подтверждает ли это уверенность Мейерхольда в совпадении их творческих интересов, да к тому же и полное доверие к Прокофьеву-режиссёру?

«Апельсины» ловко вписались в американскую жизнь композитора: концерты, новые знакомства и насыщенная светская жизнь, поток сменяющихся лиц, которые так характерно описаны в дневниках композитора. Словно бы Прокофьев сам стал частью большого карнавала, где ему ещё только предстояло показать себя. Презентовать себя Америке он начал с концертных выступлений. Поначалу эта деятельность увлекала Прокофьева, а свой успех он по-американски оценивал статистикой — количеством вызовов на бис. Но вскоре концерты стали утомлять, очевидно, отсутствием какой-либо творческой составляющей: «моё дело сочинять, а не метаться по концертам» (7 декабря 1918 г.)²⁶. Хотя именно эти концерты заставили дирекцию чикагского театра обратить внимание на молодой

²⁶ Прокофьев С. С. Дневник. Ч. 1... — С. 753.

талант, в результате чего Прокофьев был приглашён для постановки оперы. Так началась история создания «Любви к трём апельсинам».

Работа над оперой текла легко и практически непрерывно (как известно, полтора месяца композитор провёл в больнице, однако даже там в тайне от медицинского персонала продолжал писать). Герои будущего спектакля и их судьба на полгода стали неотъемлемой частью каждодневных заметок. Порой они уже были неотделимы от реальности. Так, например, Прокофьев описывает лечение у дантиста: «...увидел перед ртом плевательницу. Доктор говорит: плюньте, точно-точно как Труффальдино Принцу» (29 января 1919 г.)²⁷. Воплощение замысла композитор начал с написания либретто, которое «быстро бежало вперёд» (8 декабря 1918 г.)²⁸. Только приступив, он пророчески заключает: «Вообще либретто будет совершенно без себе подобных. В конце концов Гоцци скажется стволом, к которому привили совсем другие листья» (13 декабря 1918 г.)²⁹. Вскоре музыкальные идеи, возникающие вслед за словом, становится трудно удержать: «Хотел писать либретто, но нечаянно начала сочиняться сама музыка. Так целый день не мог оторваться от сочинения и сделал почти половину Пролога» (19 декабря 1918 г.)³⁰. С этого момента сочинение текста идёт параллельно с музыкальным воплощением, а порой последнее и вовсе вырывается вперёд: «Вторая картина не пошла, а прямо помчалась. Либретто не было, но оно и не понадобилось. Вместо слов вытё и восклицания, и всё среди адского вихря. Половина картины готова» (27 декабря 1918 г.)³¹. Детальной отделке не получалось уделять внимание сразу, уж очень композитор боялся потерять «вихрь драматического действия» (20 декабря 1918 г.)³². За этим он следил с самого начала работы. Закончив пролог и первую картину, Прокофьев резюмирует: «В развитии фабулы собственно ещё ничего не произошло, а уже прошло двенадцать минут! Надо жать, жать, а то в этой опере столько всяких событий, что мой знаменитый лаконизм грозит превратиться в бесконечную болтовню» (26 декабря 1918 г.)³³. Это замечание как нельзя более точно свидетельствует о понимании композитором заложенной в мейерхольдовском сценарии идеи. Сказка о «Трёх апельсинах» ни в коем случае не должна быть просто *рассказана*, она должна быть *разыграна*.

Раздел II

«ПРЕДВАРИТЕЛЬНО ПЕРЕДЕЛАТЬ СЮЖЕТ СОВСЕМ НАНОВО»: ПРОКОФЬЕВ КАК СОАВТОР СКАЗКИ

Прокофьев и Мейерхольд — драматурги с родственным складом мышления. Сходство их художественных методов в «Любви к трём апельсинам» прослеживается явственно, причём уже на самом начальном этапе создания спектакля, в работе с текстом литературного первоисточника и, следовательно, над

²⁷ Прокофьев С. С. Дневник. 1919–1933. Ч. 2. — Paris : Serge Prokofiev Estate, 2002. — С. 18.

²⁸ Прокофьев С. С. Дневник. Ч. 1... — С. 753–754.

²⁹ Там же. — С. 755.

³⁰ Там же. — С. 756.

³¹ Там же. — С. 758.

³² Там же. — С. 756.

³³ Там же. — С. 758.

драматургией. Мейерхольду в данном случае первоисточником служила сказка Гоцци, Прокофьеву — драматургический текст Мейерхольда. Оба мастера подходили к формированию канвы представления не с позиции исполнителя воли драматурга, чей литературный материал был ими выбран, а с позиции смелого сочинителя-интерпретатора. Причина подобного подхода — вовсе не в пренебрежительном отношении к первоисточнику. Мастерами двигало ясное понимание их личной творческой задачи как театральных режиссёров, который должен, пользуясь словами Мейерхольда, «пьесу для чтения превратить в пьесу для исполнения»³⁴.

Правда, Мейерхольд известен тем, что в результате такого переворота у него нередко получалось «абсолютно вольное сценическое сочинение, имеющее крайне мало общего с исходно литературным материалом, а порой — не имеющим и вовсе ничего общего»³⁵. Подход Прокофьева был несколько иным. Текст первоисточника с его стороны никогда не подвергался радикальному переосмыслению. И если Мейерхольд подчас демонтировал художественное произведение, чтобы воссоздать его заново, подчиняя законам собственной театральной системы, то Прокофьев работал с литературным материалом как скульптор, видя в нём скрытый потенциал и мастерски высвобождая из начальной основы идеальную форму.

Приступая к работе над вербальным текстом будущей оперы, Прокофьев уже имел опыт написания оперного либретто — речь идёт о создании «Игрока». Очевидно, что перевод текста Достоевского из литературной плоскости в сценическую реальность был поистине трудной задачей. Решая её, композитор нашёл для себя ключевые принципы, которые во многом определили его технику оперного либреттиста. И всё же настоящая ситуация, с которой столкнулся Прокофьев в работе над оперой «Любовь к трём апельсинам», оказалась для него совершенно новой.

Как выше говорилось, Мейерхольд предложил композитору не ординарный текст спектакля, а сценарную разработку представления-импровизации. Создавая дивертисмент по сказке Гоцци в традициях жанра комедии дель арте, режиссер преследовал определённую цель — возрождение технологии импровизируемого зрелища. Повторить путь Мейерхольда Прокофьев, по определению, не мог в силу природной неимпровизиционности оперного театра. Но композитор прекрасно понимал, что сама идея игры с непредсказуемостью её исхода — главное условие существования сюжета комедии масок, которое непременно нужно соблюсти. Перед Прокофьевым встала поистине экстремальная задача: создать ощущение разыгрываемого здесь и сейчас действия в условиях фиксированного либретто оперного спектакля.

В сравнении со сказкой Гоцци или же с мейерхольдовским сценарием Прокофьев в либретто предлагает самостоятельную интерпретацию сюжетного развёртывания. Изменения затронули ключевые для фабулы ситуации. Так, Прокофьев-либреттист на свой лад изложил зрителю историю похода Принца и Труффальдино за заветными апельсинами, перевернул с ног на голову обстоя-

³⁴ Мейерхольд В. Э. Из выступления на Всесоюзной режиссерской конференции 15 июня 1939 г. // Театр. — 1974. — № 2. — С. 40.

³⁵ Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж : учеб. пособие. — 2-е изд., испр. — СПб. : Лань ; Планета музыки, 2022. — С. 372.

тельства чудесного спасения «обезвоженной» Принцессы, а для финала приберёт страшную шутку над сказочными штампами, превратив прекрасную Нинетту не в голубку (как это представлял сценарий Мейерхольда), а в отвратительную крысу. Переосмысление основных вех сюжета сделало прокофьевское либретто не просто ещё одним вольным изложением оригинальной сказки, но качественно новым разворотом концепции. Главное в ней — триединство слова, музыки и сценического действия, которое учитывалось автором ещё на уровне работы над либретто. Составляя вербальный текст, Прокофьев, по сути, уже слышал и видел свой будущий спектакль.

1. Рационализация исходного сюжета

Композитор значительно рационализирует фабулу по сравнению с мейерхольдовским текстом, на что обращает внимание Р. Тарускин³⁶. Действительно, либретто демонстрирует свойственные Прокофьеву структурность и лаконизм мышления. Развернём данный тезис. В первую очередь, это проявилось в ряде исключённых из второй половины сказки сцен, которые своей сюжетной незначительностью рассеивали старательно накапливаемое напряжение. Среди них оказались: вторая интермедия («Спор о выборе театральных представлений»), в которой Бригелла выражает надежду занять пост управляющего королевскими зрелищами³⁷; сцена Бригеллы и Смеральдины (№ 8), радующихся ожидаемой гибели Принца; сцена Смеральдины и Фаты Морганы (№ 10), готовящих коварный план по устранению Принцессы, а также третья интермедия, в которой Труффальдино получает должность королевского повара.

Оптимизации действия Прокофьев добивается также снятием смысловых повторов. Приведём несколько примеров.

Сцена в комнате ипохондрического Принца (сцена 3) начинается у Мейерхольда с жалоб больного, который вновь рассказывает зрителям, а затем и Труффальдино о тяжких последствиях болезни. Прокофьев исключает эту повествовательную часть, ведь все симптомы ипохондрии уже были описаны сполна медиками в 1-й картине I действия.

Другая подробность, которую оставляет за сценой Прокофьев, — подготовка диверсии с заколдованными шпильками. Мейерхольд раскрывает перед зрителем весь процесс строящихся козней против Принцессы: Фата Моргана заранее передает Смеральдине заколдованные шпильки, которые арабка должна будет воткнуть в голову Нинетты, чтобы та обратилась в голубку. И когда Принцесса остаётся одна, Смеральдина «льстит ей, предлагает себя, чтобы поправить ей причёску»³⁸. У Прокофьева злодеи не предупреждают зрителя о своих гнусных планах, а решительно приводят их в действие (поэтому они и кажутся такими опасными). О нависшей над Принцессой угрозе сигнализирует беспокойный сим-

³⁶ Taruskin R. From Fairy Tale to Opera in Four Moves // *On Russian Music*. — 1st ed. — University of California Press, 2009. — P. 214–222.

³⁷ И сам персонаж исключён из прокофьевского либретто за неважностью для интриги (некоторые его сюжетные функции переданы Смеральдине).

³⁸ *Вогак К. А., Мейерхольд В. Э., Соловьёв В. Н. Любовь к трём апельсинам / дивертисмент по сценарию К. Гоцци // Любовь к трём апельсинам: журнал доктора Дапертутто. — Петроград, 1914. — № 1. — С. 42.*

фонический эпизод, разворачивающаяся на его фоне пантомима и комментарии Чудаков. Удалённый из сюжета диалог Фаты и Смеральдины Прокофьев заменяет ремаркой, описывающей мизансцену: «виден силуэт Смеральдины, которая крадёт сзади к Нинетте. Позади Смеральдины появляется силуэт Фаты Морганы». О том, что Смеральдина вооружена булавкой, сообщают Чудаки. В результате *повествовательная сторона оказывается замещена пантомимой*, благодаря чему сохраняется интрига действия.

Наконец, наиболее показательный пример, который сполна демонстрирует прокофьевский лаконизм в работе с либретто, — это введённый композитором в состав действующих лиц персонаж Кухарки. Она заменила собой пятерых героев сказки, вобрав в себя их сюжетные функции. Вместо злой волшебницы Креонты и четырёх охранников апельсинов — Ворот, Пса, Верёвки и Пекарки — одна страшная Кухарка со смертельно опасной суповой ложкой. А вместо четырёх услуг, которые должны задобрить стражей, — один волшебный бантик, обезоруживающий ужасную великаншу. В результате смысловое наполнение мейерхольдовской сцены в замке Креонты кардинально меняется, ведь все препятствия на пути к апельсинам сосредоточены в едином образе зла, лицо которого — ужасная и одновременно смешная в своей нелепости Кухарка. Оттого и оружие против такого зла — бантик — столь же абсурдное, но исключительно действенное.

2. Лексический состав либретто

Мейерхольдовский сценарий «Любви к трём апельсинам» стал драматургическим и лексическим материалом для либретто Прокофьева. Найденный в процессе создания «Игрока» метод работы с текстом литературного первоисточника композитор применил и к сценарию Мейерхольда. На основе его лексического состава он заново моделирует вербальный ряд, подчиняя исходный материал своему индивидуальному видению. Объектом внимания Прокофьева становится слово, причём нередко как абсолютно самостоятельная и самодостаточная единица.

Либретто «Апельсинов» позволяет выделить два разных подхода в работе Прокофьева-либреттиста с исходным текстом. *Первый* связан с придирчивым отбором наиболее лаконичных и зрительно-конкретных словесных образов, которые своей смысловой наполненностью снимают необходимость в пространственных описаниях и пояснениях. Показательный пример — окончание 1-й картины I действия (1-й сцены у Мейерхольда), в которой Король и Панталон решают организовать при дворе праздники, чтобы развеселить Принца. Король назначает ответственным за их организацию Леандра. Но Панталон, согласно сценарию Мейерхольда, «высказывает *a parte* своё подозрение в предательстве»³⁹ на первого министра. У Прокофьева обвинения Панталона в адрес Леандра не скрываются и выражены лишь одним гневным восклицанием: «Предатель!». На это Леандр бросает свое: «Фигляр!» — и оппоненты расходятся.

Второй подход к выбору лексики для собственного либретто заключается уже не в простом заимствовании найденных в тексте Мейерхольда деталей, а в конструировании из них собственных форм. Этот процесс моделирования вербального ряда замечательно демонстрирует сцена Леандра и Клариче в 3-й картине I действия (2-я сцена у Мейерхольда). В сценарии дивертисмента

³⁹ Вогак К. А., Мейерхольд В. Э., Соловьёв В. Н. Любовь к трём апельсинам... — С. 23.

главным препятствием для заговорщиков является Труффальдино, стоящий за Принцем, ведь при одном виде этой «шутливой личности» невозможно удержаться от смеха. Клариче и Леандр обсуждают «разные способы оккультной смерти, чтобы погубить Труффальдино, <...>. Клариче предлагает мышьяк или выстрел из ружья. Леандр — грамоты в мартелианских стихах в хлеб или настоящий опий»⁴⁰. Но в результате они приходят к выводу, что «стихи и опий — вещи похожие; что Труффальдино кажется человеком с желудком достаточно крепким, чтобы переварить такие снадобья»⁴¹. У Прокофьева планы Леандра и Клариче направлены непосредственно на Принца, а не на Труффальдино. Череда рассуждений о методах убийства заменена в либретто кратким и куда более действенным (с точки зрения Клариче) «рецептом»: «Принцу нужен опий или пуля!». Найденное лаконичное, поэтому и ярко-эмоциональное выражение, видимо, сразу было услышано композитором в виде разложенного уменьшенного трезвучия в вокальной партии на словах «нужен опий», а затем прямолинейно «выстреливающей» октавы на слове «пуля»:

Рис. 1. I действие, 3-я картина. Диалог Клариче и Леандра

Цель выбора лексического арсенала — оптимизация сюжета. Благодаря методу тщательного отсеивания Прокофьев устраняет чрезмерную многословность, повествовательность, всевозможные смысловые повторы, что динамизирует действие.

Раздел III ИМПРОВИЗАЦИЯ НА СЦЕНЕ ИЛИ ИМИТАЦИЯ СЦЕНИЧЕСКОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ?

Театральный гений Прокофьева, развивавшийся стремительно, конечно, нуждался и в дополнительных внешних импульсах. Сценарий дивертисмента Мейерхольда стал для него таким импульсом к новым экспериментам. На первый взгляд, идея условного театра была общей тенденцией времени, причём не только для драматической сцены, но и для оперной. Однако же до Прокофьева никто не пытался создать на оперной сцене иллюзию театральной импровизации. Повод дала творческая встреча с Мейерхольдом, занятым поисками эстетики «нового театра», базой для которого непременно должна стать игра.

⁴⁰ Вогак К. А., Мейерхольд В. Э., Соловьёв В. Н. Любовь к трём апельсинам... — С. 25.

⁴¹ Там же. — С. 26.

1. Импровизация и театральная эстетика Мейерхольда

В одной из своих лекций о сценическом движении Мейерхольд, рассуждая о различии законов искусства и законов жизни, называет главный компонент театрального искусства: «Основным в искусстве театра является *игра* [*курсив мой*. — А. Н.]. Даже в тех случаях, когда предстоит показать со сцены элемент жизни, театр воссоздает её фрагменты с помощью [своих] средств, лишь сцене присущего особого мастерства, девизом которого служит “игра”. Показать жизнь со сцены — значит разыграть жизнь, и серьёзное становится забавным, забавное — трагичным»⁴². Этот тезис — не что иное, как творческое *credo* режиссёра. Как выше отмечалось, главную проблему современного театра Мейерхольд видел в литературоцентричности, противоречащей его природе: заученные прописанные роли мешают актёрам «играть». Утраченным оказался их главный профессиональный дар — искусство лицедейства, которым славилась знаменитая комедия дель арте. Н. Р. Эфендиева справедливо отмечает, что «импровизационный и пародийно-полемический потенциал пьесы Гоцци органично вписывался в поиск эстетики “нового театра” Мейерхольда 1910-х гг.»⁴³. Свобода от фиксированного литературного текста позволяла режиссёру «впустить» игру в спектакль, открыть поле для импровизации актёров. Мейерхольд сделал игру своим «соавтором».

Как вспоминают современники, на ранних этапах работы Мейерхольда над спектаклем сам процесс носил импровизационный характер, хотя конечной целью мастера было создание чёткого плана. Н. В. Петров описал один из методов такого планирования, согласно которому до репетиций режиссёр *самостоятельно* проигрывал роли всех исполнителей в предварительно сделанной выгородке сценического пространства прямо у себя в кабинете. В это время его помощник должен был выкладывать на чистых листах бумаги вырезанные из текста сценария реплики. Они размещались таким образом, чтобы оставались промежутки в зависимости от пауз играющего или его перемещений. Расстояние между репликами затем заполнялось набросками мизансцен. Однако впоследствии режиссёр мог даже не пользоваться этими листами и делать всё наоборот⁴⁴. Объяснения такому методу даёт сам Мейерхольд: «Часто всё то, что кажется мгновенной импровизацией, на самом деле результат продуманного в целом плана. Продуманная до репетиции общая композиция расставляет такие верные закрепления, такие твёрдые столпы, которые определяют возникающие попутно мысли. В режиссёрском искусстве импровизационность обязательна, как и в актёрском, но всегда в пределах общей композиции»⁴⁵.

Однако когда канва для свободного развития мысли сформирована, власть режиссёра над импровизацией перестаёт быть абсолютной, поскольку начинается поле ответственности играющего актёра. Разумеется, влияние

⁴² Мейерхольд В. Э. Лекции: 1918–1919. — М., 2000. — С. 11–12.

⁴³ Эфендиева Н. Р. «Любовь к трём апельсинам» К. Гоцци на русской сцене: 1910–1920-е гг. // Международный научно-исследовательский журнал. — 2021. — № 6-5 (108). — С. 197.

⁴⁴ Петров Н. В. Неисчерпаемость творчества // Встречи с Мейерхольдом. — М.: ВТО, 1967. — С. 154–163.

⁴⁵ Гладков А. Из воспоминаний о Мейерхольде // Москва театральная: сборник / Ред.-сост. Т. А. Лукина. — М., 1960. — С. 364.

мастера на конечный результат неоспоримо, ведь дальнейшая работа над образом героя и его существованием в сценическом пространстве определяется замыслом режиссёра. Тем не менее именно процесс сотворчества (т. е. разделение инициативы между двумя художниками — режиссёром и актёром) не позволял Мейерхольду полностью взять под контроль «играемое» действие, что, конечно, и не являлось его целью. Ведь само обращение к Гоцци и традиции импровизируемого спектакля, где реплики за редкими исключениями вообще не прописывались, предполагали некую стихийность конечного результата.

2. Эффект *quasi*-импровизации в оперном спектакле Прокофьева

Прокофьев, разумеется, не мог позволить себе эту стихийность. Но ему удалось разработать гениальное решение проблемы, которую ставила перед ним оперная сцена. Им стал найденный композитором метод *quasi-импровизации* (назовём это так). В отличие от режиссёра драматического театра, Прокофьев создаёт на музыкальной сцене иллюзию импровизации, её видимость при полном подчинении актёра своей авторской воле. Либретто для него и есть тот самый заранее продуманный план разыгрываемого действия, только, в отличие от мейерхольдовского, он тотально упорядочивает все возможные проявления сценической игры — от непредсказуемых сюжетных поворотов до *quasi*-импровизированных реплик (имитации актёрской импровизации).

Главный формообразующий фактор, лежащий в основе либретто Прокофьева, — *принцип монтажа*. Благодаря ему и возникает сама иллюзия импровизируемого действия.

Монтажность — достаточно широкое понятие, выходящее не только за рамки кинематографа, но и за границы самого XX в., утвердившего кинематограф как новый вид искусства. Неслучайно в искусствоведении существует понимание того, что монтажный принцип есть «некий универсальный тип мышления, который может проявляться в любом виде художественного творчества»⁴⁶. О значении его для музыки Прокофьева, не только театральной, но и инструментальной, известно немало. И опера «Любовь к трём апельсинам» не раз обращала внимание исследователей на дискретность своей композиции, отчего мы не задаёмся целью вновь показать примеры её проявления. Вместо этого нам кажется необходимым представить монтажность как базовое качество мышления Прокофьева-драматурга, ясно обнаруживаемое уже на уровне либретто.

Влияние Мейерхольда отрицать нельзя. Монтажный принцип был свойственен его театральной системе, о чем свидетельствует, в том числе, сам сценарий «Апельсинов». Но здесь, скорее, имело место совпадение взглядов. По крайней мере в либретто Прокофьева, по сравнению с текстом Мейерхольда, качество монтажности значительно динамизировано.

Это можно объяснить тем, что, в отличие от режиссёра драматического театра, Прокофьеву ещё на этапе продумывания драматургии доступны были не только слово и жест, но и музыкальный звук. Более того, большинство драматургических решений Прокофьева-режиссёра определялось именно «слышанием»

⁴⁶ Синельникова О. В. Монтажный принцип и музыкальная форма // Вестн. Том. гос. ун-та. — 2009. — № 319. — С. 68.

музыкального воплощения, и самый монтажный метод имел в его случае музыкальную природу, лишь по касательной соотносимую с пониманием монтажа в теории кино.

Откуда этот тип мышления у Прокофьева-композитора? Возможно, от русской традиции. Вспомним, что писал М. П. Мусоргский Н. А. Римскому-Корсакову о своих находках в симфонической картине «Ночь на Лысой горе»: «длиннот нет, связи плотны, без немецких подходов, что значительно освежает»⁴⁷. Отсутствие «немецких подходов» (ходов в современном понимании, т. е. каких-либо тональных и мотивно-тематических связей между эпизодами картины), «форма разбросанных вариаций и перекличек», трактуемые Мусоргским как проявление национальной самобытности, — это и есть монтажный по природе принцип сочленения материала, наиболее подходящий, как считал сам автор, «к подобной кутерьме»⁴⁸. Сходный принцип наблюдается у Мусоргского во множестве сочинений, от «Картинок с выставки» до музыкальной сценографии «Бориса Годунова» и «Хованщины». Хотя его трудно признать исключительно национальным — достаточно упомянуть контрастную карнавальность, вошедшую в музыку с гением Р. Шумана.

Монтажность мышления Прокофьева, театрального в своей глубинной основе, заявила о себе уже в его ранних инструментальных сочинениях. Примером может служить Вторая фортепианная соната. Это произведение, по замечанию В. Н. Холоповой и Ю. Н. Холопова, «выявляет многие важные принципы построения формы произведений Прокофьева. Излюбленный принцип соединения тем для Прокофьева — их контрастное сопоставление. Начинается такая тема сразу, как бы без лишних рассуждений, без подходов и вступлений, и сменяется внезапно, круто, уверенной рукой»⁴⁹. Вся экспозиция I части сонаты — сочленение самостоятельных эпизодов. Очередь нового фрагмента приходит в тот момент, когда старый «изживает» заложенный в нём экспозиционный потенциал.

Выработанный в условиях инструментальной музыки метод формообразования лёг и в основу «Апельсинов». Помимо организующей функции, именно монтажное качество делает течение действия непредсказуемым. Неожиданные сюжетные повороты «предслышаны» композитором на музыкальном уровне. А слово становится вербальным подтверждением происходящего.

Обратимся ещё раз к сцене Леандра и Клариче из 3-й картины I действия. Дважды диалог заговорщиков прерывается неожиданными «вторжениями» в сценическое действие сначала Труффальдино, а потом Смеральдины. В обоих случаях переключения обоснованы драматургической необходимостью. Два раза диалог «упирается» в радикальное решение Клариче — сжить Принца со свету. Восклицание «опий или пуля!» — пугающая кульминация, требующая некоторого сбавления напряжения. В первом случае от собственного плана Клариче отвлекает проходящий в глубине сцены шут. В этот момент вопль королевской племянницы (динамика *f*) сменяется темой Труффальдино, звучащей «вдалеке» (динамика *pp*). Но он уходит, а вместе с ним и его тема. Диалог продолжается.

⁴⁷ Мусоргский М. П. Литературное наследие. Письма. Биографические материалы и документы. Т. 1. — М.: Музыка, 1971. — С. 87.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Фортепианные сонаты С. С. Прокофьева. — М.: Музгиз, 1961. — С. 26.

Для Клариче шут — ещё одна потенциальная угроза, поэтому медлить нельзя. Поможет только «опий или пуля!». Но и здесь незадача. Внезапно со стола падает ваза. План подслушан! Краткий оркестровый эпизод демонстрирует хаос на сцене: ударом ноги Леандр опрокидывает стол и обнаруживает под ним Смеральдину. Таким образом, как только конкретная мизансцена достигает своей кульминации, на смену ей приходит другая, чтобы сохранить напряжение путём перенаправления его в другое русло.

Любопытно, что этот способ мышления Прокофьева проявил себя не только в музыкальном творчестве. Практически в тот же временной период, в который возник замысел «Любви к трём апельсинам», Прокофьев увлёкся написанием собственных рассказов (новым хобби композитор коротал время и в дороге, направляясь в США). Так, в рассказе 1917 г. «Мерзкая собака» можно встретить сходный драматургический приём. Позволим себе небольшой пересказ.

Главный герой Фернандо (история рассказывается от лица автора) втянут в любовный треугольник. Он и его соперник, неприятный лейтенант, ухаживают за молодой особой — Марией. В очередной раз оказавшись в гостях у девушки, Фернандо вынужден терпеть общество своего соперника-высочки. Без сомнения, девушка влюблена в статного военного: для него она приготовила свой фирменный абрикосовый пирог, о чём наш герой догадывается. Он замечает, с каким нетерпением Мария ждёт, пока «канальский лейтенант» допоеет свою песню, чтобы угостить его. И от этого нежного внимания сердце Фернандо начинает больно биться... Но вдруг резкий звук заставляет его вскочить. Что-то прямо из сада прыгнуло в открытое окно. Это был большой соседский пудель, своим прыжком жутко напугавший Марию, отчего она, вскрикнув, роняет тарелку. Через секунду лейтенантский кусок пирога уже уминал довольный зверь.

Таким образом, быстрое переключение в момент наивысшего напряжения ситуации — универсальное средство для художественного мышления Прокофьева. Показательно, что это находит место и в самой жизни композитора. Дневниковые записи, содержащие почти ежедневное описание будней Прокофьева, оставляют впечатление, будто сама жизнь видится ему не плавной линией, изменяющейся под внешними воздействиями, а именно «склейкой» отдельных событий, каждое из которых оставляет свой уникальный отпечаток. Умение быстро переключать своё внимание, которое обыкновенно приписывается детской психике, было органично для Прокофьева. Поэтому совершенно естественно, что специфическое видение мира он проецирует на собственное творчество. Вернее сказать, он так «слышит» жизнь в её непрерывном движении.

Монтажность вносит постоянное обновление в событийный ряд. Невозможность предугадать, как действие будет развиваться дальше, создаёт ложное впечатление, будто бы никакого сценария вовсе и нет, а любое происшествие является результатом процесса игры.

Напомним, выстраивание сюжета как «системы закономерных неожиданностей»⁵⁰ было одним из основных требований мейерхольдовской театральной эстетики. Мастер считал, что наибольшее впечатление на сидящего в зале производят разного рода аттракционы. Как известно, «*монтаж аттракционов*» —

⁵⁰ Ряпосов А. Ю. Режиссёрская методология Мейерхольда. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж : учеб. пособие. — 2-е изд., испр. — СПб. : Лань ; Планета музыки, 2022. — С. 385.

это авторский метод С. М. Эйзенштейна, изложенный в его одноимённой статье 1923 г. Однако, как утверждают некоторые исследователи методологии Мейерхольда, эффект агрессивного воздействия на зрителя на тот момент уже не раз использовался театральным режиссёром в собственной практике. Он описывал аттракционы как фрагменты действия, которые «служат цели перебивки монотонности спектакля и организации ритмически просчитанного воздействия на зрителя»⁵¹. Присутствие аттракционов некоторые исследователи усматривали уже в его пьесе по «Мистерии-буфф» Маяковского (1918), а также в мейерхольдовской «Смерти Тарелкина» (1922)⁵².

Что касается сценария «Любви к трём апельсинам», сам головокружительный игровой сюжет сказки давал режиссёру множество импульсов для моделирования таких аттракционов. Но любопытно, что Прокофьев, создавая либретто по сценарию Мейерхольда, не повторяет их, а формирует собственную систему «неожиданностей», которая не просто обостряет драматические кульминации фабулы, но порой и вовсе доводит действие до абсурда, что производит на зрителя поистине шокирующее впечатление.

Одним из таких сюрпризов, преподнесённых нам Прокофьевым, оказывается противостояние со страшной Кухаркой. В отличие от готовых ко всему мейерхольдовских персонажей, быстро справляющихся со своей миссией по добыванию апельсинов, ситуация у прокофьевских выходит из-под контроля. Кухарка — олицетворение самого ужаса для Труффальдино. Её хриплый бас и смертельные угрозы доводят шута до полного беспамьятства. В испуге перед великаншей он напрочь забывает про данный ему Магом Челием волшебный бантик. Лишь по счастливой случайности Кухарка замечает у своего пленника прелестный аксессуар, что помогает ему спастись.

Почему же в либретто Прокофьева заменой таким рациональным вещам, как сало для скрипящих Ворот или метла для Пекарки, стал именно бантик? Какое дело грозной Кухарке до милой безделушки? Наверное, такое же, как и для любого ребёнка, восприимчивого к любой незначительной вещице (конечно, с точки зрения «взрослой» рассудительности). Но ведь прокофьевский мир не требует от слушателя этой строгости. Напротив, «показав» бантик, Прокофьев ждёт от нас такого же неподдельного изумления, какое испытала Кухарка, прежде казавшаяся чёрствой и грубой. Этот волшебный артефакт — не просто талисман от опасности, подобный волшебным колокольчикам Папагено. Бантик — абсурдный и расчётливый фокус, который позволяет сказочнику Прокофьеву развернуть действие в непредсказуемом направлении в момент напряжённой ситуации — угрозы жизни одного из героев. А заодно и убедить зрителя в его бессилии предугадать ход разворачивающейся игры.

Подобный же манёвр либреттист совершает и в момент другой не менее критической ситуации — сцены Принца и Нинетты, умирающей от жажды. Прокофьев предусмотрел обстоятельства, при которых в зоне доступности героев не окажется озера (вопреки оригинальному сюжету). Абсолютно безвыходное положение Принца и Принцессы разрешается quasi-импровизированной выходкой

⁵¹ Рятосов А. Ю. Режиссёрская методология Мейерхольда. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж : учеб. пособие. — 2-е изд., испр. — СПб. : Лань ; Планета музыки, 2022. — С. 120.

⁵² Там же. — С. 119.

Чудаков, по функции, зрителей спектакля, которые, не выдержав напряжение момента, прямо вмешиваются в действие и выносят на сцену пожарное ведро с водой.

Заключительной шуткой либреттиста становится внезапное превращение Принцессы в крысу. Последний трюк обезоруживает всех придворных, зрителей «театра в театре» (Чудаков) и, конечно, «настоящих» зрителей. Такой аттракцион подобен финальному цирковому трюку, риск которого повергает зрителя в напряжение и одновременно в жуткое любопытство, чем же этот риск обернётся. Так и в «Апельсинах»: контраст между образом прекрасной девушки и крысой, вгоняющей в страх всех без исключения, делает сцену «гвоздём» всего представления. Любопытно то, что к демонстрации финального аттракциона Прокофьев подходит с позиции, скорее, кинорежиссёра, впервые показывая крысу маленькой (ремарка: *Маленькая крыса через всю сцену устремляется за кулису*), а уже в тронном зале — гигантской и вселяющей ужас (ремарка: *На троне Принцессы сидит огромная, больше человеческого роста, крыса и водит усами*). Так, Прокофьев уже в самом тексте либретто словно бы воспроизводит описанный впоследствии Эйзенштейном эффект крупного плана: «таракан, снятый крупным планом, с экрана кажется во сто раз страшнее, чем сотня слонов — общим планом»⁵³.

Ещё один секрет прокофьевской quasi-импровизации — *игровая структура реплик*. Выстраивая драматургию спектакля, Прокофьев-режиссёр, подобно Мейерхольду, сам проигрывал каждую роль мысленно, после чего фиксировал получившийся результат. Различие лишь в том, что вербальную идею Прокофьева всегда сопровождало её музыкальное воплощение, о чём мы знаем из его дневниковых записей периода работы над либретто «Апельсинов»: «Когда пишешь фразу, — признается Прокофьев, — уже является и идея музыки» (от 8 декабря 1918 г.)⁵⁴.

Но каким образом либреттист обманывает наше восприятие и убеждает в отсутствии заранее написанного текста? Первая находка Прокофьева кроется в самой структуре предложения. Основная масса реплик персонажей представлена односоставными, нередко даже назывными предложениями, при этом часто эмоционально-оценочными. Сами в себе назывные предложения содержат потенцию к действию: они выражают либо намерение действовать, либо реакцию на совершённое действие. Приведём в пример текст 1-й картины III действия, в которой Маг Челий пытается противостоять дьяволу Фарфарелло, «дующему» Принца и Труффальдино в направлении к замку Креонты — на верную смерть:

ФАРФАРЕЛЛО. Но! Кто зовёт меня из тьмы и ужаса? Ты настоящий маг? Иль только театральный маг?

ЧЕЛИЙ (сдержанно). Я маг театральный, а также настоящий. (Повышая голос.) И очень грозный, и очень страшный. Будь осторожен, будь послушен. Отвечай!

ФАРФАРЕЛЛО. Спрашивай.

ЧЕЛИЙ. Отвечай мне. Где они?

ФАРФАРЕЛЛО. Лежат.

⁵³ Эйзенштейн С. М. Избранные произведения : в 6 т. Т. 5. — М. : Искусство, 1968. — С. 25.

⁵⁴ Прокофьев С. С. Дневник. Ч. 1. — Paris : Serge Prokofiev Estate, 2002. — С. 754.

ЧЕЛИЙ. Почему они лежат?

ФАРФАРЕЛЛО (несколько иронически). Я им дул, дул (дует мехом), но мне понадобилось в ад, и я их бросил.

ЧЕЛИЙ. Куда ты их дуешь?

ФАРФАРЕЛЛО. К Креонте в замок.

ЧЕЛИЙ. А знаешь ли ты, что там они погибнут?

ФАРФАРЕЛЛО. Вот поэтому я их и дую.

ЧЕЛИЙ (делая магические жесты, повелительно). Заклинаю тебя — остановись! Остановись! Остановись — заклинаю!

ФАРФАРЕЛЛО. Ха-ха-ха-ха-ха! Ха-ха-ха-ха-ха! (Насмешливо.) Запомни, маг: ты проиграл их в карты, и потому твои заклятья не помогут. Прощай.

Перед нами диалогическая сцена, в которой, кроме конфликтного разговора, буквально ничего не происходит. Однако отсутствие событий на сцене восполнено «действенными» репликами персонажей — т. е. действием, запрограммированным в самом слове.

Вторая синтаксическая уловка, к которой прибегает Прокофьев-либреттист, — имитация постепенного оформления мысли говорящего вместо законченных, заранее «продуманных» фраз. В качестве примера разберём реплику Леандра, с которой начинается 3-я картина I действия:

88 Леандр, с мрачно опущенной головой.

Мо-и же - ла-ни-я встре-ча - ют пре-пят-стви-я, до - сад - ны-я пре-пят - стви - я, зло - вред - ны - я пре - пят - стви - я.

89

Рис. 2. I действие, 3-я картина. Сцена Леандра и Клариче

Оставшись один, Леандр с *мрачно опущенной головой* (ремарка автора) сетует на неудачу. Все его старания сжить Принца со света терпят крах. Внутреннее негодование Леандра обретает словесную форму постепенно: сначала он указывает на причину своих бед — *препятствия*, затем при помощи метких определений показывает своё эмоциональное отношение к ним как к *досадным* и даже *зловредным*! Задним числом подобное решение кажется абсолютно логичным, даже само собой разумеющимся, ведь если бы Леандр констатировал: «мои желания встречают досадные и зловредные препятствия», изображаемая актёром обида на обстоятельства просто бы не получилась естественной. Чтобы подчеркнуть смысловое подобие фраз, выражающих эмоциональную оценку Леандра, Прокофьев наделяет их схожими мелодическими интонациями (вторая представляет собой вариант первой).

Подобными примерами полны не только «Апельсины». Этот метод моделирования реплик персонажей можно назвать стилевой константой творчества Прокофьева, которая узнаётся уже в его ранней опере «Маддалена». Например, в монологе из сцены 3 Стеньо рассказывает своему другу Дженао о таинственной незнакомке. В памяти героя одно за другим всплывают чувства, которые он испытывал при первой встрече с ней:

(не поднимая головы)

p

Стеньо

О - на при - шла не - га-дан-но - не-

6

зван - но и не-за - слу-жен-но,

Cl *mp* *VI*

10

Стеньо

как ра - дость, как стра - да - нье!

Рис. 3. «Маддалена», сцена 3, монолог Стеньо

Каждое новое слово, находимое Стеньо для описания встречи с Маддаленой, дополняет общую картину воспоминания подобно пазлу. Поэтому и каждая деталь этого пазла интонационно подобна другим.

Этот же принцип лёг в основу большинства реплик героев «Игрока», первая редакция которого предшествовала созданию «Любви к трём апельсинам». Приведём лишь один из многочисленных примеров. Во время драматичной сцены объяснения Алексея и Полины внезапно появляются Генерал и Маркиз. Первый выражает свою благодарность французу за очередной предоставленный кредит:

Генерал (пряча деньги в бумажник)

Сердеч-но вам при-зна-те-лен. Я иск-рен-но при-зна-те-лен.

Рис. 4. «Игрок», I действие, сцена Генерала и Маркиза

Генерал расплывается в любезностях. Он повторяет одну и ту же по смыслу реплику, подбирая более сильное наречие. Поэтому вторая музыкальная фраза оказывается вариантом первой: она словно ещё сильнее «изгибается» и «расшаркивается» перед Маркизом.

Раздел IV

ЕЩЁ О ЧЕРТАХ ИГРОВОГО ТЕАТРА В ОПЕРЕ «ЛЮБОВЬ К ТРЁМ АПЕЛЬСИНАМ»

1. Пантомима Мейерхольда и «звук-жест» Прокофьева

Один из наиболее значимых для Мейерхольда элементов исполнительской техники — пантомима. Он считал, что именно пластика человеческого движения, а не слово, способна убедить зрителя в правдивости играемых эмоций и испытываемых героем страстей. По Мейерхольду, работе над будущей пьесой должен предшествовать детальный план пантомим, поскольку «при инсценировании их вскрывается для актёров и режиссёров вся сила первичных элементов театра: сила маски, жеста, движения и интриги»⁵⁵. В результате Мейерхольд предлагал своему актеру собственный сценарий игры. Как ни странно, этот метод нисколько не посягал на свободу творчества актёра. Напротив, мастер ждал от него проявления творческой индивидуальности в рамках заданного рисунка роли. Театральная система Мейерхольда, соответственно, предполагала не сухое «заучивание» роли актёром, а «запоминание её с местом, с положением своего тела в опред[елённом] пространстве и времени»⁵⁶. Это объясняет отношение режиссёра к жанру оперы как к неблагоприятному, поскольку певец вынужден заучивать партию без *miseenscène*.

Мейерхольду принадлежат и самостоятельные постановки пантомим («Влюблённые», «Арлекин, ходатай свадеб» 1911–1912 гг.). О роли пантомимы в проектируемой режиссёром «Любви к трём апельсинам» свидетельствует тот факт, что написанный им совместно с Соловьёвым и Вогаком сценарий был осуществлён на сцене именно как пантомимический спектакль без слов.

Для Прокофьева эквивалентом физического жеста актёра был его собственный «звук-жест». Как известно, это метафорическое понятие, наряду с понятием «звук-слово», впервые применил Н. Я. Мясковский в рецензии на «Мимолётности» Прокофьева⁵⁷, создававшиеся, напомним, на протяжении 1915–1917 гг. Таким, казалось бы, немзыкальным термином Николай Яковлевич охарактеризовал одно из главных стилистических открытий своего молодого коллеги. Позволим себе привести определение, предложенное В. П. Павлиновой: «Звук-жест — это открытая Прокофьевым возможность такой объёмно-пластической организации музыкальной ткани, которая рождала неожиданную для слушателей начала века иллюзию зримости и осязаемости самого звучащего материала, пластический звуко-образ (причем вне специальной ориентации на иллюстративность)»⁵⁸. Но в условиях сценического жанра оперы прокофьевский «звук-

⁵⁵ Мейерхольд В. Э. Балаган // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. — С. 212.

⁵⁶ Мейерхольд В. Э. Лекции: 1918–1919. — М., 2000. — С. 29.

⁵⁷ Версилов А. [Мясковский Н. Я.] Сергей Прокофьев. «Мимолётности» // К новым берегам. — 1923. — № 1. — С. 60–61.

⁵⁸ Павлинова В. П. «Звук-жест» и «звук-слово» в творчестве молодого Прокофьева // Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Сб. 36. — М., 2002. — С. 332.

жест» оказывается ещё и сильнейшим изобразительным средством, вызывающим у слушателя определённые пластические ассоциации. Уникальное свойство слуха — «интуитивное осознание звука как слышимой материи»⁵⁹ — позволяло композитору имитировать рисунок человеческого движения. В либретто к таким «растворённым» в музыке жестам нередко прилагается словесный комментарий Прокофьева-режиссёра, который точно указывает артисту на предполагаемое движение. Примером может служить сцена игры в карты (2-я картина I действия), построенная практически как бессловесная пантомима. Краткие эмоциональные комментарии происходящему дают только Чудаки, с трепетом следящие за раскладом карт. Основные действующие лица — дуэлянты Фата Моргана и Маг Челий — изъясняются несколькими назывными предложениями только по результатам игры. На протяжении всей картины мы следим за происходящим благодаря полностью срежиссированной музыкальной пантомиме, основные этапы которой прописаны Прокофьевым в нотном тексте:

- Появление потусторонних сил (подобным же образом на сцене возникает Фата Моргана):

Из-под земли вырываются огонь и дым.

70

mf
p

cresc.

Снизу с громом и молнией появляется Маг Челий.

Vnl

71

T-be
T-ni
T-ni, Cor., Timp.

fff

Рис. 5. I действие, 2-я картина

⁵⁹ Павлинова В. П. «Звук-жест» и «звук-слово» в творчестве молодого Прокофьева... — С. 332.

- Игра. Первая партия: Фата лидирует (о чем свидетельствует последний аккорд, высотно и структурно отличающийся от тех, что «озвучивали» предыдущие ходы героев):

Рис. 6. I действие, 2-я картина

Во второй партии очередность ходов меняется, а вместе с ней — высотная последовательность аккордов (Челий пытается отыграть и начинает первым). В решающей третьей партии противостояние усиливается, увеличивается количество ходов, расширяется интервал между аккордами. Победный ход Фаты получает новое музыкальное решение:

Рис. 7. I действие, 2-я картина

- Исчезновение Фаты (проваливается с победными фанфарами):

Рис. 8. I действие, 2-я картина

- Исчезновение Челия (уходит побеждённый, оставляя за собой продолжительное тремоло):



Рис. 9. I действие, 2-я картина

Таким образом, подобно Мейерхольду, Прокофьев создает пантомимический сценарий. Но если режиссёр драматического театра вместе с актёром занимается поиском верного пластического выражения, то композитор «вживляет» нужный ему жест в музыкальную ткань, не оставляя возможности для альтернативного. В отличие от физического движения актёра, все параметры звучащего жеста (амплитуда, положение в пространстве, траектория движения и др.) полностью контролируемы композитором-режиссёром, а значит и конечный результат тоже будет подчинён его авторскому видению.

2. Апсихологичность

Как утверждает А. Ю. Ряпосов, для Мейерхольда было важно «не то, как играет актёр, а то, какое впечатление его игра производит на публику, насколько эффектно и эффективно актер <...> доносит свою часть смыслов спектакля до зрителя»⁶⁰. Однако это совсем не означает, что в мейерхольдовском театре не было места психологизму. Напротив, зритель мог наблюдать на сцене широкий спектр переживаний действующих лиц. Только это была мастерская иллюзия, которая достигалась актёрами не психологическими средствами, опирающимися на причинно-следственные связи, а пантомимой и манерой произнесения слова, отражающими страсть героя. Именно страсть как энергетическое явление заставляет персонажа не погружаться в психологические глубины, а действовать. В мейерхольдовском театре «актёр играет не характер человека как совокупность устойчивых черт или свойств, а саму черту или само свойство как сущность некоего явления: не Дон Жуана, а донжуанство; не Расплюева — расплюевщину; не Хлестакова — хлестаковщину»⁶¹. Создавая «сверхтипы», Мейерхольд стремился освободить театр от власти литературы и вернуть его к своим корням — театру масок.

Если для Мейерхольда апсихологичность является постоянной составляющей театральной системы, то у Прокофьева она проявляется либо в условиях определённого жанра, либо в рамках конкретной сценической ситуации. В первом случае примером служит «Любовь к трём апельсинам» с её условной игровой функцией маски. Герои Прокофьева, как и персонажи Мейерхольда, движимы страстями, а не психологическими мотивами. В первой половине сюжета центральной фигурой по своей энергетической силе становится Труффальдино.

⁶⁰ Ряпосов А. Ю. Режиссёрская методология Мейерхольда. Драматургия мейерхольдовского спектакля... — С. 57.

⁶¹ Там же. — С. 88.

Многочисленные попытки рассмешить Принца — это не простое стремление исполнить шутовское предназначение, это полноценный вызов для него. Минутная очередную неудачу в борьбе с ипохондрией, шут разгорается всё большим азартом, а *процесс становится важнее результата*. Во второй половине оперы «энергетический заряд» принимает сам Принц под воздействием чар колдуньи. Теперь основным двигателем сюжета становится влюблённый юноша, обуреваемый страстным желанием найти три апельсина, а вместе с ними и своё счастье.

Второй случай, когда апсихологичность проявляет себя в условиях определённой сюжетной ситуации, можно встретить в опере «Игрок». В сцене рулетки (2-я картина IV действия) Долинская отмечает явление, свойственное феномену «театра в театре»⁶². В массовой сцене игры Прокофьев высвечивает из толпы отдельные лица. Используя показательные портретные черты, композитор наделяет их «словесными масками»⁶³ (Горячий игрок, Неудачливый игрок, Болезненный игрок, Дама так себе, Уважаемая дама, Бледная дама, Длинный англичанин и др.). Алексей находится в окружении масок, чьи личности в судьбоносную для него минуту за игорным столом не имеют никакого значения. Возможно, это решение было подсказано Прокофьеву Мейерхольдом во время работы над второй редакцией оперы. Тем не менее внесение элемента апсихологичности в столь насыщенную психологической разработкой образов оперу, как «Игрок», свидетельствует об интересе композитора к этому приёму. Таким образом, феномен апсихологичности для Прокофьева — не константное явление театрального стиля, но порой незаменимый инструмент для обострения контрастов в подобных эпизодах.

Заметим, что иллюзию эмоциональной насыщенности усиливает принцип монтажа, который, как отмечает О. В. Синельникова, «рассчитан на передачу прежде всего чувственно-эмоциональной, а не интеллектуальной информации»⁶⁴.

3. Принцип параллельного действия

16 июня 1918 г., когда во время путешествия Прокофьев перечитывал «Любовь к трём апельсинам», он сделал в дневнике такую запись: «...надо разорвать параллельные события подземных сил и поставить их в соответствии с происходящим на земле»⁶⁵. Так, один из главных способов динамизации сюжета был определён композитором еще на этапе знакомства с сюжетом будущей оперы. Этим способом стало объединение во времени разных сюжетных линий или нескольких событий одной из них, т. е. создание *параллельно развивающегося действия*⁶⁶. Подобное наслоение сценических ситуаций (фактически являющееся одним из проявлений монтажного принципа) нередко встречается именно в поворотных моментах сюжета. Причём этот принцип реализуется в разных мас-

⁶² Долинская Е. Б. Театр Прокофьева. Исследовательские очерки. — М. : Композитор, 2012. — С. 28.

⁶³ Там же. — С. 29.

⁶⁴ Синельникова О. В. Монтажный принцип и музыкальная форма // Вестн. Том. гос. ун-та. — 2009. — № 319. — С. 69.

⁶⁵ Прокофьев С. С. Дневник. Ч. 1... — С. 710–711.

⁶⁶ Нужно оговориться, что и сам принцип «театра в театре» предполагает соединение разных пластов сценического действия. Однако ведущей линией в нём всё же остаётся разыгрываемый спектакль, а не эстетические споры масок-комментаторов вокруг него. Поэтому правильнее было бы понимать «театр в театре» не как явление параллельного действия, а скорее как явление двуплановости.

штабах — от одновременно разворачивающихся событий *в пределах сцены до монтажного сопоставления действия отдельных картин внутри акта.*

Примером первого может служить сцена на кухне в замке Креонты (2-я картина III акта). Труффальдино попался в лапы Кухарки. Вдруг внимание великаныши приковывает волшебный бантик, данный шуту Магом Челием. В это время Принц проникает на кухню и выкрадывает заветные апельсины. Пока Кухарка находится под впечатлением от подарка, компаньоны незаметно исчезают. Параллельно происходящие события на сцене объединены главным предметом интриги (вернее, предметами) — апельсинами.

В 1923 г. в одном из писем Прокофьева Б. Н. Демчинскому, его соавтору в разработке либретто знаменитой сцены в Игорном доме из «Игрока», есть интригующее признание. Композитор сообщает: «Написал я оперу „Любовь к трём апельсинам“ с очень сложными сценическими построениями, часто вспоминая при этом планировку рулетки из „Игрока“. Здесь много общего, — в приёмах сценической техники, конечно...»⁶⁷. Что автор имел в виду? Неожиданные повороты действия? Неустанно накапливаемое напряжение? Динамичное решение игровой ансамблевой сцены со множеством участников? Вероятно. Но вот что читаем в прокофьевском дневнике времени работы над сценой в Игорном доме. Сочинив её первую половину, композитор был озабочен дальнейшим ходом, ведь «продолжать в том же стиле с выкриками крупье „Les jeux sont faits“ и „Rien ne va plus“ нельзя, надоест» (17 апреля 1916 г.)⁶⁸. Решение задачи, как сделать вторую половину рулетки ещё более нервной, было найдено: «...Алексея надо убрать вглубь, к другому столу, а на авансцене устроить ажиотаж игроков по поводу столь необычных успехов и только взрывы с дальнего стола будут доказывать, что этот успех не прекращается»⁶⁹. По совету Демчинского, в эту часть сцены был введён еще и Директор рулетки, зловеще пророчествующий о судьбе Алексея.

Значит, совмещение на сцене двух параллельно развивающихся планов действия, открытое для себя Прокофьевым в «Игроке», опять же на этапе работы с либретто, понималось им как эффективное средство организации динамично разворачиваемой драматургии.

Принцип параллельного действия встречается в «Апельсинах» и на границе картин. Например, сцену в комнате у Принца (1-я картина II действия) мы застаём уже «начавшейся» в прошлом. Согласно композиторской ремарке, данной в самом начале акта, *Труффальдино, задыхаясь, [уже] заканчивает комический танец, который, вероятно, был очень длинен.* Конечно, мы можем только предполагать вместе с автором, как давно шут начал свои попытки рассмешить больного. Но кто знает, может быть в конце прошлого действия Леандр и Клариче видели Труффальдино направляющимся к Принцу? В результате начало II акта, несмотря на смену места действия (из главной залы королевского дворца мы переносимся в комнату Принца), не воспринимается оторванным от происходящего в предыдущем акте. Так, Прокофьеву удаётся преодолеть свойственную опере статичность действия.

Наконец, параллельное действие оказывается главным драматургическим приёмом, который организует весь I акт. Инфернальная сцена игры в карты

⁶⁷ Цит. по: Савкина Н. П. «Огненный ангел» С. С. Прокофьева: К истории создания. — М.: Московская консерватория, 2015. — С. 150.

⁶⁸ Прокофьев С. С. Дневник. Ч. 1... — С. 609.

⁶⁹ Там же.

между Фатой Морганой и Магом Челием (2-я картина) возникает словно бы из ниоткуда. Предыдущая картина обрывается перебранкой Панталона и Леандра: первый подозревает министра в злых намерениях против Принца. Когда Леандр остаётся один, действие в «реальном» мире внезапно «ставится на паузу», и его сценическое время отдаётся карточной игре в волшебном измерении. Кабалистический занавес разделяет сцену на два параллельно существующих пространства. После того как партия состоялась, а судьбы героев predeterminedены, волшебник с колдуньей проваливаются под землю. В заключительной 3-й картине зритель застаёт Леандра на том же месте, где он оставался на протяжении всей игры. Таким образом, разделение на картины можно считать лишь необходимой театральной формальностью, указывающей на смену декораций и ситуаций. В целом же Прокофьев-режиссёр подчёркивает единовременность происходящего в I действии: пока Леандр терпит неудачу, судьбоносная игра высших сил и победа Фаты Морганы наделяют его преимуществом.

Раздел V

ПРОБЛЕМА ЦЕЛЬНОСТИ СПЕКТАКЛЯ: ЛИБРЕТТО И ПРИНЦИПЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ФОРМООБРАЗОВАНИЯ

Многоэпизодность сюжетного развёртывания, quasi-импровизационный характер декламационной оперы ставили перед Прокофьевым непростую задачу организации целого. Закономерно предположить, что, в силу параллельного рождения в сознании композитора сценического слова и его музыкального оформления, вопрос формообразования влиял на словесный и музыкальный ряды тоже в комплексе, поскольку они изначально возникали в единстве друг с другом. Монтажный метод мышления, описанный выше, — один из таких принципов организации и действия, и музыки. Но в данном параграфе мы остановимся на методах построения самой монтажной композиции.

1. Рондальный принцип

В качестве одной из особенностей, определяющих цельность либретто «Любви к трём апельсинам», принято выделять текстовую репризность⁷⁰. Нам же кажется необходимым вновь обратиться к этой теме и дополнить её некоторыми соображениями. Возвращение ранее звучащих реплик формирует систему текстовых повторов, которая по своей структуре соответствует модели рондо, точнее лежащего в его основе регулярного чередования главной темы (рефрена) и побочных (эпизодов)⁷¹. Рондальность — универсальный метод обеспечения

⁷⁰ Справедливые замечания на этот счёт можно найти в исследованиях О. Б. Степанова и Е. Б. Долинской.

⁷¹ Оговоримся: поскольку мы используем понятие «рондо» не в качестве обозначения конкретной музыкальной формы, а для указания на используемый принцип формообразования, дальнейшие примеры могут иметь как сходство с формами рондо по теории Б. Маркса (где главным признаком формы является наличие хода, связывающего темы, а также возможно повторение побочных тем), так и с формой куплетного рондо, сформировавшегося во французской традиции конца XVII–XVIII вв. (основанной на регулярном возвращении главной темы-рефрена, чередуемой с неповторяющимися эпизодами).

цельности композиции, поскольку в основе лежит естественный принцип неоднократного возвращения уже знакомого материала. Его узнаваемость и является скрепляющим фактором.

Использование рондального принципа в качестве формообразующего для оперы не есть новаторство автора «Апельсинов». За его спиной оперная традиция XIX в., западноевропейская и русская, в которой этот принцип разнообразно представлен. Среди самого хрестоматийного — финал «Кармен», «Проводы Масленицы» в «Снегурочке», рондальность организации хоровых сцен в «Китеже». Хотя в случае декламационной оперы за примером для сравнения имеет смысл обратиться, скорее, к наименее традиционному из предшествующих сочинений — «Женитьбе» Мусоргского на прозаический текст Н. В. Гоголя. Интересен исследовательский опыт В. П. Костарева, рассматривавшего «интонационную фабулу» «Женитьбы» во вполне игровом формате — как взаимодействие «в инструментальном пласте музыкальной ткани» портретного лейтмотива Подколесина и тем, «будоражащих ленивое сознание героя: „темы сватовства“ и „темы сладостных мечтаний“», а также множества «частных темообразований», которые «противостоят („тормошат“, „вытесняют“) периодически возникающему лейтмотиву Подколесина»⁷².

Но в «Любви к трём апельсинам» мы видим, что композитор применяет принцип рондальности ещё на уровне сценического слова, выстраивая либретто, причём далеко не во всех случаях это синхронно отображает соответствующая музыкальная форма.

Итак, рассмотрим некоторые из многочисленных примеров.

1-я картина I акта, действие которой происходит в королевском замке, складывается из трёх эпизодов. В первом Медики докладывают Королю о состоянии его больного сына. Беспокойная обстановка передана мозаикой на первый взгляд беспорядочных реплик, отражающих всеобщее волнение за судьбу Принца. Но в действительности смоделированная Прокофьевым импровизационная ситуация существует в виде упорядоченной системы, где текстовые повторы причинений Короля и диагноза врачей образуют рондообразную конструкцию:

Главная тема (рефрен)	Ход-связка	1-я побочная тема (с чертами хода)	2-я побочная тема (с чертами хода)	Главная тема (рефрен)	2-я побочная тема	1-я побочная тема (с чертами хода)	Ход	Главная тема (рефрен)
Король	Король (медикам)	Медики	Медика и Король	Король и Панталон	Король и Панталон	Король и Панталон	Король	Король и Панталон
Бедный сын!	Ну, говорите, говорите...	М: Боли в печени, боли в почках, боли в затылке, боли в висках, разлитие желчи <...> К: Довольно! М: Частые обмороки, мрачные мысли <...> К: Довольно! Довольно!	М: Непреодолимое ипохондрическое явление. К: Как? Как? М: Непреодолимое ипохондрическое явление. К: И что ж? М: Безнадёжно.	К: Бедный Принц! П: Бедный Принц! К: Бедный, бедный сын! П: Бедный Принц!	Непреодолимое... ипохондрическое... явление...	К: Боли в печени, боли в почках <...> П: Ах, эти негодные медики! Ничего они не знают, ничего по могут вылечить! (Передразнивая медиков) «Боли в печени!» Должны вылечить боли в печени! «Боли в почках!» Должны вылечить боли в почках!	А я уж стар! Кому же перейдет мое царство? Неужели племяннице Клариче? Чудачке? Жестокой женщине?	К: О, бедный я! П: Бедный! К: О, бедный сын! П: Бедный! К: Бедное царство! П: Бедное!

Рис. 10. I действие, 1-я картина. Сцена Короля, Панталона и Медиков

⁷² Костарев В. П. Рубикон Мусоргского: вокальные формы речевого генезиса. Исследование. — Екатеринбург, 1993. — С. 113–114.

Кроме того, как хорошо видно из схемы, эпизод имеет концентрическую структуру.

Во втором эпизоде картины Панталон находит решение проблемы: бедственное положение вещей способен исправить придворный шут Труффальдино. Его имя выполняет функцию рефрена, пронизывающего сцену как некая *idée fixe*:

Главная тема (рефрен)	Эпизод	Главная тема (рефрен)	Эпизод	Главная тема (рефрен)	Эпизод	Главная тема (рефрен)
Панталон	Король	Панталон	Труффальдино и Панталон	Король	Труффальдино и Король	Панталон
Труффальдино! Труффальдино! Труффальдино!	Игры? Спектакли? Не поможет...	Поможет или нет, нам надо испробовать. (Кричит в кулису.) Труффальдино!	Т: Зачем тебе я нужен? П: Ты нужен королю.	Вот, что Труффальдино: я хочу устроить праздник и попытаться рассмешить нашего Принца.	Т: Все будет сделано. Самые веселые праздники. К: Ну что это такое?	Труффальдино – это хорошо! Это хорошо.

Рис. 11. I действие, 1-я картина. Сцена Короля, Панталона и Труффальдино

Наконец, заключительный эпизод картины организован подобным же образом:

Главная тема (рефрен)	Побочная тема (с чертами хода)	Главная тема (рефрен)	Побочная тема	Главная тема (рефрен)
Король и Чудаки	Леандр	Король и Чудаки	Леандр	Король
К: Леандр. Объявить немедленно весёлые игры и праздники, хитрые спектакли, нарядные маскарады. Ч: Игры! Праздники! Спектакли! Маскарады, маскарады, маскарадов мато.	.Л: О, Король, не засмеётся наш больной. Ч: Надо вакханалий! Вакханалий! Вакханалий! .Л: Помочь не может всё это. П: Ах!	К: Все ж нам надобно испробовать. (Приказывая.) Игры, праздники (подчеркивая) и вакханалии! Ч: А!	Шум повредит его здоровью!	Праздники и вакханалии! (Уходит.)

Рис. 12. I действие, 1-я картина. Сцена Короля, Панталона и Леандра

В результате вербальная композиция 1-й картины I действия складывается из череды текстовых рондо. При этом рефрены каждого из них (*Бедный Принц* — *Труффальдино* — *Праздники*) в концентрированном виде раскрывают содержание всей картины.

Пример на рондальный принцип организации сцены в «Апельсинах» был приведён ещё О. Б. Степановым — речь идёт о диалоге Клариче и Леандра в 3-й картине I действия⁷³, где вербальная и музыкальная композиции как раз совпадают. Нам же было важно показать, что выбор подобной структуры текста — не частный случай, а присущая Прокофьеву система организации quasi-импровизированного действия. Это ещё один «мост» общности с «приёмами сценической техники», явленными «Игроком», и конкретно с прокофьевской «планировкой рулетки».

2. Некоторые замечания о системе кульминаций

Существенным формообразующим фактором «Апельсинов» Степанов называет общую направленность действия к кульминациям. Каждая из них имеет индивидуальное решение, а вместе эти отдельные «сгустки» напряжения складываются в единую систему кульминаций. К существующей картине, описанной в работе исследователя, добавим лишь некоторые дополнительные соображения.

⁷³ Степанов О. Б. Театр масок в опере С. Прокофьева «Любовь к трём апельсинам». — М., 1972. — С. 62.

Логика выстраивания кульминаций в опере в отдельных случаях напоминает драматургические принципы построения музыкальной формы. Можно отметить некоторое сходство с логикой сонатно-симфонического цикла. Так, II действие с его знаменитым «весёлым маршем» (ремарка автора), праздничными «дивертисментами» и неожиданной кульминацией — долгожданным смехом Принца, переходящим во всеобщий хохот — несёт функцию, близкую симфоническому скерцо, тогда как лирическая кульминация оперы — любовная сцена Принца и Принцессы (заметим, в сценарии Мейерхольда ей уделено одно предложение) — находится примерно в точке золотого сечения и аналогична медленной части симфонического цикла. Сдвиг лирической зоны близко к финалу говорит об особом отношении автора к ней как к смысловому центру выстроенной им смеховой модели «картины мира». Примечательно, что центральной кульминацией в прокофьевской интерпретации комедии масок оказывается именно лирический эпизод, о чём ещё будет сказано.

Раздел VI

ТРАДИЦИОННЫЕ СЮЖЕТНЫЕ МОТИВЫ И ИХ ПРЕЛОМЛЕНИЕ В ЛИБРЕТТО ПРОКОФЬЕВА

В работе уже было отмечено, что Мейерхольду искусство комедии дель арте давало возможность вырваться из-под власти литературной драматургии. Однако исторически, как пишет М. М. Молодцова, театр масок нисколько её не отрицал. Напротив, «импровизируя в рамках, функционально присущих маске, актёр монтирует текст, пользуясь всем запасом известных ему пьес», что требует глубоких литературных познаний⁷⁴. Обратим внимание, что Прокофьев, формируя текст quasi-импровизируемого спектакля, идёт похожим путём. В его либретто зритель находит для себя знакомые сюжетные мотивы. Однако радость узнавания в каждом случае сменяется удивлением тому, насколько эти мотивы преобразились в новых условиях.

Первый — *мотив карточной игры* — чрезвычайно занимал Прокофьева, как, впрочем, и многих других его современников. Он возникал в разнообразных контекстах на протяжении всего XIX в., в результате чего мифологизировался и стал символом иррациональной силы, способной определять судьбу. В «Игроке» аналогом карточной игры была рулетка, которая также имела полную власть над будущим человека. При этом дневниковые записи Прокофьева подтверждают, что эпизод за игорным столом стал главной причиной обращения к сюжету Достоевского.

Идея ввести игру в карты между Фатой Морганой и Магом Челием принадлежит Мейерхольду. Однако для него это лишь локальный эпизод, как указано в сценарии, просто интермедия. Для Прокофьева идея карточного поединка, вершащего судьбу, становится генеральной линией сюжета. Об этом свидетельствует ряд на первый взгляд несущественных изменений в фабуле, которые вместе с тем поясняют концептуальную разницу прочтений Мейерхольда и Прокофьева. Так, по сценарию режиссёра, поединок колдунов ведётся за судьбы короля Чаш, Сильвии, и Леандра, рыцаря Чаш. У Прокофьева на кону стоят жизни Короля

⁷⁴ Молодцова М. М. Комедия дель арте (История и современная судьба). — Л., 1990. — С. 8.

Треф и Короля Пик (других имён они не получают). Их противостоянию соответствуют декорации — на сцене расположены их карточные изображения. А в сценах, где разворачиваются события реального мира, эти персонажи своим внешним видом (согласно задумке Прокофьева, они одеты в одежды, подобные игральным картам) напоминают о своей принадлежности миру карточной игры. То есть реальное действие — игра магов — разворачивается в карточном пространстве, а сами карточные герои при этом существуют в пространстве реальном. В результате понять, где же мир вымышленный, а где подлинный, просто невозможно. Поэтому сцена игры получает в опере столь важное экспозиционное значение.

Игра, метафорически заменяющая собой финальную битву между силами добра и зла, помещена во 2-й картине I действия, т. е. фактически в начале оперы. Степень напряжения (из комментариев Чудаков мы понимаем, что шансы обоих абсолютно равны) сигнализирует о вот-вот приближающейся развязке, ведь победа одной из сторон должна определить судьбу героев. А как мы знаем из устоявшегося «мифа» карточной игры, решение Случая не имеет альтернатив (вспомним «Пиковую даму»). Но Прокофьев нарушает сложившийся закон. Дальнейшее развитие сюжета демонстрирует возможность переломить ход событий в свою пользу и оспорить сложившийся исход. На помощь приходит другой, теперь уже удачный случай, — и вновь Чудаки, сила извне, способная оперативно затолкнуть Фату в башню и не дать ей помешать Челию расколдовать Принцессу. Таким образом, традиционный для русской литературы и театра мотив в опере Прокофьева получает новое толкование, из-за чего органично вписывается в идею импровизируемого действия. Попутно заметим, что «Апельсины» стали первым опытом такого внимания к мотиву карточной игры в музыкальном театре XX в., известные шедевры Стравинского (опера «Похождение повесы», балет «Игра в карты»), А. Онеггера («Жанна д'Арк на костре») появятся позднее.

Второй сюжетный мотив, который уже был удостоен внимания как один из главных «аттракционов» оперы, — *бантик*. Этот волшебный предмет рассматривается Степановым как аллегорический атрибут действия, который неизбежно вызывает у зрителя ассоциацию с моцартовской «Волшебной флейтой». Известно, осознана ли была Прокофьевым столь яркая параллель. Скорее всего, что да. Но композитор пародийно разворачивает этот всем памятный знак великого шедевра в сторону абсурда, сохраняя при этом трепет по адресу и музыки XVIII в., и высоких философских задач, которые она перед собой ставила: созерцание «бантика» получает абсолютно гениальное музыкальное воплощение, вызывающее ассоциации с Моцартом именно совершенством звучащей музыки. Магический артефакт выступает неким маркером общности тех художественных вопросов, которые занимали композиторов разных эпох⁷⁵.

Наконец, исключительное место, которое в опере получает *лирический мотив*. Принц и Принцесса Нинетта — традиционная для комедии дель арте пара влюбленных (*Amorosi*). Исторически фигуры Влюблённых не скрывали своих лиц под масками, хотя определённые типические черты характеров им были присущи. Главное отличие пары от других комедиантов состояло прежде всего

⁷⁵ См. об этом: Степанов О. Б. Театр масок в опере С. Прокофьева «Любовь к трём апельсинам». — М., 1972. — С. 166.

в том, что они не импровизировали. Из реалистической стихии народного театра Влюблённые выбивались изяществом литературного языка, что связывало сценарий с традициями «учёных комедий» и контрастировало народному диалекту⁷⁶. В «Апельсинах» Прокофьева эта особенность жанра комедии дель арте показана через параллели с классической оперной любовной сценой. Весь текст скроен из «лоскутков» традиционных любовных объяснений: «я люблю тебя больше всего мира», «я жду тебя давно», «о, моё счастье», «ты тот, кого я ищу всю мою жизнь» и др. А вокальная партия в свою очередь реагирует на это чувственное словесное выражение ариозными интонациями. Подлинно лирический эпизод заставляет зрителя на время забыть о несерьёзности происходящего. Ирония, которой пропитано каждое событие в сюжете, вдруг бесследно исчезает. Моментальная перемена вновь показана композитором средствами монтажа. Переключение в лирическую сферу Прокофьев осуществляет посредством ранее найденного им способа. Достаточно вновь обратиться ко Второй фортепианной сонате, в которой лирика вместе с побочной партией возникает столь же неожиданно. Любовное чувство, по Прокофьеву, невозможно подготовить: оно подобно волшебному заклинанию, которое вмиг преображает сознание, заставляя героя забыть обо всём, что было прежде, и не думать о том, что грядёт. Лирика всегда противопоставлена окружающей действительности. Как в балете о веронских влюблённых, чувство которых рождается во враждебной среде ненависти. Таким образом, уже в ранних опытах композитора, в оперных, равно как и в инструментальных, мы обнаруживаем сформировавшуюся философию Прокофьева-лирика. Лирический мотив — стабильный компонент прокофьевского творчества, который может органично существовать в любых условиях, даже в атмосфере балаганного импровизированного спектакля.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Прокофьев называл свою оперу «Любовь к трём апельсинам» «чистой бра-вурой»⁷⁷ по содержанию. И действительно, такой она задумывалась в начале путешествия в Америку, такой она, скорее всего, и была воспринята большинством современников. Да и сам Прокофьев никогда не считал «Апельсины» значимым творческим высказыванием, которое бы открыло американцам глубину его гения. Композитор не возлагал серьёзных ожиданий на эту публику, а соответственно, не ставил перед собой концептуально сложных художественных задач. Главная цель, преследуемая им, — создание фееричного спектакля, который даже при всей избирательности американского зрителя не сможет оставить его равнодушным. Прокофьев, очень любивший эпатировать своими музыкальными «выходками», приступил к собственному заданию с мальчишеским задором, с азартом бывалого фокусника, в арсенале которого как раз накопилось несколько занимательных трюков. И так кстати предложенный Мейерхольдом сюжет сам собой ответил на творческий запрос композитора.

⁷⁶ Дживелегов А. К. Итальянская народная комедия. — М.: Издательство Академии наук СССР, 1954. — С. 156.

⁷⁷ Цит. по: Савкина Н. П. «Огненный ангел» С. С. Прокофьева: К истории создания. — М.: Московская консерватория, 2015. — С. 150.

Как показало проведённое исследование, важную лепту в процесс создания оперы, пусть и косвенно, внёс Мейерхольд. Заложенные в его сценарии идеи, которые, естественно, отражали черты театральной эстетики самого мастера, стали стимулом ко многим находкам Прокофьева-режиссёра. Анализ либретто «Апельсинов» показал значимые пересечения режиссёрских принципов Прокофьева и Мейерхольда. Во-первых, это моделирование на основе литературного первоисточника собственного сюжета и драматургии будущего спектакля. Исходный текст для обоих художников был импульсом к индивидуальному прочтению сюжета и его авторской интерпретации. Прокофьев перестроил драматургическую структуру мейерхольдовского сценария, что позволило не только значительно сократить и динамизировать сюжет, но и усилить в нём игровой компонент путём полного исключения повествовательности. Для этого потребовалось убрать отвлекающие от главной интриги сюжетные обстоятельства, а также снять любые смысловые повторы, имевшиеся в дивертисменте.

Второе сходство режиссёрской «кухни» Прокофьева и Мейерхольда — это планирование спектакля, проработка мельчайших деталей сценического пространства и мизансцен. Перед репетициями Мейерхольд, как уже было сказано, проигрывал роли за всех исполнителей, чтобы зафиксировать наиболее удачные находки на бумаге. Однако дальнейшее воплощение его решений находилось в зависимости от исполнительской изобретательности актёров. Прокофьеву же было дано контролировать все элементы постановки единолично. Создавая в своей голове образы и представляя их в действии, композитор-либреттист словно «припечатывает»⁷⁸ актёра звучащими в неразрывном единстве словом, звуком и жестом.

Прокофьеву удалось верно уловить и перенести на оперную сцену специфические свойства мейерхольдовского игрового театра. По мнению режиссёра, главное средство убеждения зрителя в правдивости происходящего — это пантомима. Конечно, подлинная пантомима немислима на оперной сцене. Но композитор гениально преобразует пластику предлышного жеста в звук и тем самым «вшивает» предполагаемое ситуацией движение в музыкальную ткань. Принципиально важно, что он находит эквивалент мейерхольдовской пантомиме в собственном арсенале художественных приёмов, свойственных самой природе его композиторского мышления или выработанных ещё до встречи с режиссёром.

Действительно, многие яркие решения, определившие своеобразие «Апельсинов», были подсказаны Прокофьеву его предшествующим опытом. Так, ещё работая с текстом «Игрока», он нашёл приемы имитирования живой нефиксированной речи. Поэтому когда в его руках оказался сценарий импровизации, композитор уже располагал определённым инструментарием для того, чтобы воплотить дух спектакля-игры в оперном жанре. В процессе создания «Апельсинов» Прокофьев перенёс идею моделируемой quasi-импровизации на разные структурные уровни — от реплик персонажей до непредсказуемых сюжетных поворотов, в результате чего и рождается иллюзия свободного лицедейства. Так, каждый

⁷⁸ Этим метким выражением в письме к Л. Шестаковой (30 июля 1868 г.) Мусоргский обозначил свою творческую задачу в работе над гоголевским текстом «Женитьбы». «Припечатать актёра» — значит «сказать музыкально так <...>, как хотят говорить гоголевские действующие лица» (Мусоргский М. П. Литературное наследие. Письма. Биографические материалы и документы. — М.: Музыка, 1971. — Т. 1. — С. 100). Прокофьев перенимает этот новаторский опыт.

параметр игровой ткани его спектакля оказался полностью автором срежиссирован. В этом и заключается новаторское открытие Прокофьева-либреттиста.

Созданию иллюзии игры немало способствовал и монтажный принцип. Хотя его тоже можно отнести к общим для Мейерхольда и Прокофьева режиссёрским инструментам, всё же нельзя не учесть, что монтажность мышления была свойственна композитору по природе. К моменту обращения к дивертисменту в творчестве Прокофьева этот метод организации материала полностью сформировался и стал неотъемлемой частью его режиссёрского стиля. Непредсказуемость действия, невозможность предугадать, что же ждет героев в дальнейшем, во многом есть результат монтажной организации целого.

Однако за кажущимся хаосом карнавального действия скрывается структурная ясность прокофьевского мышления. И она тоже заложена в тексте либретто. Формообразующим началом для вербального ряда автору служат музыкальные принципы. Именно благодаря логичной системе текстовых повторов, вписывающихся в рондальную структуру, и драматургических кульминаций импровизационное действо воспринимается как гармоничное целое.

Наконец, самобытное творческое мышление Прокофьева проявляет себя в конкретике сюжетных ситуаций. Это настоящие «аттракционы», которые поджидают нас в каждом закоулке сюжета, будь то милый бантик, перед которым само Зло оказывается бессильно, гигантская крыса на месте утончённой Принцессы или же любезно преподнесённое Чудаками пожарное ведро с водой, дабы не умерла жаждущая Принцесса, а главное, не сорвалась сцена любовного признания! И, конечно, чего Лирики никак не могли ожидать от композитора, победным козырем в рукаве Прокофьева оказывается подлинная любовная сцена, искренностью лирического чувства заставляющая забыть о дурашливом балагане в царстве Короля Треф.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асланьян М. Г.* Принципы вокального интонирования и структурной организации прозаического текста в опере С. Прокофьева «Игрок» : дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1987. — 178 с.
2. *Астафьева О. Н.* Географическое измерение творчества Сергея Прокофьева. Ч. 1. Приоткрываем культурные ландшафты Америки // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. — 2020. — Т. 21, № 4-1. — С. 273-285.
3. *Брагинский Д. Ю.* Прокофьев и Мейерхольд. Грани сотрудничества: от оперного театра до физкультурного парада // Вестник русской христианской гуманитарной академии. — 2021. — Т. 22, № 4-2. — С. 256-266.
4. Встречи с Мейерхольдом: Сборник воспоминаний / Ред.-сост. Л. Д. Вендеровская. — М. : ВТО, 1967. — 622 с.
5. *Вишневецкий И. Г.* Сергей Прокофьев. — М. : Молодая гвардия, 2009. — 703 с.
6. *Возак К. А., Мейерхольд В. Э., Соловьёв В. Н.* Любовь к трём апельсинам / дивертисмент по сценарию К. Гоцци // Любовь к трём апельсинам: журнал доктора Дапертутто. — Петроград, 1914. — № 1. — 66 с.
7. *Девятова О. Л.* Сергей Прокофьев и культура Америки: свой или чужой? (по материалам Дневника за 1918-1920 гг.) // Исторические трансформации культуры: концепты, смыслы, практика: материалы Междунар. науч. конф. (XVI Колосницынские чтения). — Екатеринбург, 2021. — С. 192-198.

8. *Дживелегов А. К.* Итальянская народная комедия. — М. : Издательство Академии наук СССР, 1954. — 298 с.
9. *Долинская Е. Б.* Литературный текст в художественном мире Прокофьева: слово и музыка (рассказы) // *Музыкант-классик*. — 2007. — № 1–2. — С. 32–40.
10. *Долинская Е. Б.* Музыкальный театр Сергея Прокофьева // *Музыка в школе*. — 2021. — № 1. — С. 6–18.
11. *Долинская Е. Б.* О театральном коде Прокофьева // *Музыкант-классик*. — 2012. — № 1–2. — С. 2–7.
12. *Долинская Е. Б.* Театр Прокофьева. Исследовательские очерки. — М. : Композитор, 2012. — 376 с.
13. *Долинская Е. Б.* Театральный слух Прокофьева // *Музыкант-классик*. — 2010. — № 5–6. — С. 25–29.
14. *Заранкин Ю.* ...Я просто сочинял весёлый спектакль // *Музыка и время*. — 2012. — № 11. — С. 53–54.
15. *Костарев В. П.* Рубикон Мусоргского: вокальные формы речевого генезиса. Исследование. — Екатеринбург, 1993. — 195 с.
16. *Курков Н. В.* Русская опера на театральной сцене США в первой половине XX века // *Курков Н. В.* Опера России в музыкальной культуре США : моногр. Гл. 4. — М., 2017. — С. 49–77.
17. *Ляхович А. В.* Прокофьев и сказка // *Музыкальная академия*. — 2022. — № 1 (777). — С. 96–105.
18. *Мейерхольд В. Э.* Балаган // *Статьи, письма, речи, беседы / Ком. А. В. Февральского : в 2 ч.* — М. : Искусство, 1968. — Ч. 1. 1891–1917. — С. 207–229.
19. *Мейерхольд В. Э.* Из выступления на Всесоюзной режиссёрской конференции 15 июня 1939 г. // *Театр*. — 1974. — № 2. — С. 39–44.
20. *Мейерхольд В. Э.* Лекции: 1918–1919. — М., 2000. — 280 с.
21. *Мельник Н. Д.* Журнал «Любовь к трём апельсинам» (1914–1916) — ведущее театральное издание Серебряного века // *Медиа в современном мире: 61-е Петербургские чтения*. — 2022. — С. 32–33.
22. *Молодцова М. М.* Комедия дель арте (История и современная судьба). — Л., 1990. — 219 с.
23. *Москва театральная : сборник / Ред.-сост. Т. А. Лукина*. — М., 1960. — 399 с.
24. *Мусоргский М. П.* Литературное наследие. Письма. Биографические материалы и документы. — М. : Музыка, 1971. — Т. 1. — 399 с.
25. *Мяковский Н. Я.* Сергей Прокофьев. «Мимолётности» // *К новым берегам*. — 1923. — № 1. — С. 60–61.
26. *Нестьев И. В.* Жизнь Сергея Прокофьева. — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : Советский композитор, 1973. — 662 с.
27. *Павлинова В. П.* «Звук-жест» и «звук-слово» в творчестве молодого Прокофьева // *Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Сб. 36*. — М., 2002. — С. 330–341.
28. *Прокофьев С. С.* Автобиография. — М. : Советский композитор, 1982. — 598 с.
29. *Прокофьев С. С.* Дневник. 1907–1918. Ч. 1. — Paris : Serge Prokofiev Estate, 2002. — 815 с.
30. *Прокофьев С. С.* Дневник. 1919–1933. Ч. 2. — Paris : Serge Prokofiev Estate, 2002. — 896 с.
31. *Ряпосов А. Ю.* Режиссёрская методология Мейерхольда. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральные монтажи : учеб. пособие. — 2-е изд., испр. — СПб. : Лань ; Планета музыки, 2022. — 408 с.
32. *Савкина Н. П.* «Огненный Ангел» С. С. Прокофьева: К истории создания. — М. : Московская консерватория, 2015. — 288 с.
33. *Савкина Н. П.* Становление оперного творчества С. С. Прокофьева. Оперы «Ундина» и «Маддалена» : дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1987.

34. *Сергей Прокофьев*. Воспоминания, письма, статьи: к 50-летию со дня смерти / Ред.-сост. М. П. Рахманова. — М. : Изд-во Дека-ВС, 2004. — 416 с.
35. *Синельникова О. В.* Монтажный принцип и музыкальная форма // Вестн. Том. гос. ун-та. — 2009. — № 319. — С. 68–72.
36. *Скурко Е. Р.* О театре и театральности Сергея Прокофьева // Проблемы музыкальной науки. — 2013. — № 1 (12). — С. 121–122.
37. *Степанов О. Б.* Театр масок в опере С. Прокофьева «Любовь к трём апельсинам». — М., 1972. — 174 с.
38. *Тараканов М. Е.* Ранние оперы Прокофьева: Исследование. — Магнитогорск : Гос. ин-т искусствознания, 1996. — 197 с.
39. *Февральский А. В.* Прокофьев и Мейерхольд // Сергей Прокофьев. Статьи и материалы / Ред. И. В. Нестьев, Г. Я. Эдельман. — М. : Музыка, 1965. — С. 98–105.
40. *Холопова В. Н., Холопов Ю. Н.* Фортепианные сонаты С. С. Прокофьева. — М. : Музгиз, 1961. — 88 с.
41. *Чебанова О. В.* Судьба комедии дель арте в России и драматургия конца XIX — первой трети XX века [Электронный ресурс]. — URL: <https://lit.lsept.ru/article.php?ID=200501911> (дата обращения: 15.05.2023).
42. *Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения : в 6 т. — М. : Искусство, 1968. — Т. 5. — 599 с.
43. *Эфендиева Н. Р.* «Любовь к трём апельсинам» К. Гоцци на русской сцене: 1910–1920-е гг. // Международный научно-исследовательский журнал. — 2021. — № 6-5 (108). — С. 197–200.
44. *Ярустовский Б. М.* Очерки по драматургии оперы XX века : в 2 кн. — М. : Музыка, 1978. — Кн. 1. — 347 с.
45. *Ярустовский Б. М.* Очерки по драматургии оперы XX века : в 2 кн. — М. : Музыка, 1978. — Кн. 2. — 261 с.
46. *Taruskin R.* From Fairy Tale to Opera in Four Moves // On Russian Music. — 1st ed. — University of California Press, 2009. — P. 214–222.

Диплом жюри конкурса

**ОПЕРА Э. В. КОРНГОЛЬДА «МЁРТВЫЙ ГОРОД»
В КОНТЕКСТЕ АВСТРИЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ
КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА**

КИЛИНА Елизавета Ивановна

Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова

ВВЕДЕНИЕ

Эрих Вольфганг Корнгольд (1897–1957) — композитор, который с самого раннего детства зарекомендовал себя как «второй Моцарт» из-за необычайного музыкального дарования. Первые опусы Корнгольд начал сочинять, когда ему только исполнилось пять лет, а к девятнадцати годам он уже стал автором балета, двух опер, множества симфонических и камерных произведений. Его оперы ставились на лучших сценах Европы, а сам юноша пробовал себя в качестве дирижёра. Его третья опера «Мёртвый город» (1920 г.) стала кульминацией академического творчества композитора.

Музыкальный стиль Корнгольда характеризуется эклектичностью: поздне-романтические гармонические решения и гиперболизированные оркестровые приёмы сочетаются с чувственной мелодикой, близкой к веристам. Он сформировался в начале 1910-х и не претерпел значительных изменений, что композитору ставили в укор музыкальные критики того времени. На него возлагали большие надежды в обновлении немецкой оперы, ожидая, что далее Корнгольд станет «вторым Вагнером», но молодой композитор разочаровал публику и критиков. Когда весь мир следил за художественной революцией, которую производили нововенцы, Корнгольд остался композитором эпохи модерна, и следующие его музыкально-театральные опусы не снискали той же популярности и восторженных отзывов, что его ранние сочинения. Второй пик славы пришёлся на середину тридцатых годов XX в., когда композитор переехал в Голливуд и начал работать над музыкой к кинофильмам, добившись истинного признания и получив две премии «Оскар» (в 1936 и 1937 гг.).

После Второй мировой войны Корнгольд захотел вернуться в академическую музыку, но он не был принят публикой и критикой. Музыкальный стиль его поздних сочинений — скрипичного и виолончельного концертов, серенады для струнных, симфонии — оставался в прошлом и воспринимался как далёкий от послевоенных вкусов. К концу жизни Корнгольд оказался забытым и недооценённым. Только через двадцать лет после смерти композитора благодаря его младшему сыну Жоржу была выпущена серия ретроспективных пластинок с музыкой его отца к классическим фильмам Золотого века Голливуда. После этого в студийных записях стали доступны его камерные и симфонические произведения, и творчество Корнгольда получило признание у слушателей во всём мире.

Сейчас «Мёртвый город» входит в постоянный репертуар многих театров — только в 2022 г. [71] в мире состоялось 13 новых постановок этой оперы, а в Австрии и Швеции «Мёртвый город» оказался среди 50 самых исполняемых оперных произведений. Для практически забытой на десятилетия оперы это солидная цифра. Растущая популярность оперы «Мёртвый город» обуславливает **актуальность** данной работы. Спустя более ста лет после премьерных постановок, в 2022 г., опера Корнгольда появилась и в России в Московском театре «Новая опера» имени Е. В. Колобова. Режиссёр Василий Бархатов представил зрителям новое прочтение «Мёртвого города», адаптировав её под современные реалии.

Несмотря на растущую популярность оперы «Мёртвый город», в отечественном музыкознании она не стала частым объектом исследований. За последние десять лет было выпущено лишь две статьи на русском языке — Ю. С. Векслер [7] и М. Я. Куклинской [20]. Ю. С. Векслер в своей статье сравнивает образ города Брюгге в первоисточнике — романе Ж. Роденбаха и его музыкальное воплощение в опере Э. В. Корнгольда. М. Я. Куклинская рассматривает оперу «Мёртвый город» в культурологическом аспекте, помещая её в контекст венского модерна. Исследовательница выделяет в опере несколько признаков, характерных для венского модерна: воссоздание действительности как «калейдоскопа ощущений» главного героя, претворение дихотомий жизнь/сон, смерть/искупление, введение типажей героя-невротика и *femme fatale*.

В зарубежном музыкознании главным трудом о Э. В. Корнгольде является монография Брендана Кэрролла «Последний вундеркинд» («*The Last Prodigy*») [51] 1997 г., которая обзорно освещает жизнь и творчество композитора. В этой работе автор избегает детального анализа музыки композитора, представляя подробное биографическое исследование. Принстонский университет в 2019 г. выпустил сборник эссе [57], посвящённый Корнгольду, в котором опубликованы редкие письма, заметки и воспоминания композитора, авторы исследуют позднее творчество Корнгольда — объектами их эссе стала киномузыка и последние сочинения композитора американского периода, однако встречаются и отдельные наблюдения, связанные с операми.

Кэтрин Э. Стрингер в своей магистерской диссертации «Ниспровергнутый модернизм: опера “Мёртвый город” Э. В. Корнгольда» («*Subverted modernism: Korngold’s Die tote Stadt*») [81] рассматривает оперу Корнгольда в контексте эпохи *fin de siècle*, опровергая популярный тезис о том, что Корнгольд является лишь композитором позднеромантической эпохи. Исследователь доказывает, что молодой композитор активно участвовал в интеллектуальном, художественном и общественно-политическом дискурсе своего времени, что нашло отражение в его опере «Мёртвый город». Стрингер ищет параллели политической и культурной обстановки в Вене времён Первой мировой войны с сюжетом оперы, при этом почти не анализирует сам музыкальный язык «Мёртвого города».

Уильям Ченг в исследовании «Опера в бездне: Удивительный ритуал “Мёртвого города” Корнгольда» («*Opera en abyme: The prodigious ritual of Korngold’s Die tote Stadt*») [52] рассматривает драматургию оперы с позиций рекурсивной техники *«mise en abyme»* («принцип матрёшки»). По его мнению, драматургия «Мёртвого города» представляет собой четыре «диегетических царства» [52, с. 117–118]. Первое — это реальный мир оперы, второе царство — сновидение главного героя, третье — подготовка труппы Мариетты к репетиции «Роберта-дьявола», а четвёртое — *Tanzlied* Пьеро.

Стоит отметить, что, в отличие от киномузыки, которая интересует зарубежных (особенно американских) исследователей, раннее творчество композитора мало изучено. Первым и главным исследователем этого периода остаётся Р. Хоффманн, автор первой монографии о композиторе [58], которая вышла в 1922 г., т. е. сто лет назад. В целом драматургия оперы «Мёртвый город» никогда не подвергалась комплексному анализу.

Для более глубокого понимания драматургии «Мёртвого города» были изучены и сравнены с либретто оперы её первоисточники — роман «Мёртвый Брюгге» и его сценическая переработка, пьеса «Мираж»; проанализирована лейтмотивная и тембровая драматургия оперы; для того чтобы создать более полное представление о рецепции оперы, найдены и переведены рецензии на мировую премьеру и ряд последующих спектаклей.

Цели и задачи

Цель работы — выявить драматургическое своеобразие либретто и партитуры «Мёртвого города».

Из цели работы следуют задачи:

- 1) сравнить либретто оперы «Мёртвый город» с первоисточниками — романом «Мёртвый Брюгге» и пьесой «Мираж» Ж. Роденбаха;
- 2) связать либретто оперы с ведущими темами и образами литературы венского модерна и теорией психоанализа З. Фрейда;
- 3) дополнить описание лейтмотивной системы оперы, опираясь на анализ Р. Хоффманна;
- 4) выявить и описать связь лейтмотивной и тембровой драматургии в опере «Мёртвый город».

Глава 1 «МЁРТВЫЙ ГОРОД», ФРЕЙДИЗМ И КУЛЬТУРА ВЕНСКОГО МОДЕРНА

Данная глава посвящена анализу параллелей сюжетных мотивов и образов, характерных для эпохи *fin de siècle* и получивших своё воплощение в опере «Мёртвый город». Мотивы двойничества, острова/сада¹, образы-маски комедии дель арте в сюжете оперы трактуются нами при помощи психоаналитической концепции З. Фрейда. Также рассматривается биография композитора и исторический контекст, которые повлияли на написание оперы.

§ 1. Либретто «Мёртвого города»: от романа к оперному спектаклю

1.1.1. «Мёртвый Брюгге» и «Мираж»

Жорж Роденбах (1855–1898) считается одним из ведущих франкоязычных писателей-символистов, получившим известность и признание после публикации в парижской газете «*Figaro*» повести «Мёртвый Брюгге» («*Bruges-la-Morte*», 1892 г.). Всё его творчество окутано атмосферой безмолвия, смерти и безнадеж-

¹ Характерные для эпохи модерна мотивы и образы определяет Н. И. Дегтярева в монографии «Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии» [15].

ности. Этому есть несколько биографических причин: его младшие сестры скончались ещё в детстве, это событие очень сильно сказалось на мировоззрении молодого человека.

Роденбах получил образование в семинарии. После окончания духовного колледжа он поступает в Гентский университет и увлекается изучением старого фламандского искусства, истории древних городов, которые находились в упадке. Окончив университет, поэт начинает работать юристом, но профессия адвоката только раздражает Роденбаха. В это время бельгийским литературным критиком Максом Валлером основывается журнал «*Jeune Belgique*» («Молодая Бельгия»). Валлер задавался целью способствовать своим журналом развитию индивидуальности у молодых писателей, тем самым положив основу национальной бельгийской литературе. В этом журнале Роденбах печатал свои первые стихи, статьи и заметки. В этих первых опытах, по мнению М. Веселовской, поэт подражает французским романтикам — Гюго, Мюссе и Коппе, но в то же время бросается в глаза «меланхолический оттенок его будущей поэзии, мечтания одинокого, стремление к печали и тоске, подчёркивание поры сумерек, осени, разлуки, прошлого» [8, с. 7]. После первых публикаций Роденбах переезжает в Париж ради новых творческих контактов и легко завоёвывает себе место среди молодых писателей и артистов. Он знакомится с участниками интеллектуального кружка Стефана Малларме (Морисом Роллина, Эмилем Гудо, Полем Бурже) и Сарой Бернар. Внезапная болезнь поразила поэта в 43 года, он надеялся на быстрое выздоровление, но в Рождественский сочельник 1898 г. Роденбах скончался.

Созданию повести «Мёртвый город» предшествовало написание цикла очерков «Агонии городов» (1888–1889), «героями» которых стали исторические места Фламандии: Брюгге, остров Вальхерен, Сен-Мало, Гент. Угасающие города Роденбах представлял в уподоблении жизненному циклу человека: они рождаются, достигают расцвета и умирают. Брюгге является героем его произведений «Искусство в изгнании», «Мёртвый Брюгге» и «Выше жизни». В этих романах главные герои находятся в душевных состояниях, схожих с обстановкой глубокого безмолвия, которая царит в городе, находящемся на пороге смерти. Их души «охвачены всегда одной настойчивой мечтой, не дающей им покоя: это или культ умершей жены, или погранное призвание, или красота упадка родного города» [8, с. 26]. Читатель «застаёт их непременно в пору полного разочарования в жизни, когда они мучают себя суровыми анализом своих едва уловимых переживаний, скрывают свои страдания» [8, с. 26].

Чтобы укрепить успех «Мёртвого Брюгге», Роденбах переделал повесть в четырёхактную пьесу «Мираж» («*Le mirage*», 1900 г.) [73], которая была опубликована уже после его смерти. К сожалению, она не увидела свет рампы на родном языке. Пьеса была переведена на немецкий язык в 1902 г. венским драматургом Зигфридом Требичем², получив название «Тихий город» («*Die stille Stadt*»), и снискала внимание берлинской публики в театре Лессинга в сентябре 1903 г. Через десять лет Требич переиздал эту версию пьесы Роденбаха с оригинальным названием «Мираж» («*Das Trugbild*»).

² Зигфрид Требич (1868–1956) — австрийский драматург, переводчик и поэт. Главным образом был известен своими переводами на немецкий язык произведений ирландского драматурга Дж. Б. Шоу. Близкий друг музыкального критика Юлиуса Корнгольда.

Роденбах превратил пятидесятистраничную страничную повесть в полноценную четырёхактную пьесу, расширив и углубив основной конфликт, добавив к нему друга главного героя (Йориса) и побочную линию измены героини (Джейн). В повести о большей части событий мы узнаём через косвенную речь, в ней минимум диалогов, а основные сюжетные перипетии психологизированы и происходят в сознании главного героя. В пьесе, разумеется, основные события происходят в диалогах между действующими лицами. Именно там появилась очерёдность мест развёртывания драмы, которая перейдёт в либретто: два первых акта происходят в квартире Хьюза, третий акт — на набережной города Брюгге, четвёртый — снова в квартире главного героя. В пьесе появляется мистический подсюжет с призраком мёртвой жены главного героя, в повести этот элемент отсутствовал.

1.1.2. История создания и первые постановки

Идея превратить пьесу Роденбаха в оперное либретто также принадлежит Требичу, который в 1916 г. встретился со своим давним другом, музыкальным критиком газеты *Neue Freie Presse* Юлиусом Корнгольдом. Юлиус был отцом молодого музыкального дарования Эриха Корнгольда, искавшего материал для новой оперы. После прочтения пьесы композитор сделал набросок одноактной оперы, но его друг и либреттист предыдущей оперы «Виоланта» (1916 г.) Ганс Мюллер (1882–1950) убедил Корнгольда уйти от камерности и написать полноценную оперу. Мюллер сам начал писать первый из трёх актов либретто, но из-за большой занятости своими пьесами он не смог закончить начатое.

Тогда отец и сын решили написать либретто самостоятельно. Чтобы пресечь слухи о личных интересах, Юлиусу, как ведущему музыкальному критику Вены, пришлось использовать псевдоним. Автором либретто значится некий Пауль Шотт — это сплав имени главного героя оперы «Мёртвый город» и фамилии основателя нотного издательства «*B. Schott's Söhne*», которое имело право публикации произведений Корнгольда.

Ни Юлиус, ни Эрих не имели опыта в написании либретто для музыкально-театрального произведения. Юлиус, по образованию юрист, брал частные уроки у А. Брукнера, Э. Ганслика и Р. Фукса в Венской консерватории. Его взгляды на музыкальную культуру были довольно консервативны и во многом были схожи со взглядами его наставника Ганслика³. Он выступал сторонником «абсолютной музыки», критиковал Ф. Листа, Р. Вагнера и более новые музыкальные веяния, которые возникали на рубеже XIX–XX вв. Впервые он получил известность, написав критический фельетон в ответ на пренебрежительную оценку одним из авторов венской газеты Четвёртой симфонии И. Брамса. Его заметил и сам Брамс, с которым он долгое время поддерживал переписку и был лично знаком. В 1900 г. в Париже Юлиус познакомился с творчеством импрессионистов и был первым, кто написал о Клоде Дебюсси в немецкоязычной газете (причём весьма едко).

³ Эдуард Ганслик (1825–1904) — автор трактата «*Vom Musikalisch-Schönen*» («О музыкально-прекрасном», 1854 г.), в котором ответил на выпады вагнерианцев, отстаивая самодостаточность музыки. Единственное содержание музыки, по мнению Ганслика, составляют «движущиеся звуковые формы» (*tönend bewegte Formen*) [5].

После смерти Э. Ганслика в 1904 г. Юлиус сменил его на посту ведущего музыкального критика в немецкоязычной прессе⁴. Выбрав традиционную для выходца из еврейской семьи профессию юриста, Юлиус не стал ни дирижёром, ни композитором, как того хотел. Все свои амбиции музыканта Корнгольд-старший надеялся воплотить в своих детях. Старший сын — Ханс Роберт (второе имя в честь Шумана) не оправдал надежд отца, не получив никакой профессии, младший же был наделён великолепными музыкальными способностями. Эрих Вольфганг (второе имя в честь Моцарта) с раннего детства проявлял экстраординарные таланты.

Юлиус Корнгольд являлся ярким противником музыкального модернизма в оперном жанре, упрекая виднейших творцов оперы своего времени — Рихарда Штрауса и Франца Шрекера — в отсутствии яркого мелодического мышления и перегруженности оркестрового звучания. Критик резко негативно высказывался об опере «Женщина без тени» («*Die Frau ohne Schatten*», 1919 г.) Р. Штрауса, которого обвинял в избытке современных технических приёмов: «Тяжелый пафос музыкальных средств несоразмерен современной сказочной драматургии» [65, с. 3]. Также отрицательную оценку получила опера «Отмеченные» («*Die Gezeichneten*», 1918 г.) Ф. Шрекера. Корнгольду пришлось не по душе то, что композитор использует «...основной принцип радикального модернизма, который заключается в том, чтобы довольствоваться самым скудным мелодическим сырьём. Некоторые из этих незапоминающихся фраз кажутся взятыми из оперных партитур Вагнера, а некоторые созданы по образцу эротических мелизмов школы Дебюсси» [66, с. 2].

К началу работы над оперой «Мёртвый город» девятнадцатилетний Эрих был уже автором двух популярных одноактных опер — «Перстень Поликрата» (1914 г.) и «Виоланта» (1916 г.). В 1916 г. был сочинён первый музыкальный номер оперы — Лютневая песня Мариетты. Параллельно работая над новым опусом, Корнгольд дебютировал в качестве дирижёра. 26 мая 1917 г. в Венской придворной опере Эрих встал за дирижёрский пульт для исполнения своих одноактных опер. Но работу над оперой пришлось отложить из-за военной службы Корнгольда. С 1917 по 1918 г. он служил рекрутом в оркестре пехотного полка Капеллы Ландвера, недалеко от Кёльна.

В этот же период времени произошло знакомство Эриха с будущей женой — Луизой фон Зонненталь. Лузи (как называл её Корнгольд) происходила из творческой еврейской семьи и сама была наделена талантом к рисованию, игре на музыкальных инструментах и пению. В юности она снялась в нескольких немых австрийских фильмах, режиссёром которых выступал Майкл Кёртис⁵, с которым Корнгольд через 20 лет будет тесно сотрудничать в Голливуде. Свою будущую жену Эрих встретил у общих знакомых весной 1917 г.

После окончания военной службы Корнгольд активно начал вести дирижёрскую практику в Вене и в Берлине, преимущественно исполняя свои сочинения, но и включая в программы произведения Л. ван Бетховена, Л. Моцарта и Г. Малера.

⁴ Работая не в профильной газете, которая освещала в основном политику и новости, Юлиус тем не менее всегда печатался на первой полосе *Neue Freie Presse*.

⁵ Майкл Кёртис (1886–1962) — австрийский и американский кинорежиссёр, снял более 160 фильмов, среди которых «Касабланка» и «Милдред Пирс».

В 1918 г. работа над оперой зашла в тупик из-за распада Австро-Венгерской империи и близящегося поражения в Первой мировой войне. Чтобы отвлечься от политических событий, Корнгольд принимает предложение Фолькстеатра Вены написать музыку к комедии Шекспира «Много шума из ничего». Только к концу 1918 г., когда на фронте было объявлено перемирие, работа над оперой возобновилась, и три акта были полностью готовы в клавише к лету следующего года. В это время рабочее название будущей оперы было «Триумф жизни» («*Der Triumph des Lebens*»⁶). По мнению биографа композитора Брендана Г. Кэрролла, Корнгольд был вдохновлён не столько окончанием войны, сколько расцветом своих отношений с Луизой фон Зонненталь.

После войны Эрх начал гастролировать в качестве дирижёра своих собственных произведений в Гамбурге, Берлине, Франкфурте, Будапеште и даже в своём родном городе Брно. В 1919 г. содиректорами Венской оперы стали дирижёр Франц Шальк и Рихард Штраус. Наблюдая за успехами Корнгольда на дирижёрском поприще, Штраус предложил ему работу в качестве постоянного дирижёра в Венской государственной опере. Однако Юлиус Корнгольд был против, так как он бы вступил в конфликт интересов и не смог бы освещать в своих статьях спектакли Венской оперы. Поэтому предложение было вежливо отклонено.

1.1.3. Премьерные спектакли

Тем временем партитура «*Die tote Stadt*» была закончена точно по графику 15 августа 1920 г., незадолго до девяти часов вечера. Это было сделано намеренно: Корнгольд любил устанавливать для себя сроки и педантично их соблюдать. Весть об окончании новой партитуры юного музыкального гения быстро разошлась по ведущим оперным театрам Европы. Сразу два театра выкупили право премьерного показа — это Городской театр Гамбурга (дирижёр Эгон Поллак) и Городской театр Кёльна (дирижёр Отто Клемперер).

Корнгольд внимательно следил за ходом репетиций и находился в постоянном контакте с дирижёрами театров. Так, в своем письме Эгону Поллаку Эрх высказывает опасения насчёт актёрского состава. Композитор хотел, чтобы роль Мариетты исполняла Эрика Ведекинд⁷, которая уже имела в своем репертуаре роли штраусовской Саломеи и Виоланты в опере самого Корнгольда. В итоге роль Мариетты исполняла молодая оперная певица Анни Мюнхов, которая получила положительные отзывы о своей работе. Гамбургский критик Рудольф Биргфельд в своей рецензии называет её «новой звездой на гамбургской сцене» [50, с. 1212]. Роль Пауля в гамбургской постановке исполнял Рихард Шуберт, известный своими выступлениями в операх Р. Штрауса и Р. Вагнера. При этом молодой композитор, конечно, активно принимал участие и в планировании венской постановки, присутствовал на репетициях. Его отец вспоминал: «Эрх вернулся домой счастливый и взволнованный. Всё звучало так, как он себе это представлял» [67, с. 132].

⁶ По-видимому, так бы и осталось, если бы мюнхенский критик и композитор Вильгельм Мауке не обвинил Корнгольда в плагиате названия его оперы 1918 г. на либретто Беатрис Довски. Дело дошло до Арбитражного суда общества драматических авторов, который принял решение в пользу Э. Корнгольда. Но этот неприятный инцидент сподвигнул сменить название и Корнгольда, и Мауке («Праздник жизни» — *Das Fest des Lebens*).

⁷ Сестра поэта и драматурга Ф. Ведекинда.

В Кёльне главную партию исполнял лирический тенор Карл Шрёдер, который был известен местной публике по ролям Макса в опере К. М. фон Вебера «Вольный стрелок», Лоэнгрин и Парсифаля в операх Р. Вагнера и также выступал в операх Р. Штрауса («Ариадна на Наксосе», «Женщина без тени»). Партнёршей Шредера стала Иоганна Клемперер, жена дирижёра кёльнской постановки Отто Клемперера.

Двойная премьера оперы состоялась 4 декабря 1920 г. Венская премьера осложнялась из-за положения отца композитора в музыкальной среде Вены. Юлиус потребовал, чтобы опера была отдана театру, который находится вне радиуса его влияния. В итоге венская премьера состоялась 10 января 1921 г. в Венской государственной опере (дирижёр Франц Шальк).

Состав исполнителей в Вене был внушительным: роль Пауля исполнял норвежский тенор Карл Аагард-Оствиг. В Венской государственной опере он был ведущим тенором, имея в репертуаре роли Императора в «Женщине без тени» (первый исполнитель) и Вакха в «Ариадне на Наксосе» Р. Штрауса, Каварадосси в «Тоске» Дж. Пуччини, Лоэнгрин, Парсифаля и Тангейзера в операх Р. Вагнера. Мариетту/Мари исполняла примадонна театра Мария Ерица, которая до того исполняла роли Эльзы в «Лоэнгрине» Р. Вагнера, Примадонны/Ариадны в «Ариадне на Наксосе» и Императрицы в «Женщине без тени» Р. Штрауса (первая исполнительница в обеих). Также Ерица исполнила Мариетту/Мари в американской премьере «Мёртвого города» на сцене Метрополитен-опера в 1921 г.

В театральном сезоне 1921–1922 гг. опера «Мёртвый город» ставилась на сценах театров в Хемнице, Карлсруэ, Кёнигсберге, Бреслау, Бремене, Штеттине, Нюрнберге, Галле и Франкфурте. Корнгольд дирижировал своим произведением в Гамбурге, в Вене и в Висбадене.

1.1.4. Критика о премьере «Мёртвого города»

После премьерных показов критики сошлись во мнении, что композитор «раскрыл всё богатство оркестра (как его возможности, так и цветовую палитру тембров), продемонстрировал самую современную гармонию» [59, с. 1023] и развил предыдущий успех его одноактных опер. Эклектика партитуры Корнгольда сразу была замечена критикой. Профессор Отто Шмидт из Дрездена называет Корнгольда современным Мейербером, который следует «...по тропам музыкального наследия Штрауса», и сравнивает сцены сновидения главного героя и безумия главных героинь опер «Электра» и «Саломея». При этом Шмидт находит влияния Пуччини в массовых сценах, а в песне Пьеро даже «пошловатый, подобный оперетте» подтекст [74, с. 16]. В *Neue Freie Presse*, где работал отец Эриха, премьере «*Die tote Stadt*» проигнорировали — можно лишь предполагать, что он мог бы ответить на такие сравнения.

В журнале *Signal für die musikalische Welt* были опубликованы заметки о премьерных показах оперы. Гамбургский критик Рудольф Биргфельд подчёркивает, что Корнгольд, «будучи 23-летним юношей, стал преемником Штрауса, Регера, Дебюсси и Пуччини в сфере тонально-гармонических отношений» [50, с. 1211]. Композитор, по мнению критика, использовал все возможные современные средства оркестра, в том числе челесту, арфу и орган. При этом он находит идеальное сочетание музыки и иллюстрируемых сцен: «...слово, тон и цвет гармонично дополняют друг друга» [50, с. 1210].

Артур Регенитер после Кёльнской постановки пишет, что Корнгольд впитывает современный дух и технику со скоростью, которая была присуща Моцарту. Но в этой «спешности музыкального языка» есть место эклектизму. В своём письме он пытается синтезировать «способы чувствования» и музыкальный язык Штрауса и Дебюсси и, по мнению критика, это у композитора получается вполне естественно. При этом Регенитер находит сходства в композиции и в инструментальном стиле с Ф. Шрекером, но отмечает и различия: Корнгольд использует «не столь страшные атональные гармонии» и старается быть более ясным и понятным благодаря тематическим аркам. Так, музыкальный материал лютневой песни Мариетты из I картины буквально повторяется в финальной сцене оперы. Регенитер, как и профессор Отто Шмидт, находит неубедительными и слишком сентиментальными два самых популярных номера «Мёртвого города» — серенаду Пьеро и лютневую песню Мариетты. Кёльнский критик делает вывод, что опера Корнгольда не стала музыкально-драматическим откровением, называя отдельные сцены оперы «ярко-блестящим пафосом без внутренней энергии». Корнгольд, как и Шрекер, лишь «создаёт в мерцающей атмосфере сверхчувственную лирику, которая не совсем благоприятствует для расцвета мощной возвышающей драмы» [72, с. 1250].

Если в *Neue Freie Presse* венскую премьеру оперы не освещали, то постановка всё же нашла отклик в других газетах города. Так, доктор Эльза Биненфельд в *Neues Wiener Journal* называет «Мёртвый город» *opus magnum* молодого композитора, сравнивая её с «Палестриной» (1917 г.) Ганса Пфицнера и с «Тристаном и Изольдой» (1859 г.) Рихарда Вагнера [49, с. 4].

После успеха «Мёртвого города» Корнгольдом заинтересовались музыковеды, и в 1922 г. была выпущена первая монография о композиторе под авторством доктора Рудольфа Хоффмана⁸, в которой содержится анализ всех его произведений на момент выхода книги, в том числе и «Мёртвого города». В своём анализе Хоффманн пересказывает сюжет, вычленяет основные лейтмотивы, но не наблюдает их драматургическое развитие (подробнее об анализе Хоффманна см. 2.2.1). Закljučая, автор сравнивает лейтмотивную технику Корнгольда с Рихардом Штраусом, оркестровое чувство колорита — с Ф. Шрекером, а драматическую и лирическую мелодику — с лучшими итальянскими композиторами [58, с. 103].

§ 2. Преломление поэтики венского модерна в либретто оперы «Мёртвый город»

1.2.1. Либретто «Мёртвого города» и его первоисточники

Либретто оперы претерпело большие изменения по сравнению с пьесой «Мираж», но хронология событий остаётся почти без изменений. «Под нож» пошли второстепенные и малозначимые персонажи, произошло перераспределение функций персонажей. Например, функции Сестры Розалии — бегинки⁹ и родственницы экономки Барбе/Бригитты — в сюжете распределены между са-

⁸ Рудольф Стефан Хоффманн (1878–1931) — исследователь творчества Франца Шрекера, автор одной из первых монографий о композиторе (1921 г.).

⁹ Бегинки — члены религиозной общины, преимущественно женщины, ведущие образ жизни, близкий к монашеству. Самый известный монастырь бегинок находится в Брюгге, основан в XIII в.

мой Бригиттой и другом главного героя Йорисом/Франком. Именно в их диалоге зритель получает косвенную характеристику Хьюза/Пауля и узнаёт о главном сюжетном конфликте. О Джейн/Мариетте слушатели также узнают из диалога Хьюза/Пауля и Йориса/Франка, т. е. два главных действующих лица пьесы/оперы получают косвенную характеристику.

Стоит отметить, что либретто оперы написано прозаическим языком, включая два законченных номера: *Lautelied Marietты* и *Tanzlied* Пьеро.

Следуя популярной оперной тенденции создавать независимых женских персонажей в духе Кармен, Мариетта в «Мёртвом городе» не становится заложницей главного героя, как в пьесе, где Джейн по настоянию Хьюза покидает театральную сцену, чтобы больше времени проводить с объектом обожания. Её оперное воплощение даже не думает об этом, ведь именно в своей труппе она является любовным увлечением всех мужских персонажей, чувствуя над ними власть и превосходство и подтверждая слухи о её неверности главному герою.

По сравнению с пьесой, в которой события разворачиваются на протяжении долгого времени, в опере отсутствует временной разрыв, это изменение было сделано для того, чтобы усилить границы между сном и реальностью. В диалогах оперы нет указаний на время действия, о периоде происходящего можно лишь судить по ремаркам либретто в начале I («поздний солнечный осенний день») и III картин (в ней описывается Процессия Святой Крови¹⁰, которая происходит поздней весной). При этом в пьесе делается акцент на этом религиозном действии, Барбе и Сестра Розалия готовятся к нему. В опере это не столь важно, происходит смещение акцентов с внешних факторов окружающей действительности на внутреннее психологическое состояние Пауля/Хьюза.

В отличие от пьесы, где общение двух друзей основано на доверии, в опере взаимоотношения Пауля и Франка показаны в инверсии, из чего либреттисты выстраивают новую интригу, основанную на ревности Пауля. Во сне Пауля Франк не против завести интрижку с Мариеттой, в которую влюблён его лучший друг. Он обвиняет Пауля в неверности и в неспособности дать Мариетте то, чего она заслуживает. Мариетта хочет полной любви и полной жизни, — этого Пауль предоставить ей не в состоянии из-за того, что погряз в иллюзорных отношениях с мёртвой женой.

Увеличение значимости фантастических и мистических элементов в либретто оперы несомненно связано с решением сделать большую часть действия сновидением главного героя. В повести не было и намёка на появление призрака мёртвой жены, у неё даже не было имени. В пьесе Роденбах сделал из неё отдельного персонажа — Женевьеву, которая внезапно является главному герою на набережной Брюгге и бесследно растворяется в воздухе. В опере незримое присутствие призрака Мари ощущимо на протяжении всего действия благодаря характерному нисходящему хроматическому лейтмотиву, который пронизывает музыкальную ткань оперы (подробнее о лейтмотивах оперы см. в главе 2).

¹⁰ Процессия Святой Крови в Брюгге проходит с 1303 г. с небольшими перерывами до сегодняшнего дня. Это торжественное религиозное шествие в день Вознесения Господня (четверг, 40-й день после Пасхи). В ходе процессии частицы святой Крови, хранящиеся в базилике святой Крови, и другие ценные реликвии проносятся по городу. Помимо служителей католической церкви, в процессии принимают участие представители католической церкви со всего мира. Сейчас Процессия святой Крови внесена в перечень шедевров устного и нематериального культурного наследия ЮНЕСКО [34].

Корнгольд наделяет призрак вокальной партией, и именно с дуэта главного героя и умершей жены происходит переход в ирреальную часть произведения.

Следующие разделы главы будут посвящены поэтике, образам, художественным контекстам, стилизации и цитированию сюжетов в опере Э. В. Корнгольда «Мёртвый город». Мы обращаемся к тем сюжетным мотивам оперы, которые ещё не становились объектом анализа музыковедов — двойничество, остров/сад, образы-маски комедии дель арте и театр в театре.

1.2.2. Двойничество и утерянный рай

В литературе венского модерна мотив двойничества означал «осознание кризисного состояния реальности в самоощущении личности» [33, с. 30]. Личность — будь то главный герой или сам автор — распадалась и утрачивала своей человеческий облик, таким образом творцы показывали, что нынешняя действительность стала им открыто враждебной. Двойничество становится ведущей темой у поэта-экспрессиониста Франца Верфеля (1890–1945) в его «магической трилогии» «Человек из зеркала» (1920 г.). Двойник из зеркала искушает уставшего от жизни Тамала разными соблазнами. Главный герой, мучимый угрызениями совести, выносит себе смертный приговор.

Множество двойников возникает у главного героя повести Л. фон Андриана¹¹ (внук композитора Мейербера) «Сад познания» («*Der Garten der Erkenntnis*», 1895 г.) [47]. Главный герой Эрвин — философствующий странник, который на протяжении всей жизни ищет решение тайны жизни в единении с природной, городской и людской красотой, а больше всего в одиночестве и в сновидениях. Все, кто встречается на пути Эрвина, являются его двойниками. Всё простое человеческое, здоровый практицизм и приземлённость находят воплощение в его друге Клеменсе. И напротив, неизведанно-манящие глубины его высоких дум о смысле жизни, о стремлении к смерти являются ему в виде незнакомца, предвестника его собственной смерти. В философских устремлениях герой является двойником своей матери. Но на главный вопрос повести они отвечают зеркально. Мать героя находит решение тайны жизни в других людях и том следе, который они оставляют в нашей памяти. Эрвин же находит ответ в одиночестве и своей собственной душе.

Главные герои оперы Корнгольда «Мёртвый город» (Пауль и Мариетта) также имеют двойников, которые появляются только в сновидении Пауля. Они являются не галлюцинациями, а образами сновидений. Образы двойников во сне Пауля находятся в центре композиции, концепции и сюжета. Это Мари — покойная жена главного героя, объект всё ещё страстного и ненормального обожания Пауля. Мёртвая отождествляется в подсознании главного героя с Мариеттой, из которой он стремится «слепить» Мари.

Да и сам Пауль в своём сне получает сразу двух двойников — это Франк и Фритц/Пьеро. Франк в реальности — единственный друг Пауля, который хочет ему помочь, вытащить его из эмоционального состояния вечной скорби. Во сне

¹¹ Леопольд фон Андриан (1875–1951) — австрийский писатель, поэт, дипломат. Рассказ «*Der Garten der Erkenntnis*» стал культовой книгой рубежа веков. Произведение высоко оценили Гуго фон Гофмансталь, Стефан Георге и Герман Бар. Интересно, что противник сообщества литераторов «Молодая Вена» поэт-сатирик Карл Краус переименовал произведение в «*Der Kindergarten der Unkenntnis*» («Детский сад незнания»).

он — более удачливое отображение Пауля, он получает симпатию и благосклонность Мариетты. Таким образом, Франк из друга и конфидента главного героя в сновидении превращается в конкурента и его образ полностью искажается. Пьеро — полная противоположность Франка (хотя этих персонажей, согласно ремарке, играет один актёр). Он тихо скорбит о своей безответной любви, оставив всякие надежды быть любимым в ответ. Пауль в своём сновидении превращается в дикого ревнивца, не способного здраво мыслить, оскорбляет Мариетту, называет её лживой и испорченной.

Если тема двойничества появляется в сюжете открыто, то в музыке её появление отмечено при помощи стилизованных замкнутых номеров. Выделяются два номера, которые имеют общие черты. Это лютневая песня Мариетты из I картины и *Tanzlied* Пьеро-Фритца «*Mein Sehnen, mein Wähnen*» («Моя тоска, моё безумие») из II картины. В них используется строфическое построение текста, следовательно, аналогичное построение музыкального материала. Это единственные замкнутые номера оперы. Корнгольд жанрово стилизует их, поскольку здесь пение персонажей — не оперная условность, а часть театрального сюжета.

Также эти номера объединяет сходство ситуаций. Действия Пауля перед лютневой песней можно сравнить с подготовкой к спектаклю: он даёт лютню, с которой изображена на портрете его покойная жена, Мариетте, любовно окутывает её в шаль Мари, чтобы незнакомая женщина примерила новую для себя роль покойной, даже стала двойником любимой жены.

Зигмунд Фрейд, исследуя феномен двойника в своей работе «Жуткое» («*Das Unheimliche*», 1919 г.), описывает возникновение в психике фигуры двойника так: один персонаж овладевает знанием, чувствами и переживаниями другого, отождествляется с другим лицом. «Появление людей, которые благодаря одинаковой наружности должны считаться идентичными, усиление данной ситуации благодаря переносу душевных процессов от одной из личностей к другой, что можно назвать телепатией... непрерывное возвращение одного и того же, повторение черт лица, характеров, судеб, преступных деяний, даже одинаковых имён на протяжении нескольких поколений» [35, с. 279].

Ещё до Фрейда эта тема появилась у Отто Ранка («*Der Doppelgänger*», 1914 г.). Фрейд ссылается на него в своём исследовании: «Первоначально двойник был неким страхованием от гибели “Я”, “энергичным опровержением власти смерти”, а “бессмертная душа” была, возможно, первым двойником телу» [35, с. 279] — феномен двойника он прямо связывает с идеей бессмертия.

Ранк анализирует сценарий к фильму «Пражский студент» (1913 г.), написанный Ханнсом Хайнцом Эверсом. Двойник здесь представляет собой защиту от смерти, от страха, от возврата жуткого, которое было вытеснено в подсознание.

Мотив отражения/зеркала [15, с. 47] является ведущим в «Мёртвом городе», именно он является центром конфликта. В зеркальном отражении реальности, в подсознании главного героя появляются двойники. Не только Мариетта предстаёт в образе двойника умершей жены, но и сам Пауль в сновидении получает несколько «отражений», противоположных по своей судьбе и поведению. Будучи ключевым мотивом иконографии модерна, мотив отражения/зеркала синтезируется с популярными научными открытиями в области психоанализа З. Фрейда.

Другой мотив, который характерен для эпохи модерна в целом, — это остров/сад. Он несёт в себе утопию преобразования жизни через искусство, а также «контрастные образы тайны, любви и смерти, убежища, забвения, воплощённой

мечты об Эдеме» [15, с. 51]. В отличие от хрестоматийного буквального применения этого мотива в опере «Отмеченные» (1918 г.) Ф. Шрекера, в «Мёртвом городе» можно отметить его иносказательное использование. В либретто упоминается комната Мари, дверь в которую заперта на протяжении всей оперы. В третьей картине Мариетта порывается попасть в комнату, но Пауль всеми силами останавливает её, не решаясь заглянуть внутрь «потерянного рая», боясь разрушить свою хрупкую мечту о воскрешении мёртвой возлюбленной. Недоступность возврата в рай прошлого, утопичность этой идеи присущи и другим произведениям модерна (например, «Анатоль» А. Шницлера, «Сад познания» Л. фон Андриана, «Отмеченные» и «Дальний звон» Ф. Шрекера).

Но мотив острова/сада можно интерпретировать иначе. Попадая в сновидение главного героя, зритель и сам Пауль словно переносятся в его личный Эдем, где он получает благосклонность Мариетты — «живой Мари», таким образом осуществляя свою мечту о воскрешении мёртвой. Но, исходя из общей тенденции эстетики модерна, сам остров/сад не может существовать в действительности, поскольку является лишь утопией. Поэтому главный герой разрушает её своими собственными руками и в финале принимает нынешнюю действительность.

1.2.3. Лютневая песня Мариетты — портал в мир сновидений Пауля

Превращение Мариетты в двойника покойной жены Пауля есть способ справиться с психологической травмой после смерти любимой¹². Вместе они поют трогательную лютневую песню, любовный дуэт, тем самым Мариетта превращается в двойника Мари для Пауля. Интересен тот факт, что в последней, третьей картине действие происходит в пасхальное утро, тогда как всё I действие (реальная жизнь Пауля) разворачивается осенним днем, о чём говорит вступительная ремарка. Временной разрыв между картинами можно объяснить так: Пауль своими действиями превращает Мариетту в образ и подобие Мари, т. е. в светлое пасхальное утро он неосознанно планирует символически завершить «воскрешение» покойной в теле Мариетты, умертвив последнюю.

Лютневую песню Мариетты автор монографии о Э. В. Корнгольде Брендан Г. Кэрролл метко называет «последним великим хитом немецкой оперы» [51, с. 122]. Этот номер становится моментом душевного единения главных героев. Соло Мариетты вызывает воспоминания о покойнице: «...Песня о верной любви, которая должна умереть...» («...*Das Lied vom treuen Lieb, das sterben muß...*»). Пауль вспоминает эту песню, он часто слышал её «...в более молодые и прекрасные времена...» («...*Ich hört es oft in jungen, in schöneren Tagen...*»). Во втором куплете лирический герой песни обещает своей возлюбленной, что они воссоединятся в загробной жизни, и Пауль и Мариетта поют вместе: «Склони свой бледный лик, смерть нас не разлучит. Если ты когда-нибудь уйдёшь от меня, поверь, есть воскрешение» («...*Neig dein blaß Gesicht Sterben trennt uns nicht. Musst du einmal von mir gehn, glaubt, es gibt ein Auferstehn*»).

¹² Мотив психологической травмы и её лечения стал основой постановки «Мёртвого города» режиссёром Василием Бархатовым в Московском театре «Новая опера» имени Е. В. Колобова. В постановке рассматривается психотерапия пары (Пауль и Мари), которая находится в процессе развода. Пауль, будучи в очень тяжёлом психическом состоянии, считает, что Мари умерла, а не разорвала с ним отношения, вследствие этого у него начинают возникать галлюцинации.

В лютневой песне Мариетты Корнгольд очень чутко передает ностальгическое настроение. Номер написан в традициях любовных дуэтов оперетт Франца Легара и представляет собой лирический центр действия. Композитор следует стандартной формуле дуэтов, характерных для оперетты: персонажи поют поочередно по строфе, затем тема проводится в оркестре (в опереттах «серебряного века» это обычно сопровождается танцем обоих героев), и последнюю строфу они исполняют вместе (о форме и роли дуэтов оперетт Франца Легара см. подробнее в диссертации В. С. Гариба «Музыкальный театр Франца Легара» [12]). Музыкальный материал лютневой песни получит реминисценцию в конце оперы, наследуя традиции легаровских оперетт, в третьих актах которых обычно повторялся музыкальный материал дуэтов побочной или главной пары [12, с. 23].

Структура песни трёхчастна, с сокращённой репризой. Разительно отличается от остальных сцен её гармонический язык. Среди многообразной поствагнеровской гармонии, которая царит во всей опере, в данном номере — классическая гармония с совершенными кадансами.

Sehr langsam, schlicht, mit Empfindung

Marietta
Hoff - nung schwingt sich himmel - wärts.

Piano

Рис. 1. Нотный фрагмент Лютневой песни Мариетты из оперы «Мёртвый город» Э. В. Корнгольда

Lautelied начинается серией арпеджированных квинт, секст и октав, исполняемых на челесте, как бы подражая серебристым призрачным звукам музыкальной шкатулки. Эти фигурации должны вызвать жуткую атмосферу воспоминаний, так как дальнейшее развитие будет происходить в сновидении Пауля: уже в шестой сцене I картины появится призрак покойной.

1.2.4. Маски комедии дель арте и Пауль-дьявол

Во втором замкнутом номере оперы, популярной *Tanzlied* Пьеро, перед главным героем уже развёртывается «театр в театре». Фриц появляется в традиционном сценическом костюме, а все остальные персонажи труппы Мариетты обращаются к нему как к Пьеро.

Эта маленькая театральная постановка внутри оперы помогает понять, что происходит в подсознании главного героя. Центральный образ в картине представлен персонажем комедии дель арте — Пьеро, который является двойником самого Пауля. Эту роль исполняет тот же певец, который играет в опере Франка, единственного друга Пауля.

Выбор знакового для *fin de siècle* персонажа выдаёт сознательное решение Корнгольдов ввести знакомый образ. Пьеро как образ, олицетворяющий комедию дель арте, возник не в эпоху Ренессанса, а в XIX в. в Париже у «...народного артиста бульваров, мастера пантомимы Жана Батиста Гаспара Дебюро (1796–1846)... Белый Пьеро стал явлением французской романтической театральной эпохи, которая заранее его не предсказала, но восприняла и истолковала. Она присвоила творение Дебюро, “наследника Росция Галла, чьё лицо, отмеченное немым и торжествующим сарказмом, способно сказать всё”» [26, с. 133].

Вечно юный меланхоличный персонаж, чьи романтические устремления почти всегда обречены на провал. Это не первое появление Пьеро в сценическом произведении Корнгольда; тринадцатилетний композитор дебютировал в 1910 г. с одноактной балетной пантомимой «*Der Schneemann*» («Снеговик»), в которой действуют почти исключительно персонажи комедии дель арте. Примечательно, что Пьеро в «Снеговике» умудряется не только заполучить девушку, но и перехитрить конкурентов. Корнгольд выбирает венецианский карнавал как фон, на котором развёртываются драматические события, и в своей второй одноактной опере «Виоланта», правда, не ссылаясь в ней на конкретные маски комедии дель арте.

В отличие от удачливого белого мима в балетной пантомиме, Пьеро в «Мёртвом городе» полностью иной. Он — несчастная жертва невзаимной любви, он более традиционен и напоминает персонажа Дебюро. Такое же представление образа Пьеро присутствует в творчестве театрально-литературной группы «Молодая Вена».

Например, в новелле Шницлера¹³ «Судьба барона фон Лейзенбог»¹⁴ (1903 г.) [42] показана опасная игра с искусством и с театром, когда адюльтерные мистификации приводят к смерти. Слишком настойчивый обожатель знаменитой актрисы — оперной Царицы Ночи — барон фон Лейзенбог становится жертвой своего соперника, скандинавского певца с героическим именем Зигурд. Исполнитель партий вагнеровских рыцарей, он во время своей странной ночной встречи с бароном вдруг предстаёт в глазах последнего в облике Пьеро, и эта встреча становится для барона роковой. Персонажи опер Моцарта и Вагнера выступают ведущими сюжетными и смысловыми мотивами новеллы, действие которой происходит в венском кругу оперных исполнителей и их поклонников.

¹³ Артур Шницлер (1862–1931) — австрийский драматург и писатель. Крупнейший представитель венского импрессионизма, член литературного кружка «Молодая Вена». Наибольшую популярность получили его произведения «Новелла о снах» (1926 г., по мотивам новеллы Стенли Кубрик снял фильм «С широко закрытыми глазами»), «Барышня Эльза» (1924 г.), «Тереза» (1928 г.).

¹⁴ Любимица публики, оперная певица Клара Гелль недавно потеряла своего возлюбленного, который погиб от несчастного случая. Барон фон Лейзенбог уже долго является страстным поклонником таланта Клары, он надеялся, что певица сможет с ним завязать романтические отношения, и ему подвернулся такой случай. После одной ночи любви, которая вскружила Барону голову, Клара внезапно уехала, оставив Лейзенбога в тревожных муках. Чтобы удовлетворить своё любопытство, он помчался к ещё одному поклоннику Клары, оперному певцу из Норвегии Зигурду Ользе, надеясь получить ответы по поводу странного исчезновения Клары. Зигурд рассказывает Барону страшную тайну: умерший возлюбленный певицы проклял того, кто первым поцелует её, — кто обнимет её тело, отправится в геенну. Барон, понимая, что это проклятие теперь на нём, падает замертво. Зигурд, обрадованный смертью соперника, пишет любовную телеграмму Кларе.

Образ Пьеро в новелле Шницлера сопоставим с фигурой этого персонажа в культуре рубежа веков: мертвенная бледность, белая одежда, загробный голос, улыбка, похожая на оскал или гримасу. Как и другие европейские писатели конца века (А. Жиро в цикле стихотворений «Лунный Пьеро», П. Верлен в сонете «Пьеро» и многие другие), Шницлер обращается к образу Пьеро как символу смерти и рока, однако само повествование австрийского автора, балансирующего на грани тонкой иронии и буффонного гротеска, глубоко самобытно.

Персонажи комедии дель арте воплощают у Шницлера трагическую невозможность человека выйти из предписанной роли. Обращаясь к эстетике гиньоля, балагана, театра марионеток, австрийский драматург создаёт пьесы, в которых фарс сочетается с трагизмом и фатализмом. В его пьесе «Пьеро», представляющей собой «театр в театре», марионеточный балаганчик становится пародийным, но в то же время философским воплощением человеческого бытия. Пьеротистский подтекст ощутим и в «итальянской» трагедии Шницлера «Шаль Беатрисы» (1899 г.).

Суицидально-депрессивный Пьеро был также предметом поэзии Рихарда Шаукаля¹⁵. В поэме «Пьеро и Коломбина или песнь о браке» (1902 г.) печальный Паяц предстает как унылый, завистливый, подавленный и меланхоличный персонаж. Венское олицетворение Пьеро как носителя мировой скорби продолжилось, разумеется, в «Лунном Пьеро» А. Шенберга на стихи Альберта Жиро (1912 г.), а также получило продолжение через два десятилетия спустя у Альбана Берга в опере «Лулу», где образ графини Гешвиц можно сопоставить с типичным образом Пьеро.

Глубоко мрачные интерпретации образа Пьеро, которые предшествовали «Мёртвому городу», вряд ли остались незамеченными молодым Корнгольдом. Композитор вводит этот образ для выражения лирических чувств. В его песне — ностальгическая грусть, которая может перерасти в одержимость прошлым: «Моя тоска, моё безумие, оно мечтает вернуться». По своему мелодическому языку она также обращена к прошлому и похожа на традиционные любовные арии с романтической тональной гармонией (*Des* — тональность любовных грёз, в опере Корнгольда лейттональность Мари, мёртвой жены), которая ярко контрастирует гармоническому языку всей оперы.

169

Sehr zurückhaltend (♩)

Fritz

Mein Seh - nen, mein Wäh - nen, es trämt sich zu - rück.

pp

Рис. 2. Нотный фрагмент песни Пьеро из оперы «Мёртвый город»

Действующие лица в сновидении главного героя (Гастон, Люсьен, Джульетта, Виктор и Граф Альберт) являются второстепенными, и Корнгольд не называет

¹⁵ Рихард фон Шаукаль (1874–1942) — австрийский поэт, критик и переводчик. Среди его произведений видное место занимают сборники стихотворений, например «*Meine Gärten. Einsame Verse*» (1897 г.), «*Tristia*» (1898 г.), «*Tage und Träume*» (1899 г.), «*Sehnsucht*» (1900 г.).

их традиционными именами масок, обозначая только одного героя — Пьеро. Но, исходя из их реплик и поведения, можно выявить соответствия с «классическими» масками итальянской комедии дель арте [26].

Люсьен и Джульетта — подруги главной героини Мариетты. Их роли несущественны, поэтому можно отождествить их с маской служанки — Коломбины или Фантески, которые дополняют комическую составляющую произведения. Мариетта является главным любовным интересом для всех мужчин в сюжете. Поэтому следует предположить, что ей достанется роль Изабеллы, юной влюблённой.

Гастон в опере выполняет мимическую роль, но во время репетиции сцены из «Роберта-дьявола» Мейербера ему достаётся главная роль Роберта, сына дьявола. В венецианском квартете «дьявольское» происхождение учёные находят в маске Арлекина: одна из гипотез гласит, что его прообраз (именуемый Аликино) является одним из бесов XXI и XXII песен «Ада» Данте [26, с. 49]. Следовательно, можно сопоставить персонажа-мима Гастона с маской Арлекина, глупого и вёсёлого слуги.

Граф Альберт — новичок в труппе обожателей Мариетты, в опере его представляет Виктор: «Господин Граф Альберт, друг искусства из Брюсселя». Он имеет титул, поэтому роль простого дзанни ему не подходит. Больше всего он похож на маску Панталоне, венецианского купца, жаждущего любви юных красавиц.

Во сне Пауля появляется Виктор, он возглавляет труппу Мариетты, играет роль режиссёра театральной постановки и обладает музыкальными навыками. В венецианском квартете дель арте фигурирует маска Бригеллы, умного слуги, который умеет музицировать. Именно этот персонаж отвечал за музыкальную составляющую представления.

После небольшого театрального эпизода, в котором все персонажи восхищаются Мариеттой, а Пьеро поёт ностальгическую песню, труппа решает отрепетировать сцену из «Роберта-дьявола» Дж. Мейербера, которую они ставят в театре Брюгге. Происходит смешение двух сюжетов: сценки из комедии дель арте и оперы на средневековую нормандскую тему. В спектакле, который ставит труппа, Мариетте отводится роль Елены, воскрешённой Робертом. Вакханалия внезапно прерывается появлением разгневанного Пауля, который всё время наблюдал за действием из-за деревьев. Он не считает Мариетту достойной воскрешения, в ответ героиня называет его «настоящим Робертом». По сюжету Скриба и Делавиня, Роберт вместе с Бертрамом (самим дьяволом) приходят на кладбище, чтобы похитить волшебную ветвь кипариса, которая даст победу, богатство и бессмертие. Роберт призывает восстать из гробниц умерших дев. Когда ветвь кипариса оказывается в руках Роберта, из ада поднимаются демоны. Мариетта, сравнивая Пауля с Робертом, понимает, чего он хочет добиться — воскресить умершую жену. Но так как это в реальной жизни невозможно, он пытается сделать копию покойной из Мариетты.

Корнгольд использует в сцене исходный музыкальный материал из оперы Мейербера. Виктор, который выступает здесь в качестве дирижёра, как гласит ремарка, «насвистывает избранный мотив» из «Роберта-дьявола» [61, с. 121]. Этим избранным мотивом является тема воззвания Бертрама, которая несколько раз появляется в оркестровой фактуре оперы (ц. 82, 180, 187).

1.2.5. Театр в театре и приём жанровой стилизации

Жанровая стилизация, которую мы наблюдаем в Лютневой песне Мариетты и арии Пьеро, не новый приём. Он широко применялся в других оперных произведениях той эпохи. Один из ярчайших примеров такой жанровой стилизации — опера «Паяцы» Леонкавалло (1892 г.). 2-я сцена II действия (представление бродячей труппы) представляет собой целую сюиту из стилизованных номеров, сам композитор обозначает жанры: менуэт, серенада, гавот и т. д.

Интересным смещением стилизованного театрального действия (с персонажами комедии дель арте и греческой мифологии) является опера Рихарда Штрауса «Ариадна на Наксосе» (1912 г.). Композитор облакает сюжет о Вакхе и Ариадне в отдельную комическую номерную оперу внутри большого театрального действия. Здесь представлены комический квинтет персонажей, речитатив и ария Цербинетты, рондо и тарантелла [25, с. 168].

Образцом театральной стилизации является также опера Ф. Бузони «Арлекин, или Окна» (1917 г.). Всё произведение написано в духе номерной комической оперы: композитор указывает дуэты, романсы, диалоги, каватины, монологи и т. д. В музыкальном языке Бузони явно использует стилизации под Дж. Россини, В. А. Моцарта и Г. Доницетти.

Все вышеприведенные примеры жанровой стилизации имеют одну общую черту — в них присутствует так называемый приём «театра в театре». Ю. М. Лотман в статье «Текст в тексте» поясняет данный приём так: «Игра на противопоставлении “реального/условного” свойственна любой ситуации “текст в тексте”. Простейшим случаем является включение в текст участка, закодированного тем же самым, но удвоенным кодом, что и всё остальное пространство произведения. Это будут картина в картине, театр в театре, фильм в фильме или роман в романе. Двойная закодированность определённых участков текста, отождествляемая с художественной условностью, приводит к тому, что основное пространство текста воспринимается как „реальное“» [22, с. 39].

Лютневая песня Мариетты и *Tanzlied* Пьеро из «Мёртвого города» есть применение приёма «театр в театре». **Песня Пьеро** из II картины видится и слышится Паулю во сне — таким образом, это своеобразный «театр в театре внутри сна», тройное погружение в подсознание Пауля. В этой же сцене происходит расщепление главного героя на трёх действующих лиц, соответствующих архетипам коллективного бессознательного.

Создатель аналитической психологии и близкий соратник З. Фрейда Карл Густав Юнг в своём труде «Архетипы и коллективное бессознательное» определяет несколько архетипов бессознательно воспроизводимых схем личности [44, 45]. Так как основное действие оперы происходит во сне (где бессознательное превалирует над «я»), некоторые юнговские архетипы получают телесное воплощение в образах Франка и Пьеро. В сновидении Пауля архетип Тени завладевает его сознанием. Тень аморальна, она противоречит этическим устоям общества. Юнг отождествлял фрейдовское понятие Ид (*Das es*) с Тенью. Пауль во сне являет собой воплощение архетипа Тени.

Пьеро — это Эго самого Пауля, оно томится и сетует на безответность, но переступить через мораль не в его правилах. Это делает Тень, возобладав над Эго в момент исполнения Лютневой песни, после чего Пауль начинает вести себя агрессивно по отношению к Мариетте, а позже засыпает. Во сне Тень

убивает двойника жены, тем самым превращая её в соответствующий идеалам Пауля труп.

Франк, лучший друг Пауля в реальной жизни, во сне превращается в ещё одного его архетипического двойника — по К. Юнгу, Персону или Маску. Он представляет собой удачливую версию главного героя, демонстрируя, каким бы тот хотел быть и какое впечатление производить на окружающих. Он даже получает ключи от дома Мариетты. Узнав об этом, Пауль-Тень выходит из себя и прогоняет двойника прочь.

Похожие сюжетные перипетии можно усмотреть в опере Ж. Оффенбаха «Сказки Гофмана» (1881 г.). В действии с подзаголовком «Джульетта» главный герой (Гофман), обманутый своим объектом обожания (Джульетта) при помощи дьявола, теряет своё отражение в зеркале, а следовательно, и душу. Гофман требует у своего соперника ключи от комнаты Джульетты. Между ними происходит дуэль, в которой главный герой убивает конкурента. Но объект обожания уже ускользнул с другим мистическим поклонником. К моменту начала работы Корнгольдов над «Мёртвым городом» опера Оффенбаха (в версии Гюнсбурга-Блоха, издана в 1907 г.) была довольно популярна в европейских театрах, и вполне вероятно, что сюжетная интрига акта отчасти была взята ими за образец.

Lautelied Мариетты тоже является «театром в театре»: героиня в ней выступает в образе Мари. При помощи Пауля она становится двойником Мари только в его сновидении, не теряя собственной идентичности в реальной жизни.

В «Мёртвом городе» стилизованные номера — это точки перехода в мир подсознания главного героя: сначала к фантазии о воскрешении мёртвой жены через Лютневую песню, потом при помощи Lied Пьеро к двойникам самого Пауля и к конфликту с Мариеттой. Стремление Пауля воскресить Мари метафорически показано и через воспроизведение сцены из оперы «Роберт-дьявол» Мейербергера. Весь сюжет построен на удвоении персонажей и ситуаций через театральные образы.

В «Толковании сновидений» [36] З. Фрейда сновидение в большинстве случаев — это осуществление потаённых желаний. Исходя из всех действий Пауля-Тени, можно заключить, что главный герой не хочет вернуть свою возлюбленную, даже если представится такой шанс. Ему хорошо в своём уютом ностальгическом мире, в котором он бесконечно жалеет себя.

* * *

Опера «Мёртвый город» представляет собой сложный сплав влияний, идей, различных художественных течений своего времени. В произведении нашли своё отражение основополагающие идеи З. Фрейда и К. Г. Юнга, знаковые для эпохи образы-маски, которые активно использовались представителями театрально-литературного движения «Молодая Вена». Приём жанровой стилизации, характерный для оперных произведений того времени, также получил своё развитие в «Мёртвом городе». Если повесть, а впоследствии и пьеса Роденбаха являются ярчайшими примерами символизма, то опера Корнгольда вбирает в себя не только символистскую поэтику, но и художественную иконографию модерна: мотивы «танца», «отражения/зеркала», «острова и сада», образ *femme fatale*, и в некотором роде превосходит эстетику экспрессионизма.

Большое влияние на формирование эстетики модерна оказали идеи Фридриха Ницше, а именно дихотомия аполлонического и дионисийского (искус-

ственного/естественного, культурного/природного). Воплощением «дионисического восторга» [29, с. 121–122], экстаза в «Мёртвом городе», является образ Мариетты. Одним из способов выражения этого начала в музыкальном театре венского модерна, по мнению Н. Дегтярёвой, является танец, который часто встречается в операх Р. Штрауса и Ф. Шрекера. Он становится «важной, если не центральной, характеристикой действующего лица (здесь можно было бы сказать: *героини*, так как практически все оперные сольные танца югендстиля — женские)» [15, с. 45]. Важную драматургическую функцию выполняет и танец Мариетты в конце I картины. Он одновременно и яркая характеристика главной героини, и сценическое воплощение безумия Пауля: это вакхическое действие происходит в его сновидении (о музыкальном воплощении танца Мариетты см. подробнее в 2.2.2).

Воплощение аполлонического начала в «Мёртвом городе» являет собой образ Пауля. Исходя из философии Ф. Ницше, искусство Аполлона достигается посредством иллюзий и сновидений. Погрузившись в свой иллюзорный мир, Пауль, как истинный художник, творит желаемую реальность, через неё познавая истину реальной жизни. «Бог прекрасного блика, прекрасной иллюзии, должен быть одновременно и богом истинного познания. Однако в природе Аполлона необходимо должна присутствовать и та нежная грань, через которую не может преступить сновидение, чтобы не оказать патологического действия, когда иллюзия не только тешит, но и обманывает, — то ограничивающее чувство меры, та свобода от диких порывов, тот мудрый покой бога-художника» [29, с. 204].

Как и в живописи Югендстиля, представители которого проявляли интерес в своём творчестве к воплощению образа «роковой женщины» (в полотнах Густава Климта и Франца фон Штука), так и в оперном жанре можно найти разнообразные претворения образа *femme fatale*. Таковы Бьянка из «Флорентийской трагедии» (1916 г.) А. фон Цемлинского, главная героиня «Саломеи» (1905 г.) Р. Штрауса, Джоконда в опере М. Шиллингса «Мона Лиза» (1914 г.), героини опер Франца Шрекера: Грета («Дальний звон», 1910 г.), Принцесса («Игрушка и принцесса», 1912 г.), Карлотта («Отмеченные», 1915 г.), Эльс («Кладоискатель», 1918 г.). В один ряд с этими прекрасно-роковыми героинями можно поставить и Мариетту. Её образ, поведение, мотивы складываются из архетипического образа культуры *fin de siècle*.

О некоторых других влияниях в «Мёртвом городе» подробнее в следующей главе.

Глава 2

ЛЕЙТМОТИВНАЯ И ТЕМБРОВАЯ ДРАМАТУРГИЯ В ОПЕРЕ Э. В. КОРНГОЛЬДА «МЁРТВЫЙ ГОРОД»

Лейтмотивная и тембровая драматургия в «Мёртвом городе» тесно взаимосвязаны, поэтому рассматриваются нами комплексно. Ориентиром в создании лейтмотивной системы для Корнгольда здесь стал «Парсифаль» Р. Вагнера (см. подробнее 2.2.3), но в своём оркестровом стиле композитор опирается на разнообразные традиции. Поэтому важно проследить традиции применения оркестра у композиторов-современников Корнгольда, а также охарактеризовать его собственный стиль оркестровки.

§ 1. Истоки оркестрового стиля «Мёртвого города»

2.1.1. Корнгольд и его современники: некоторые черты оркестровки в операх венского модерна

«Мёртвый город» — опера, следующая традициям своего времени, с принятым тогда «сверхоркестром», с использованием видовых инструментов, с особенной трактовкой перкуSSIONной группы, с введением в оперное действие стилизованных жанровых номеров и выводом отдельных инструментов оркестра на сцену.

Гиперболизированный оркестр, характерный для музыкальных драм Р. Вагнера, применяется в операх первого десятилетия XX в. искусно и темброво дифференцировано. Меняется роль вокальной партии, которую Вагнер не отделял от оркестрового звучания, она являлась частью общего симфонического развития [21, с. 208]. В операх Шрекера, Цемлинского и Корнгольда голос становится не «одним из», а «над» инструментами оркестра.

Эту эволюцию в применении оркестровых средств очень показательно демонстрирует А. Шёнберг в кантате «Песни Гурре» (1911 г.). Из-за большого временного промежутка между созданием клавира и оркестровки произведения можно проследить характерные черты и вагнеровского (слитного в I части), и малеровского (дифференцированного в III части) оркестровых стилей. При этом выбранный Шёнбергом для произведения гигантский пятерной состав оркестра к концу кантаты используется более дифференцированно — применяются только его малые группы.

Р. Штраус в искусстве оркестровки, как пишет А. Карс, вначале являлся продолжателем традиций И. Брамса. Но начиная с 90-х годов XIX в. у Штрауса намечается тенденция к гиперболизации оркестра, добавления в него новых и видовых инструментов. Это продолжилось и в его оперном творчестве начала XX в. В «Саломее» (1905 г.) [76] используется тройной состав оркестра. При стандартных разделениях функций трёх основных групп большое значение приобретает медь. «Обнаруживается склонность к исканию нового путём перегрузки партитуры, стремление к эксцентричности» [19, с. 274].

В «Кавалере розы» (1911 г.) [79] композитор использует два оркестра: тройной состав в яме и парный на сцене — он появляется в третьем действии и выполняет функцию стилизованного фона, постоянно играя в жанре вальса (ц. 101–105), который в целом является ведущим в опере. Г. Микеладзе в своей диссертации пишет, что в «Кавалере розы» и «Ариадне на Наксосе» Штраус отказывается «...от чрезмерно увеличенных оркестровых составов (как в “Саломее” и “Электре”) в пользу традиционных и малых камерных, от развитой лейтмотивной системы и напряжённой полифонии». Таким образом, новым принципом вокально-оркестрового письма, начиная с «Кавалера розы», становится «штраусовский линейный полифонический контрапункт» [24, с. 13].

Следует напомнить, что Р. Штраус дополнил и отредактировал «Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке» Г. Берлиоза [4]. В предисловии к изданию композитор дал попытку осмысления различий оркестровых стилей. Штраус выделяет и прослеживает два главных направления, называя их «симфоническим (полифоническим)» и «драматическим (гомофонным)». Симфонический (классический) стиль оркестровки, перенесённый в партитуру из самой сущности камерной музыки, опирается на принцип «...абсолютной яс-

ности и исполнимости каждой фигуры каждым инструментом. Ему может быть противопоставлен другой стиль — трактовка оркестра *al fresco*, по-настоящему введённый Вагнером» [4, с. 62].

Второе (драматическое) направление отличается «развитием мелоса» и «выявлением колористических моментов». Именно в его русле композиторы «подчёркивали колористический элемент, стремясь оживить слово и сценическое оформление с помощью выразительных средств оркестра» [4, с. 9].

В драматическом стиле создавался такой принцип оркестровки, согласно которому «весь ансамбль инструментов превращался в одушевлённые группы и, в конце концов, в “говорящих” индивидуумов» [4, с. 9]. В тексте трактата Берлиоза и в дополнениях Штрауса многократно затрагивается проблема персонализации отдельных инструментов.

Но уже в начале столетия Р. Штраус относил колористичность к наиболее специфическим в оркестровом звучании и подмечал его прежде всего у Берлиоза, называя его «гениальным “смесителем” тембров» и в этом отношении родоначальником современного оркестра [4, с. 9].

Пожалуй, одним из главных источников вдохновения по использованию оркестровых средств для Корнгольда является опера «Дальний звон» (1912 г.) [76] Ф. Шрекера. При сравнительном малом парном составе оркестра композитор очень искусен в оркестровых приёмах, добиваясь терпкого насыщенного позднеромантического звучания. Оркестр трактуется как единое целое, Шрекер не склонен выделять отдельные группы, но характерно использование тембровых диалогов у инструментов соло — например, передача темы между деревянными духовыми: флейта-гобой-кларнет-английский рожок (ц. 93). Значительно возрастает роль челесты. Если до этого она в большинстве случаев использовалась для дублирования других инструментов (чаще всего арфы и флейт), то в «Дальнем звоне» челеста выступает как солирующий инструмент. В третьем акте (с ц. 74) композитор делает ремарку, что челеста (как и фортепиано) должна находиться за сценой. Этот пространственный эффект применяется для достижения «мифического, божественного звука», который искал герой оперы Фриц.

Пространственного эффекта добивался и Корнгольд. Он оркестровыми средствами разграничивает реальность и сон главного героя. С пространством сна у композитора связаны колокола, челеста и струнные в высоком регистре на тремоло [57, с. 80]. Колокола также являются частью акустического пространства города Брюгге в начале II картины. Корнгольд расширяет звуковое пространство, помещая оркестровые колокола за сцену (ц. 110) [57, с. 81].

Стоит упомянуть о сходстве сюжетов и драматургических приёмов во II акте «Дальнего звона» и II картине «Мёртвого города». Корнгольд использует те же драматургические средства, что и Шрекер, из-за сходства сюжетных ситуаций. В центре обоих сюжетов героини — Грета и Мариетта, благосклонности которых добиваются в одном случае — Граф и шевалье, в другом — Фриц, Граф Альберт и мужская часть актерской труппы. Корнгольд внутри сквозного развития картины применяет законченные, жанрово стилизованные вставные номера (Песня Пьеро). В «Дальнем звоне» схожая роль у Баллады Графа и «Цветочной девушки из Сорренто».

Современники называли Шрекера прямым продолжателем вагнеровской идеи *Gesamtkunstwerk*, который решил задачу обновления оперного жанра, стоявшую очень остро для послевагнеровской эпохи: «...Шрекеру, первому после

Вагнера, удалось найти путь назад, к опере, не прописывая ей рецептов из литературы или из области театральных сенсаций. Мы видим в нём создателя нового, направленного в будущее музыкально-драматического стиля, в котором сольются культурное наследие старой оперы и вагнеровская музыкальная драма» [48, с. 52].

Следует охарактеризовать оркестровый стиль А. фон Цемлинского, бывшего учителя Корнгольда. Для него в равной степени важны как тембр каждого инструмента, его регистровые возможности и приёмы звукоизвлечения, так и драматургические функции. Его стиль оркестрового письма был близок к Малеру. «С Малером Цемлинского роднит и интерес к одной тенденции того времени, касающейся оркестрового масштаба, — это тяготение к камерности оркестровой звучности. Противоположную тенденцию — грандиозное расширение границ оркестра, увеличение инструментария — Цемлинский в отличие от Малера (а также Р. Штрауса, Стравинского, Шёнберга) не отразил в своём творчестве» [27, с. 9].

2.1.2. Оркестровый стиль первых опер Э. В. Корнгольда. Оперы «Кольцо Поликрата» и «Виоланта»

Первые опыты оркестровых сочинений Корнгольда приходятся на 1909 г., когда юному композитору было около 12 лет. Тогда, с подачи Г. Малера, Эрих начал брать уроки композиции и контрапункта у Александра фон Цемлинского. К изучению оркестра, по воспоминаниям Корнгольда, они приступили довольно поздно и эти уроки не продлились долго: «Примерно через полтора года занятий Цемлинский начал учить меня оркестровке. Он лишь кратко остановился на общем введении в природу и характер инструментов и тут же заставил меня “прыгнуть в воду”. Он дал мне задание по оркестровке песен Шуберта и сонат Бетховена» [58, с. 16]. При этом, по признанию композитора, Цемлинский собственноручно оркестровал первый эксперимент юного композитора в музыкальном театре — балет-пантомиму «Снеговик» (1908–1909 гг.). Летом 1910 г. учителю пришлось уехать из Вены в Прагу, чтобы стать дирижёром в Немецкой академии музыки. На этом обучение Корнгольда закончилось.

В 1914 г. композитор пишет первый оперный опус — одноактную комическую оперу «Кольцо Поликрата» («*Der Ring des Polykrates*») [60], в которой использует парный состав оркестра. В ней оркестровые средства направлены на усиление комизма: оркестр иллюстрирует реакции героев на сюжетные перипетии. При типичном разделении функций оркестра на деревянные, медные духовые и струнный квартет композитор умело применяет тембровую передачу тематического материала от одной группы к другой. Характерно применение трио инструментов — колокольчики-арфа-челеста в аккордовой фактуре, типичное для оперных композиторов того времени (например, в «Кавалере розы» Р. Штрауса — с добавлением флейт и флейт-пикколо, операх Ф. Шрекера и дальнейших оперных опусах Корнгольда), этот факт также отмечает исследователь творчества композитора Р. Хоффманн [58, с. 75].

В следующей одноактной опере «Виоланта» («*Violanta*», 1916 г.) [64] при том же парном составе оркестра ощущается влияние оркестрового письма Ф. Шрекера, который достигает изумительной ясности и прозрачности при крайне развитой фактуре. Действие оперы разворачивается в Венеции во время карнавала, и музыкальный облик произведения проникнут звенящим пышным маскарадным звучанием. Композитор разделяет образные сферы между группами

оркестра. За карнавальность, праздничность, фееричность отвечают деревянно-духовые и валторна, арфа, фортепиано, челеста, треугольник и колокольчики; за драматическую, трагедийную сюжетную линию — медные духовые и литавры. Струнную группу композитор использует как аккомпанемент и мелодическую поддержку вокальной партии. При этом в «Виоланте» рождается тембровый облик одного из будущих лейтмотивов оперы «Мёртвый город» — «Аккордов воскрешения» (рис. 3, 4) — характерное соединение тембров флейты, арфы, челесты и колокольчиков в аккордовой фактуре в высоком регистре [64, с. 85].

Wieder rascher

85

ppp *p*

Рис. 3. Нотный фрагмент из оперы «Виоланта» Э. В. Корнгольда

Sehr rasch und stürmisch (♩)

110

ff *p*

Рис. 4. Нотный фрагмент из оперы «Мёртвый город»

Также композитор следует традиции жанровой стилизации при помощи введения вставных музыкальных номеров внутрь оперного действия (подобно названным выше примерам в «Паяцах», «Кавалере розы», «Дальнем звоне»). Во всех примерах аккомпанирующие инструменты выводятся на сцену. Корнгольд также выводит две трубы, два тромбона и тамбурин, иллюстрируя таким образом место оперного действия — праздничный венецианский карнавал, на фоне которого разворачивается драма главной героини. Эта традиция найдёт своё продолжение в следующей опере Корнгольда «Мёртвый город», драматургическая роль оркестровки в которой будет рассмотрена в следующем параграфе параллельно с лейтмотивной системой.

§ 2. Некоторые черты музыкальной драматургии оперы «Мёртвый город»

2.2.1. Лейтмотивы оперы и их тембровое воплощение

Автор первой монографии о Корнгольде Рудольф Хоффманн, анализируя оперу «Мёртвый город» сразу после первых постановок, выделяет несколько лейтмотивов: «Аккорды воскрешения», «Мотив бренности», «Мотив Мари», «Мотив волос», «Мотив Мариетты» (производный от «Мари»), «Мотив видения», «Тема Брюгге» (производная от «Мотива бренности») и «Мотив любви», но не анализирует их развитие. Этот список следует дополнить несколькими мотивами, которые являются подтверждением огромной тематической работы, которую проделал композитор. Это «Мотив Франка» и «Тема памяти».

Главным мотивным «узлом» в опере является открывающая оперу интродукция (в партитуре Корнгольд не выделяет её в отдельный номер). Здесь впервые представлены «Аккорды воскрешения» (начало оперы), «Тема памяти» и «Мотив бренности» (начало I сцены), они с первых секунд дают представление о настроениях, которые витают в опере, и о будущем драматургическом конфликте.

Мотив «Аккордов воскрешения» воплощает несбыточную надежду главного героя на воскрешение мёртвой возлюбленной. Драматургически продуманно этот мотив появляется в те моменты, когда или надежда Пауля на воскрешение Мари вспыхивает с новой силой, или когда в диалогах возникает тема загробной жизни, или в моменты игры в воскрешение и умерщвление (когда во II картине труппа во главе с Мариеттой репетирует сцену воскрешения монахинь из «Роберта-дьявола» и в третьей картине после «убийства» Мариетты и внезапного исчезновения её тела). Также этот мотив является началом и концом галлюцинации-сна главного героя и, что интересно, «Аккорды воскрешения» открывают и закрывают всё оперное действие.

Преимущественно «Аккорды воскрешения» проводятся оркестром *tutti*, при этом у них есть характерный волшебный тембр — челеста. К нему часто добавляются фортепиано, арфа и колокольчики.

Центральным лейтмотивом в опере является «Мотив бренности». Хоффманн не связывает его с каким-либо объектом или явлением. Он означает «одновременно и смерть, и прошлое, и бренность» [58, с. 92–93]. На его материале основано несколько сцен, где он пронизывает всю партитуру. Например, во вступлении ко II картине, когда Пауль отправляется к дому Мариетты, мотив бренности проводится и в колоколах, и в *tutti* оркестра, являя собой образ мёртвого города Брюгге. Преимущественно он проводится у низких деревянных духовых — фаготов

и контрафаготов (вместе с контрабасами), когда он означает смерть, прошлое или бренность (рис. 5).

Äußerst lebhaft (♩)

30

Engl. Hr. *pp* >

Cl. B (1,2) *pp* >

Baß. Cl. B *pp* >

Fag (1,2) Solo *pp*

C.-Fag Solo *pp* *ppp*

Hr. F (1,2) *pp*

Frk *pp*

Im ö - den Brüg - ge ei - ne Un - be - kann - te?

Viol. II (am Steg) *pp* *morendo*

Vla (am Steg) *pp* *morendo*

Vcl. (alle) *pp* Sord. auf! *pizz.* *pp* *arco* *pp*

C.-B. *pizz.* *p* *pp* *arco* *pp*

Рис. 5. «Мотив бренности» из оперы «Мёртвый город»

Привязка этого мотива к Брюгге в ирреальных сценах оперы двойственна: «С одной стороны, в своём спокойном величии он противостоит мятежным порывам Пауля, который, следуя своей безумной страсти, вступает в схватку с городом, накрепко привязавшим его к прошлому. С другой — служит его *alter ego*,

отражением душевных движений, превращаясь в ландшафт подсознания, рождающего причудливые видения» [7, с. 103]. В упомянутых сценах к лейттемам бренности добавляются звуки окружающего города: орган, колокола и фисгармония. Обращает на себя внимание сходство одного из элементов лейтмотива с мотивом колоколов в мистерии Р. Вагнера «Парсифаль» (рис. 6; подробнее о сюжетных и музыкальных переключках между «Мёртвым городом» и «Парсифалем» см. в 2.2.3).

1. Paar in C G.
ff schwer *dim.*
 Pk.
 2. Paar in A E.
ff schwer *dim.*
sehr stark
 in C G.
 Glocken
 (auf dem
 Theater)
 in A E.
sehr stark

Рис. 6. «Мотив колоколов» из мистерии «Парсифаль» Р. Вагнера

Прядь волос мёртвой жены является священной реликвией. Пауль полагает, что между отрезанной прядью и призраком возлюбленной до сих пор существует мистическая связь. Волосы Мари — часть святилища её памяти, которое для Пауля продолжает поддерживать связь между ним и умершей женой.

Звуковое воплощение «священной реликвии» появляется в моменты обращения внимания к хрустальной шкатулке, где хранится объект. В последней картине, во время святотатства Мариетты, которая танцует с волосами, главный герой перекладывает вину за будущее убийство на золотую реликвию: «Волосы, моё золотое сокровище... они просыпаются и мстят! Берегись!» («*Das Haar, der goldne Schatz... es wacht und rächt! Nimm dich in Acht!*»).

С самого первого появления в I картине (ц. 6, рис. 7) можно выделить тембровые особенности данного мотива. Для него характерно проведение хрустальными тембрами-соло — трубы (ц. 6, 15, 29, 50, начало II картины, 85, 322), флейты (ц. 20, 39, 41, начало II картины, 280, 299) и флейты-пикколо (ц. 41, 299, 304), в некоторых проведений композитор использует кристальный тембр колокольчиков (ц. 6, 39, 299, 304). Интересно, что после удушения Мариет-

6 Langsam (♩)
 I Solo
 Trp. C
f *mf* *p*
 Baßtr. C
mf *p*
 6 Langsam (♩)
 Glsp.
f *mf*

Рис. 7. «Мотив волос» из оперы «Мёртвый город»

ты Корнгольд «затемняет» этот мотив: звучат кларнет-соло и валторна-соло (ц. 320–322), показывая изменившееся отношение главного героя к «золотому сокровищу» — оно потеряло исходный смысл реликвии из-за использования в качестве орудия убийства.

Отличительной чертой оперы является отсутствие музыкального мотива-характеристики главного героя. Пауль, по существу, пассивный участник событий, он наблюдает за происходящим. Исходя из этого, его музыкальный облик меняется в зависимости от оперного действия, но почти все лейтмотивы так или иначе связаны с ним, потому что большая часть сюжета происходит в сновидении Пауля и весь музыкальный материал является проекцией его подсознания, иллюстрируя его мысли и настроения.

Мотив, характеризующий Мари, впервые звучит в светлом призрачном тембре валторны-соло и продолжается у близкого по тембру кларнета-соло (ц. 5, *рис. 8*). Таким образом, мотив волос в последнем своём проведении излагается тембрами, характерными для мотива характеристики Мари. Можно сделать вывод, что в конце оперы реликвия Пауля тембровыми средствами «воссоединяется» с мёртвой. Таким образом, Корнгольд оркестровыми средствами воплощает стремление Пауля получить волшебным способом жену из царства мёртвых.

Рис. 8. «Мотив Мари» из оперы «Мёртвый город»

После упоминания нового любовного увлечения главного героя мотив Мари в своём исходном обличье не проводится. Он становится частью нового мотива-характеристики Мариетты. Исходя из этого, композитор музыкально-тематическими средствами показывает, что Мариетта является внешней копией Мари. По сравнению с использованием довольно камерных оркестровых средств в мотиве Мари, характеристика Мариетты преимущественно звучит *tutti* с самого первого проведения мотива (ц. 17, *рис. 9*). Композитор, показывая яркий экстравертный тип поведения двойника, использует диалог разных групп оркестра: трубы, бас-труба в тембровом миксе со скрипками и альтами ведут сам мотив, позже к ним добавляются гобой и английский рожок; флейты, кларнеты, валторны, низкие струнные выполняют фоновую роль. Только в исключительных случаях мотив звучит у инструментов соло (когда Мариетты нет на оперной сцене, но герои упоминают её в своих диалогах). Так, в ц. 132, когда друг главного героя Франк оказывается тайным поклонником танцовщицы из Лилля, мотив Мариетты проводится у валторны-соло (один из характерных тембров Франка). В конце оперы Мариетта возвращается за своими забытыми вещами в надежде остаться, и мотив звучит в тембре флейты-соло (один из характерных для Мари), показывая её смущение и робость.

Ausholend Etwas zurückhaltend Wieder im Tempo (lebhaft)

17

Nein, nein, sie lebt! Wieder im Tempo (lebhaft) Bald ist sie hier,

Ausholend Etwas zurückhaltend 17

Piccolo

Flute

Oboe

English Horn

Clarinet in Bb

Bass Clarinet in Bb

Bassoon

Contrabassoon

Horn in F

Horn in F

Trumpet in C

Baß. Trumpet in C

Trombone

Tuba

Tampani

Anvil

Harp

Tenor

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Violoncello

Contrabass

Рис. 9. «Мотив Мариетты» из оперы «Мёртвый город»

Мотив Видения, мёртвой Мари, является ведущим в 6-й сцене I картины во время появления призрака (ц. 90). Он звучит во всей оркестровой фактуре, создавая призрачно-сумрачную атмосферу. Также он появляется в сцене обращения Мариетты к призраку (ц. 235), где композитор выбирает некоторые инструменты

из группы деревянных духовых (гобой, английский рожок и кларнет), избегая при этом тембра флейты, характерного для мотива волос.

Франк, единственный друг Пауля, также получает музыкальную характеристику. Она нечасто звучит в опере (из-за редкого появления этого персонажа в действии, видимо поэтому у Р. Хоффманна она не рассматривается), но Франк получает свои лейттемы. Впервые его мотив проводится в момент попытки наставления Пауля на верный путь, которая, конечно, не увенчается успехом (ц. 32, *рис. 10*). Он звучит у валторны-соло, при дальнейших появлениях — преимущественно у виолончелей (ц. 33, 129, 131, 133) и контрабасов (ц. 129). В последнем проведении мотива Франка происходит смешение характерных для образа тембров валторны и виолончели (ц. 326). Интересно то, что тембр валторны присущ образам и Мари, и Франка. В первом появлении мотива Мари (ц. 5) партию валторны дублирует вокальная партия Франка. Можно предположить, что этот тембр характерен для персонажей, которые знают главного героя уже давно, — для героев из прошлой жизни Пауля.

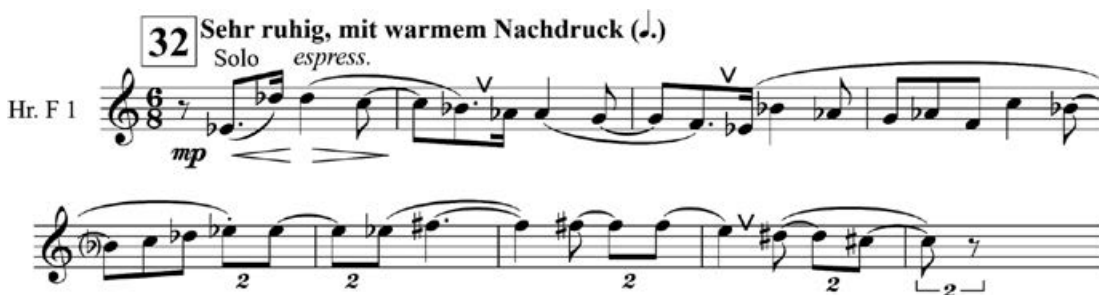


Рис. 10. «Мотив Франка» из оперы «Мёртвый город»

«Мотив любви» преимущественно связан с образом служанки Пауля, Бригитты. Впервые он экспонируется в рассказе Бригитты в I картине (ц. 10). Также мотив появляется в рассказе Пауля о своей погибшей любви (ц. 8 (*рис. 11*), перед ц. 21, 28, 35). После появления двойника Мари он не проводится (ни в Лютневой песне, ни в сцене облачения Мариетты в шаль погибшей). Это связано с тем, что мотив символизирует и любовь Пауля к бывшей возлюбленной, и приверженность Бригитты к чувству главного героя. В последний раз он проводится во II картине, когда Бригитта сообщает Паулю о своём намерении уйти в монастырь. «Мотив любви» по большей степени связан со служанкой главного героя, показывая её альтруистическую любовь к Паулю, верному своей мёртвой жене, но, когда он решает нарушить свою преданность, Бригитта заменяет любовь к верности на религиозную любовь к богу.



Рис. 11. «Мотив любви» из оперы «Мёртвый город»

Интересное темброво дифференцированное воплощение получает «Мотив любви». Композитор оркестровыми средствами разграничивает проведение мотива у Бригитты и Пауля. В рассказе Бригитты из I картины и в её диалоге с Паулем из II картины он проводится только партией скрипок (первые и вторые в I картине и только первые скрипки во II картине). На словах Пауля он оркестрован преимущественно тембрами деревянных духовых и валторны (именно такие тембры характерны для мотива Мари).

«Тема памяти» связана в первую очередь с образом Мари в воспоминании Пауля. В начале I сцены она красочно проводится оркестром *tutti*, таким образом композитор показывает, что грёзы о прошлой жизни с погибшей всё ещё ярки в сознании главного героя. Далее в I картине (ц. 37, 38, 41, 44, 56) она излагается большей частью тембрами деревянных инструментов и валторны (т. е. тембрами Мари и мотива волос). На протяжении целых двух картин (за исключением вступления ко II картине) мотив не излагается в оркестре. Последнее его проведение — в финале (ц. 327), когда Пауль отпускает свои воспоминания о погибшей возлюбленной. Композитор показывает это и оркестровыми средствами: от бывшего *tutti* остались два тембра, характерных для мотива волос, — флейта и флейта-пикколо (рис. 12). Таким образом, «Тема памяти» на протяжении произведения иллюстрирует процесс забвения Паулем образа Мари, который показан оркестровыми средствами.

The image shows a musical score for two parts: Piccolo (Picc.) and Flute (Fl.). The score is in 4/4 time and starts at measure 327. The melody consists of a series of notes: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. There is a fermata over the final G5 note. The dynamics are marked *pp* (pianissimo) and there is a first ending bracket under the final measure.

Рис. 12. «Тема памяти» из оперы «Мёртвый город»

2.2.2. Мариетта и Саломея: параллели оркестровки

Отдельное внимание стоит обратить на оркестровое воплощение «безумного» танца Мариетты в конце I картины «Мёртвого города». Следует указать на очевидное сходство ситуации и характерных приёмов развития с «Танцем семи покрывал» из оперы Р. Штрауса «Саломея». Они оба построены на лейтмотивах главных героинь. Если Штраус постепенно подводит к экстатически-безумному состоянию главной героини при помощи оркестрового *crescendo*, так как это ключевой момент в драматургии оперы, то Корнгольд в самом начале поражает слушателей оркестровым *tutti*, показывая изначально неуравновешенное состояние Пауля (ведь до этого он говорил с призраком своей мёртвой жены, а теперь ему видится живой двойник возлюбленной). В танце Мариетты ощутимо влияние жанра вальса (ц. 103), а заканчивает этот короткий танцевальный номер настоящая оркестровая вакханалия (ц. 105).

Сопоставляя танцы Саломеи и Электры, Ю. П. Медведева в диссертации «Оркестровые жанры в западноевропейской опере начала XX века» приходит к выводу, что на упомянутые музыкальные фрагменты оказали влияние идеи фрейдизма: «оба танца акцентируют погруженность героинь в патологически безотчётное, не контролируемое разумом состояние на грани сознательного

и подсознательного» [23, с. 17]. При помощи танца Мариетты композитор концентрирует внимание зрителей на главном герое, музыкальными средствами изображая погружение Пауля в его подсознательное.

При этом необходимо указать на значительную роль ударных инструментов в данных танцевальных номерах. Расширение применения группы ударных в оркестре началось с партитур К. Дебюсси и М. Равеля, которые искали новые колористические звучания. Э. Денисов в книге «Ударные инструменты в современном оркестре» [17] делает следующее замечание касательно применения ударной группы в партитурах Г. Малера и Р. Штрауса: «Столь же “классическими” в своём отношении к ударным были Г. Малер и Р. Штраус, хотя в их музыке мы и сталкиваемся с введением редко применяемых ударных инструментов и с сольным использованием отдельных представителей этой группы» [17, с. 14]. В «Танце семи покрывал» использованы литавры, «небольшая литавра с деревянными палочками», тамбурин, барабан, там-там, челеста, позже появляются арфы, треугольник, кастаньеты, тарелки. Постепенно включая всё новые инструменты (не только ударные) в танец Саломеи, Штраус перегружает симфоническую партитуру, показывая нарастание экстаза и безумия главной героини. В «Саломее» лейтмотив безумия пронизывает буквально весь оркестр, одним из инструментов, который участвует в его проведениях, являются литавры (ц. 306, рис. 13).

Рис. 13. Нотный фрагмент Танца семи покрывал из оперы «Саломея» Р. Штрауса

У Корнгольда список ударных инструментов не такой внушительный: литавры, колокольчики, треугольник, малый и большой барабан, тамбурин, при этом в вакханальном разделе танца струнные выполняют роль гармонической поддержки, а мелодическую функцию на себя берут в большей степени деревянно-духовые. Также в конце вакханалии треугольник, тамбурин, малый и большой барабан появляются на сцене (ц. 106), при этом партии ударников на сцене не дублируются перкуссионной группой оркестра. Следовательно, в этих танцевальных номерах перкуссионная группа является одним из способов музыкального отражения безумия главных героев (Саломеи и Пауля соответственно).

2.2.3. Лейтмотивы в «Парсифале» и «Мёртвом городе»: драматургические параллели

Если в применении оркестровых средств Корнгольд следует традиции своего времени, вбирая всевозможные приёмы композиторов модерна, то в выстраивании лейтмотивной системы композитор явственно выбирает ориентир — мистерию Р. Вагнера «Парсифаль». Это относится не только к работе с лейтмотивами, но и в выстраивании композиции всего произведения, драматургических функций отдельных персонажей и семантического значения некоторых тональностей.

Между «Мёртвым городом» Корнгольда и «Парсифалем» Вагнера следует провести сюжетную аналогию. Во-первых, в двух произведениях происходит подмена искомым (мёртвым) женских персонажей. Пауль пытается подменить свою умершую жену Мари танцовщицей Мариеттой. Парсифаль же потерял свою мать, которая умерла от горя, и на его пути появляется прекрасная соблазнительница Кундри. Она, по её словам, пытается ему заменить мать своей любовью: «Любовь сильнее жизни и смерти, / — любовью ты на свет рождён... / Прими же привет твоей родимой, / дар прощальный, — / и первый дар — любви!» [82, с. 363–364]. Попадая во втором акте в прекрасный цветочный сад, Парсифаль видит цветочных дев, прислужниц Клингзора. В «Мёртвом городе», также во II картине, Пауль в поисках Мариетты встречается с обожествляющей её актёрской труппой.

Во-вторых, это одержимый своей целью главный герой. *Idée fixe* Пауля — это воскрешение его мёртвой жены. Ему предстоит пройти сложный психологический путь в своём сновидении и после пробуждения понять, что дальше жить прошлым нельзя: «Сон разрушил мечту, мечту воображения в горькой реальности. Мёртвые даруют нам такие сны, когда мы слишком много живём с ними» (ц. 327). Простой, чистый сердцем Парсифаль одержим идеей исцелить Амфортаса: «Того, чей стон глубокий / однажды в сердце мне проник... / Его теперь избавить / от страшной муки избран я. / Но, ах! — / не мог найти я путь спасенья: / проклятием ужасным / был он долго скрыт от меня!» [82, с. 479–482]. Он возвращает в Монсальват копьё, утерянное царём, и сам возглавляет братство, пройдя путь испытаний и соблазнов.

И в опере Э. Корнгольда, и в мистерии Р. Вагнера присутствует образ прекрасной искусительницы, которая косвенным образом помогает главному герою понять и пройти сложный, но необходимый жизненный путь, чтобы в одном случае понять своё предназначение (Кундри), в другом — осознать прошлое и идти в будущее (Мариетта).

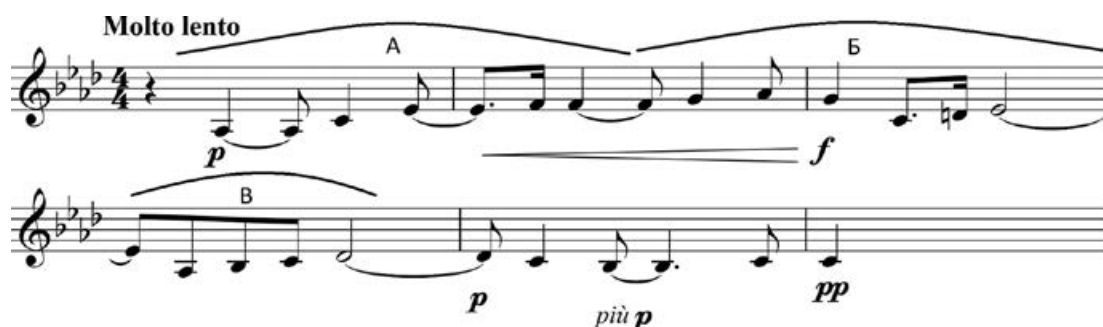


Рис. 14. Нотный фрагмент темы тайной вечера в «Парсифале» Р. Вагнера: а — тема чаши Грааля; б — тема раны Амфортаса; в — тема священного копьёя

Вагнеровский принцип экспонирования нескольких лейтмотивов в виде единой темы в «Парсифале» применяется и в опере «Мёртвый город». В мистерии Р. Вагнера «во вступлении к первому акту экспонируются темы, воплощающие святость Грааля... Мелодия содержит три отрезка, каждый из которых приобретает самостоятельное лейтмотивное значение» [21, с. 400–401]. От интонационного комплекса темы тайной вечери отделяются лейтмотивы: чаши Грааля, раны Амфортаса и священного копья.

В коротком вступлении к «Мёртвому городу» в виде целостной темы экспонируются лейтмотивы, которые впоследствии приобретут ведущее драматургическое значение — «Аккорды воскрешения», «Тема памяти» и «Мотив бренности».

Рис. 15. Нотный фрагмент начала оперы «Мёртвый город»: а — «Аккорды воскрешения»; б — «Тема памяти»; с — «Мотив бренности»

Как и музыкальные драмы Вагнера, опера Корнгольда состоит из трёх картин (актов), расположенных симметрично. Действие I и III картин происходит в квартире Пауля, в «священном алтаре» Мари; II картины — возле дома Мариетты, на набережной Брюгге. Создается трёхчастная драматургическая композиция: I и III картины воплощают мир святилища Мари; II картина — мир чувственности и порока, воплощённый в Мариетте и в её труппе. Похожую симметрию можно наблюдать в «Парсифале»: «...действие первого и третьего происходит в Граале и в храме, где хранится чаша; второй акт — в волшебном замке Клингзора и его садах... крайние акты воплощают мир христианского благочестия, средний акт — мир греховной чувственности» [21, с. 398]. Женщины амбивалентны: Кундри служит и Клингзору, и рыцарям Грааля; Мариетта никому не служит, а хочет быть свободной (сказалось тотальное влияние «Кармен» Ж. Бизе).

Как и в вагнеровской мистерии, в «Мёртвом городе» есть своя семантика тональностей: светлый образ Мари окрашен в бемольные тональности — чаще всего это *Des*, реже — *Ges*. Для Мариетты характерны диезные тональности — *Fis* (энгармонически равный *Ges* Мари), *H*. Пауль не имеет своей лейттональности, тонально он оказывается зависим от окружающих его женщин. Интересно то, что в опере существует лейттональность для обозначения реального мира — *B*. В ней написана Лютневая песня Мариетты и финал оперы, во время сновидения тональность не встречается. В «Парсифале» также бемольные тональности связаны с миром рыцарей Грааля, а диезные — с Клингзором и Кундри.

В либретто «Парсифаля» ключевую роль играют два сакральных артефакта, вокруг которых развёртывается сюжет — Священное копьё и Чаша Грааля. Как и в «Мёртвом городе», эти вещи принадлежат прошлому, но помогают исправить настоящее. У Амфортаса забрал Священное копьё злой волшебник Клингзор, сын Титуреля не смог устоять перед соблазнительницей Кундри и был жестоко наказан, получив тяжелую рану и потеряв копьё. Но это же копьё является спасением не только для Амфортаса (поскольку может излечить рану), но и для всех рыцарей Грааля — копьё, как и его носитель, способно вновь скрепить братство. Именно так и поступает Парсифаль, возвращая священное копьё в замок и исцеляя Амфортаса, он становится новым королем Грааля и возрождает жизнь братства, открыв чашу Грааля.

Церемония открытия чаши Грааля и следующая за ней сцена причастия являются кульминацией как в первом, так и в третьем актах «Парсифаля». Священный сосуд причастия напоминает Амфортасу о его грехе. Именно из-за неспособности Амфортаса провести ритуал умирает его отец, жизнь которого поддерживала Чаша. Только Парсифаль, обладающий абсолютной чистотой сердца, смог открыть святилище, совершив искупление.

Либретто «Мёртвого города» также постоянно возвращается к священным артефактам, связанным с Мари (волосы, шаль, цветы, её портрет, лютю). Они являются катализаторами сюжета: все конфликтные ситуации в опере возникают именно из-за них. В начале третьей картины Мариетта обращается к портрету Мари как к живому человеку, чувствуя в ней соперницу, и просит оставить Пауля в покое. В конце той же картины Мариетта играет с прядью волос мёртвой, и Пауль, видя в этом святотатство, в гневе душил её волосами. Таким образом, материальные предметы, из-за которых происходят конфликтные ситуации, представляют для Пауля своеобразный портал в счастливое прошлое. В I и III картинах они определяют кульминационное развитие драматургии оперы.

* * *

Оркестровый стиль оперы Э. В. Корнгольда «Мёртвый город» связан с новыми тенденциями в музыке венского модерна. Опираясь на интересные тембровые колористические приёмы композиторов-современников, он создаёт во многом эклектичный оркестровый стиль. Им были восприняты новые характерные тембровые миксы и более независимое использование перкуSSIONНОЙ группы. И тембровая дифференциация, и эволюция тембрового облика основных лейтмотивов в «Мёртвом городе» направлены на усиление драматургической составляющей. Оркестровый стиль Корнгольда вбирает в себя ведущие тенденции, характерные для первого двадцатилетия прошлого века.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Опера «Мёртвый город» — это не только квинтэссенция эстетики эпохи модерна, это произведение вбирает в себя и символистскую поэтику, которая присуща повести Ж. Роденбаха «Мёртвый Брюгге», и черты экспрессионизма — направления, которое только набирало свою силу в образованной после войны Веймарской Республике.

Главным мотивом экспрессионизма являлось субъективное видение реальности психически неустойчивым индивидом: «...тяготение к пограничным психическим состояниям, эмоциональная взвинченность, предельная субъективность, нередко приводящая к деформации окружающего мира, который предстаёт сквозь призму восприятия героя...» [10, с. 6]. Казалось бы, главный герой оперы — типичный для экспрессионизма персонаж, находящийся в состоянии одержимости и галлюцинирующий. Но кульминация оперы и последующее за ней разоблачение сна Пауля не дают в полной мере причислить «Мёртвый город» к музыкальному театру экспрессионизма. В «предэксессионистских» одноактных операх Р. Штрауса «Саломея» и «Электра» (1908 г.) кульминации «...обозначают собой резкий, неожиданный поворот в развитии действия, причём в момент наивысшего торжества героинь» [10, с. 12], смерть героинь воспринимается как закономерный итог на пути полного саморазрушения; в «Ожидании» Шенберга («*Erwartung*», 1909 г.) галлюцинации героини становятся преддверием её полного безумия.

В «Мёртвом городе» композитор и либреттист, казалось бы, действуют по законам жанра экспрессионистской драмы, подводя изначально неуравновешенного индивида к безумию и совершению убийства в кульминации. Но финал оперы обманывает зрителя. Убийство Мариетты — лишь часть сновидения, симптом состояния главного героя, и этот сюжетный ход показывает, с одной стороны, влияние теории З. Фрейда на драматургию либретто. С другой стороны, финал обнаруживает принадлежность «Мёртвого города» к стилистике модерна благодаря одному из ведущих для этого течения иконографических мотивов — отражения/зеркала. «Заворожённость феноменом отражения, в котором иллюзорный мир предстаёт то как воплощение мечты, то как искажённая, подчас уродливая изнанка реальности, затронула и воображение авторов опер» [15, с. 46].

Другие мотивы иконографии модерна, определённые Н. И. Дегтяревой, также получают своё развитие в опере «Мёртвый город». Мотив «танца» представляет собой отражение психологического состояния, но не собственно танцующей главной героини (как в одноактных операх Р. Штрауса), а главного героя, отражая его субъективную психологическую реальность. Образ главной героини оперы представляет модель поведения, которая характерна для *femme fatale*. Роковая женщина Мариетта манипулирует мужчинами в своей труппе и самим Паулем, свободно и развязно себя ведёт, ярким пятном выделяясь среди безмолвно-траурной атмосферы города Брюгге и квартиры главного героя.

Главный герой оперы создал свою собственную утопию в пределах квартиры, окружив себя вещами мёртвой жены. Здесь наблюдается другой популярный мотив модерна — «остров/сад». Но, в отличие от других художественных проявлений этого мотива, где целью является «преобразование жизни посредством искусства» [15, с. 51], «остров/сад» в опере «Мёртвый город» воплощает идею убежища, «портала» в счастливое прошлое.

В реалистическом романе Адальберта Штифтера «Бабье лето» (1857 г.) подобным образом воплощается утопия героя в имении *Rosenhaus*. Помимо благодатных садов внутри Розенхауса, его хозяин Ризах, чтобы достичь истинного идеала в своей утопии, начинает заниматься реставрацией. «Идеальная жизнь не может позволить себе стихийности; она должна питать чувства изделиями, принадлежавшими умершим... В доме — и в культуре вообще — он [главный герой] проявляет ту же страсть к сохранению, направленную, однако (и это зна-

менательно), не к новому росту» [43, с. 376]. Именно в таком ключе следует трактовать мотив «острова/сада» в опере «Мёртвый город». Пауль воплощает культурный идеал столицы империи второй половины XIX в., воспетый Штифтером, который предполагает «...социальную замкнутость и культурную ориентацию на прошлое...» [43, с. 379]. Но роман Штифтера был «утопическим романом воспитания» [43, с. 363], а герой «Мёртвого города» создал свой «сад», чтобы укрыться от неприглядной действительности.

Аналогично Штифтеру трактуют этот мотив новые художники 1890-х гг., старшие современники Корнгольда. Для них образ сада становится личной утопией одного персонажа, которого не волнует социальная реальность. Гуго фон Гофмансталь в стихотворном прологе к пьесе Шницлера «Анатоль» (1893 г.) использует образ сада эпохи рококо, чтобы отобразить эскапизм своего поколения, ищущего убежища от реальности (см. об этом: [43, с. 380, 397]). Второй образ стихотворения Гофмансталя — театр, разыгрываемый человеческим сознанием, подобный сну, который видит Пауль: «...И мы играем на театре / Комедию своей души, / Играем собственные пьесы, / Где горечь ранняя и нежность / Вчера и завтра наших чувств. / Зла сущность, но прекрасна форма. / Велеречивые слова / Рождают двойственность и тайну. / Агония, куски, фрагменты...» (пер. с нем. Ю. Сульновар) [3, с. 572]. Заметим переключку практически всех образов «пролога» Гофмансталя — пахнущие духами палантины юных красавиц в саду, музыкальные инструменты, даже светлые волосы девушек — с предметами в «святилище» Пауля [3, с. 571–572]. Леопольд фон Андриан в повести «Сад познания» также поднимает тему кризиса идентичности в эпоху *fin de siècle*. Сад — это эскапистский уход в мир собственной фантазии и мечты от ненавистного общества. Как и главному герою оперы «Мёртвый город», Эрвину из «Сада познания» не важно настоящее, он концентрируется на событиях прошлого, «воспоминаемое прошлое становится для него важнее, чем переживаемое настоящее» [43, с. 404].

В эпоху, когда Корнгольд создавал свои оперы, от него (и от его современников — Штрауса и Шрекера) ожидали оперной реформы. Корнгольд, как и другие, использует разные драматургические модели и приёмы развития, но не приходит к новым собственным эстетическим открытиям: недаром его музыка считалась эклектичной и вызывала у современников такой богатый слой ассоциаций (см. выше, в разделе 1.1.4). Композитор, несмотря на ожидания современников, не мог стать «вторым Вагнером» — его дарование скорее отвечало той традиции австрийского искусства, о которой российский филолог-германист А. В. Михайлов писал: «Всё высокое австрийское искусство, в сущности, интимно — оно даже всемирно-исторические проблемы должно переносить в задумчивость и уединенность, чтобы остаться с ним с глазу на глаз» [3, с. 15].

Его привлекает в вагнеровской драматургии не космологический размах мифа (тетралогия «Кольцо нибелунга») или переосмысление религии (мистерия «Парсифаль»), а пристальный психологический анализ. При этом у Корнгольда он — вполне в традиции оперы XIX в. — расцвечен контрастными сценами (такими как сцена репетиции труппы Мариетты из II картины или шествие Святой крови из III картины), которые не отстраняют от сюжета, а метафорически комментируют его.

Подобной пристальностью и детальностью, которая не приводит при этом к коренному переосмыслению музыкальных тем или достижению ими новых качеств, отмечена и музыкальная драматургия «Мёртвого города».

Лейтмотивная и тембровая системы в опере связаны. Почти за каждым мотивом закреплены определённые инструменты. Только в моментах сюжетно-драматических поворотов тембровая окраска лейтмотивов меняется. Так, например, «Мотиву волос» изначально были присущи кристальные солирующие тембры: труба, флейта, колокольчики. После совершения убийства при помощи «золотого сокровища» лейттембры затемняются до кларнета и валторны, темброво «сливаясь» с инструментами, характерными для мотивов Мари.

Похожую тембровую эволюцию проходит «Тема памяти». Композитор на протяжении всего произведения постепенно уменьшает количество инструментов, исполняющих мотив. От проведения *tutti* в начале оперы «Тема памяти» темброво «истончается» к своему последнему появлению в конце оперы, который инструментован только солирующими пикколо и флейтой.

Такое драматургически яркое использование инструментальных средств заставляет вспомнить тезис Р. Штрауса о двух стилистических направлениях в развитии оркестра. Безусловно, Корнгольд в своих музыкально-драматических опусах опирается на «драматическое» направление. Композитор успешно применяет колористические эффекты для создания живых сюжетных и драматургических перипетий. На примере тембровой драматургии «Мёртвого города» видно, что композитор персонифицирует отдельные тембры или группы оркестра, связывая их с определёнными мотивами. Тембровое воплощение лейтмотивов на протяжении всей оперы проходит эволюцию в соответствии с событиями сюжета, в то время как сами мотивы остаются неизменными.

Лейтмотивная модель, использованная в «Мёртвом городе», восходит к драме-мистерии Р. Вагнера «Парсифаль», в которой, по словам А. О. Гордона, мотивы «...претерпевают на протяжении произведения серию тембровых трансформаций, имеющих целью обосновать и обнародовать итоговый *искомый тембр*» [13, с. 57]. В целом творчество Вагнера и его модель *Gesamtkunstwerk* выполняли роли эстетических ориентиров для композиторов модерна.

Другим вагнеровским влиянием обуславливается идея пространственности звука в опере, к таким образцам относится и «Дальний звон» Ф. Шрекера. Главный герой оперы находится в поисках божественного звучания, и композитор воплощает искомый звук при помощи челесты, которая находится на сцене, а не в оркестровой яме. В «Мёртвом городе» объёмное «живое» звучание приобретает сама среда Брюгге. Город в опере Корнгольда отражается в тембре колоколов, ведь для создания его звукового образа во вступлении ко II картине композитор выводит колокола на сцену. Но до вагнеровского звукового пространства, которое он воплотил в «Парсифале», композиторам модерна далеко. Драматическая мистерия была специально создана для Байройтского театра с его исключительной акустикой. Вагнер пользуется приёмом вывода инструментов на сцену (тромбоны в начале I акта), но и внутри оркестровой ямы он создал специальный план рассадки музыкантов для лучшего смешения тембров, а также использовал антифонное звучание хоров (подробнее о взаимосвязи оркестровки «Парсифаля» и архитектуры театра в Байрейте см.: А. О. Гордон «Музыкально-архитектурный *Gesamtkunstwerk*: об акустической детерминированности оркестрового стиля драмы Р. Вагнера «Парсифаль»» [13]).

Корнгольд не искал для себя роли пророка, пророка нового искусства, и осторожно относился к новым композиторским техникам. «Мёртвый город» в истории оперного жанра — не открытие новых горизонтов, а скорее подытожи-

вание созданного за последние десятилетия. Недаром спустя несколько лет после премьеры оперы он скажет: «Я ни в коем случае не изолирую себя от обогащения гармонии, которым мы обязаны, например, Шёнбергу. Но я не откажусь от выдающихся возможностей, предлагаемых “старой музыкой”» [63, с. 13]. Определённо можно говорить о том, что опера отвечала послевоенному запросу общества на красоту вопреки всем трагедиям и благодаря этому зарекомендовала себя в оперном репертуаре прошлого и настоящего.

Несмотря на то, что о «Мёртвом городе» создано мало исследований, на сегодняшний день он является, пожалуй, самой известной и изученной оперой Корнгольда. Ранние одноактные опусы «Кольцо Поликрата» и «Виоланта», опера «Чудо Элианы», написанная в конце 20-х гг., и последняя опера «Катрина» периода американской эмиграции не получили должного освещения ни в отечественном, ни в зарубежном музыкознании. Дальнейшее изучение оперного творчества Э. В. Корнгольда позволит существенно обогатить представления об австрийской опере эпохи модерна.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. *Архипова А. А.* Камень преткновения или скала скандала? (Как говорить о театре с помощью психоанализа) // Шаги / Steps. — 2017. — Т. 3, № 3. — С. 219–234.
2. *Барсова И. А.* Симфонии Густава Малера. — М.: Советский композитор, 1975. — 481 с.
3. *Беляева Н. Т.* Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX–XX вв.: сборник / Сост. В. В. Вебер, Д. С. Давлианидзе. — М.: Радуга, 1988. — На нем. яз. с параллельным русским текстом. — 816 с.
4. *Берлиоз Г.* Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке / Пер. с нем. С. П. Горчакова. — М.: Музыка, 1972. — 511 с.
5. *Бондс М. Э.* Абсолютная музыка: истории идеи / Пер. с англ. А. Рондарева. — М.: Дело РАНХиГС, 2019. — 472 с.
6. *Вагнер Р.* Избранные работы / Сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова; вступит. ст. А. Ф. Лосева; пер. с нем. — М.: Искусство, 1978. — 695 с.
7. *Векслер Ю. С.* «Мёртвый город»... Брюгге в романе Ж. Роденбаха и опере Э. В. Корнгольда // Научный вестник Московской консерватории. — 2014. — № 3. — С. 92–107.
8. *Веселовская М. В.* Жорж Роденбах — поэт безмолвия. — М.: Public Domain, 1904. — 37 с.
9. *Власова Н. О.* Александр Цемлинский. Жизнь и творчество. — М.: Мос. гос. консерватория, 2014. — 415 с.
10. *Власова Н. О.* Музыкальный театр экспрессионизма: к истории одноактной оперы // Искусство музыки: теория и история. — 2015. — № 12. — С. 5–36.
11. *Власова Н. О.* Творчество Арнольда Шёнберга. — М.: Издательство ЛКИ, 2007. — 530 с.
12. *Гариб В. С.* Музыкальный театр Франца Легара: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — Ростов-на-Дону, 2003. 25 с.
13. *Гордон А. О.* Музыкально-архитектурный Gesamtkunstwerk: об акустической детерминированности оркестрового стиля драмы Р. Вагнера «Парсифаль» // Журнал Общества теории музыки. — 2019. — № 3. — С. 53–78.
14. *Дегтярёва Н. И.* Идеи и символы времени. Австро-немецкая опера в эпоху модерна // Музыкальная академия. — 2009. — № 3. — С. 150–156.
15. *Дегтярёва Н. И.* Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии. — СПб.: СПбГК, 2010. — 368 с.
16. *Дегтярёва Н. И.* Ритм прозы в вокальной мелодике и драматургии опер Ф. Шрекера // Ритм и форма: сб. ст. / Ред. сост. Н. Афонина. — СПб.: Союз художников, 2002. — С. 187–203.

17. Денисов Э. Ударные инструменты в современном оркестре. — М. : Советский композитор, 1982. — 259 с.
18. Карпова А. П. Параллели психоанализа в новелле Леопольда фон Адриана «Der Garten der Erkenntnis» («Сад познания») // Романские и германские языки: актуальные проблемы лингвистики и методики. Ежегодник по материалам тринадцатой междунар. студ. науч.-практ. конф. — Екатеринбург, 2021. — С. 127–131.
19. Карс А. История оркестровки / Ред. М. В. Иванов-Борецкий и Н. С. Кондорф ; пер. с англ. Е. П. Ленивцева и др. — М. : Музыка, 1989. — 304 с.
20. Куклинская М. Я. Некоторые особенности «Венского модерна» в музыкальном театре и опера Э. В. Корнгольда «Мёртвый город» (Die tote Stadt) // Проблемы музыкальной науки. — 2021. — № 3. — С. 40–50.
21. Левик Б. В. Рихард Вагнер. — 2-е изд. — М. : ЛИБРОКОМ, 2011. — 448 с.
22. Лотман Ю. М. Текст в тексте // Образовательные технологии. — 2014. — № 1. — С. 30–42.
23. Медведева Ю. П. Оркестровые жанры в западноевропейской опере начала XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М., 2002. — 27 с.
24. Микеладзе Г. В. О некоторых тенденциях в музыкальном театре Рихарда Штрауса : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1991. — 21 с.
25. Модр А. Музыкальные инструменты / Пер. с чеш. Л. А. Александровой. — М. : Государственное музыкальное издательство, 1959. — 266 с.
26. Молодцова М. М. Комедия дель арте (История и современная судьба). — Л., 1990. — 219 с.
27. Муратова Н. Н. Творчество А. Цемлинского и ведущие художественные тенденции в Австрии начала XX века // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2011. — № 2. — С. 7–10.
28. Ницше Ф. Полное собрание сочинений : в 13 т. / Пер с нем. В. Бакусева, Л. Завалишиной и др. ; общ. ред. И. А. Эбаноидзе. Том 1: Рождение трагедии. Из наследия 1869–1873 гг. — М. : Культурная революция, 2005. — 416 с.
29. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм / Пер. с нем. Г. А. Рачинского. — М. : Мысль, 1990. — 216 с.
30. Орджоникидзе Г. «Саломея» и «Электра» Рихарда Штрауса (к проблеме экспрессионизма в опере) / Сост. С. С. Зив // Музыкальный современник: сб. статей. Вып. 5. — М., 1984. — 288 с.
31. Роденбах Ж. Мертвый Брюгге [Повесть] / Пер. с фр. М. В. Веселовской. — М. : Водолей, 1999. — 44 с.
32. Росс А. Дальше — шум. Слушая XX век / Пер. с англ. А. Гиндиной, М. Калужского. — СПб. : АСТ, 2014. — 560 с.
33. Стрельникова А. А. Театр в эстетике группы «Молодая Вена» // Studia Litterarum. — 2017. — Т. 2, № 2. — С. 80–103.
34. Турнавигатор. Процессия святой Крови в Брюгге [Электронный ресурс]. — URL: https://tournavigator.pro/%D0%91%D1%80%D1%8E%D0%B3%D0%B3%D0%B5/%D1%81%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D1%82%D1%8B/%D0%9F%D1%80%D0%BE%D1%86%D0%B5%D1%81%D1%81%D0%B8%D1%8F_%D1%81%D0%B2%D1%8F%D1%82%D0%BE%D0%B9_%D0%9A%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8_%D0%B2_%D0%91%D1%80%D1%8E%D0%B3%D0%B3%D0%B5 (дата обращения: 18.11.2022).
35. Фрейд З. Собрание сочинений в 10 томах / Пер. с нем. А. М. Боровикова. Т. 4: Психологические сочинения. — М. : Фирма СТД, 2006. — 320 с.
36. Фрейд З. Толкование сновидений / Пер. с нем. Я. Когана. — СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. — 512 с.
37. Фрейд З. Бренность / Пер. с нем. А. М. Боровикова. Хрестоматия: в 3 т. Т. 3: Изобразительное искусство и литература. — М. : Когито-Центр, 2016. — 307 с.
38. Фрэзер Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии : в 2 т. / Пер. с англ. М. Рыклина. Т. 1: Боги и ученые. — М. : ТЕРРА — Книжный клуб, 2001. — 528 с.

39. *Цветков Ю. Л.* От венского модерна к австрийскому модернизму // Вестник Ивановского государственного университета. — 2018. — Вып. 1. — С. 28–34.
40. *Чаки М.* Идеология оперетты и венский модерн: культурно-исторический очерк / Пер. с нем. В. Ерохина. — СПб. : Издательство имени Н. И. Новикова, 2001. — 348 с.
41. *Шабунова И. М.* Оркестр в трудах Глинки и других композиторов XIX века // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2004. — № 1. — С. 62–67.
42. *Шницлер А.* Судьба барона Лейзенбог [Новелла] / Пер. с нем. П. Юровича. — Киев : Мультимедийное издательство Стрельбицкого, 2010. — 7 с.
43. *Шорске К. Э.* Вена на рубеже веков: Политика и культура / Пер. с англ. под ред. М. В. Рейзина. — СПб. : Издательство имени Н. И. Новикова, 2001. — 512 с.
44. *Юнг К. Г.* Архетип и символ / Пер. с нем. В. Зеленского. — СПб. : Ренессанс, 1991. — 290 с.
45. *Юнг К. Г.* Архетипы и коллективное бессознательное / Пер. с нем. А. Чениной. — М. : АСТ, 2020. — 224 с.
46. *Юнг К. Г.* Сознание, бессознательное и индивидуализация / Пер. с нем. В. Бакусева. — М. : Академический проект, 2013. — 178 с.
47. *Andrian L.* Der Garten der Erkenntnis: und andere Erzählungen. — Igel Verlag, 2013. — 240 p.
48. *Bekker P.* Franz Schreker: Studie zur Kritik der modernen Oper. Deutsche Bühne. Jahrbuch der Frankfurter Städtischen Bühnen. — Frankfurt/M., 1919; Rimbaud Presse, 1981. — 132 p.
49. *Bienenfeld E.* Die tote Stadt // Neues Wiener Journal vom 10 Januar 1921. — P. 3–4.
50. *Birgfeld R.* Die tote Stadt // Signale für die musikalische Welt № 50 vom 15 Dezember 1920. — P. 1209–1212.
51. *Carroll B. G.* The Last Prodigy: A Biography of Erich Wolfgang Korngold. — Portland : Amadeus Press, 1997. — 780 p.
52. *Cheng W.* Opera en abyme: The prodigious ritual of Korngold's Die tote Stadt // Cambridge Opera Journal. — 2011. — P. 115–146.
53. *Finn B. L.* Erich Korngold's Discursive Practices: Musical Values in the Salon Community from Vienna to Hollywood. — University of Tennessee, 2015. — 17 p.
54. *Finzi D.* Parallelaktionen: Freud und die Literaten des Jungen Wien. — Wien : Sigmund Freud Museum, 2018. — 176 p.
55. *Gasenzer E. R.* Psychologische und psychoanalytische Grundlagen in Schrekers Musikdrama "Die Gezeichneten" // Wiener Medizinische Wochenschrift. — 2016. — 13 p.
56. *Girardi M. E. W.* Korngold. Die tote Stadt. Fondazione Teatro La Fenice di Venezia. — 2009. — 139 p.
57. *Goldmark D.* Korngold and His World. — Princeton University Press, 2019. — 335 p.
58. *Hoffmann R.* St. Erich Wolfgang Korngold. — Wien : Stephenson, 1922. — 130 p.
59. *Jacobs W.* Die tote Stadt. Kölnische Zeitung vom 6 Dezember, 1920. — P. 1023.
60. *Korngold E. W.* Der Ring des Polykrates [Partitur]. — Mainz : B. Schott's Söhne, 1916. — 278 p.
61. *Korngold E. W.* Die tote Stadt [Klavier]. — Mainz : B. Schott's Söhne, 1920. — 214 p.
62. *Korngold E. W.* Die tote Stadt [Partitur]. — Mainz : B. Schott's Söhne, 1920. — 430 p.
63. *Korngold E. W.* Theater, Kunst und Literatur // Neues Wiener Tagblatt. — 26 Mai 1926. — P. 12–14.
64. *Korngold E. W.* Violanta [Klavier]. — Mainz : B. Schott's Söhne, 1916. — 146 p.
65. *Korngold J.* Die frau ohne Schatten // Neue Freie Presse Morgenblatt. — 11 Oktober 1919. — P. 1–4.
66. *Korngold J.* Die Gezeichneten // Neue Freie Presse Morgenblatt. — 28 Februar 1920. — P. 1–4.
67. *Korngold J.* Die Korngolds in Wien: der Musikkritiker und das Wunderkind: Aufzeichnungen. — Zürich : M & T Verlag, 1991. — 401 p.
68. *McKee D.* Die tote Stadt. Erich Wolfgang Korngold // Oxford Journal. — 2010. — P. 149–153.
69. *Meyerbeer G.* Robert le Diable [Score]. — Paris : Maurice Schlesinger, 1890. — 920 p.

70. *Meyerbeer G.* Roberto il Diavolo [Clavier]. — London : Boosey & Co., 1876. — 480 p.
71. Operabase. Статистика. [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.operabase.com/statistics/ru> (дата обращения: 18.01.2023).
72. *Regeniter A.* Die tote Stadt // Signale für die musikalische Welt № 52 vom 29 Dezember 1920. — P. 1249–1252.
73. *Rodenbach G.* Le Mirage. — Paris : Société d'éditions littéraires et artistiques, 1901. — 186 p.
74. *Schmid O.* Musikbriefe aus Dresden // Zeitschrift für Musik Leipzig, den 7. — Januar 1922. — P. 16.
75. *Schönberg A.* Gurre-Lieder [Partitur]. — Los Angeles : Belmont Music Publishers, 1948. — 189 p.
76. *Schreker F.* Der ferne Klang [Partitur]. — Wien-Leipzig : Universal Edition, 1912. — 471 p.
77. *Schreker F.* Die Gezeichneten [Klavier]. — Wien-Leipzig : Universal-Edition, 1916. — 356 p.
78. *Strauss R.* Ariadne auf Naxos [Klavier]. — London : Boosey & Hawkes, 1940. — 248 p.
79. *Strauss R.* Der Rosenkavalier [Partitur]. — Paris : Boosey & Hawkes, 1943. — 523 p.
80. *Strauss R.* Salome [Partitur]. — Mineola : Dover Publications, 1981. — 348 p.
81. *Stringer K. E.* Subverted Modernism: Korngold's Die tote Stadt. — Boston University, 2013. — 106 p.
82. *Wagner R.* Parsifal [Partitur]. — New York : Broude Brothers, 1966. — 592 p.
83. *Winters B.* Strangling blondes: nineteenth-century femininity and Korngold's Die tote Stadt // Cambridge Opera Journal. — 2011. — № 23. — P. 51–82.
84. *Wunberg G.* Das junge Wien: Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887–1902. — Tübingen : Niemeyer, 1976. — 243 p.
85. *Zemlinsky A.* Eine florentinische Tragödie [Partitur]. — Wien : Universal Edition, 1977. — 311 p.

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

Первая премия

**МУЗЕЙНАЯ РЕЦЕПЦИЯ ВИЗАНТИЙСКОГО НАСЛЕДИЯ:
ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ И ЭКСПОНИРОВАНИЯ
КОЛЛЕКЦИЙ**

СЕРЕБРЯКОВ Павел Павлович
Санкт-Петербургский государственный институт культуры

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы. Феномен «Византийской цивилизации» изучался на протяжении нескольких веков методами археологии, искусствоведения, культурологии и других наук. Крупные образования — культуры и целые государства — также использовали в своих концепциях это понятие для иллюстрации и укрепления собственной исторической памяти. Естественно, допускалось и обратное — исключение или хотя бы неафиширование существующей культурной связи. Так или иначе, ни одно государственное образование, имеющее какую либо связь с Византией (прямую или косвенную), не оставалось к ней безучастным. Это можно объяснить влиянием, имевшим место со стороны Византийской империи, а также характером самой империи.

Византия — это важнейший и позднейший оплот греко-римской культуры, продолжение Римской империи. Сложно переоценить её влияние как на Запад, так и на Восток, проявляющееся сразу в целом ряде сфер. Европейские государства, не наследовавшие от Византии напрямую, также не раз вступали с её наследием в диалог. Наиболее ярко это проявлялось в области материальной культуры и особенно в области выставочной деятельности.

Византийские коллекции отличаются богатством и необычностью своего оформления, соединением языческих и христианских мотивов. Из-за этого они не раз оказывались в фокусе западного художественного развития. Известно влияние византийского искусства как на живопись Ренессанса, так и на искусство авангарда. Такое положение вещей привело мировое сообщество к необходимости выражения собственного отношения к Византии, а также существования определённого консенсуса на международном уровне. Если выставки византийской культуры являются событиями общей важности и представляют в первую очередь научный интерес, то локальные тенденции лучше всего выражаются политикой властей в отношении подобной выставочной деятельности, т. е. спецификой признания или же непризнания византийского наследия на государственном уровне.

История византийских коллекций богата выставочными событиями, но многие из них посвящены делу обозначения тех существенных различий или даже противоречий, которые существуют в области репрезентации Византии в разных культурах и странах. В связи с этим необходимым представляется введение нового понятия «музейная рецепция». Под ней подразумевается совокупность процедур, связанных с коллекционированием и изучением коллекций, выявлением их смысловых полей и процессов их интерпретации, которые и могут быть названы «музейными исследованиями», в том числе в рамках такой определяющей для музея формы, как музейная экспозиция и выставка. Музейная рецепция понимается как динамический процесс, в связи с чем важным при её изучении становится историко-генетический метод, который определяет сфокусированность данного исследования на вопросах истории становления и развития документирования, а также экспонирования памятников византийской культуры во второй половине XIX–XX вв.

В то же время музейная рецепция предполагает выстраивание новых контекстов, одним из важнейших может быть названо формирование различных подходов к интерпретации и экспонированию византийского наследия, что позволяет использовать для структурирования содержания работы методы компаративистского анализа, которые позволяют выделить региональную специфику и универсальные принципы развития византийских коллекций. Исследование различных подходов на примере конкретных государств и культур позволит увидеть их разницу, иллюстрировать череду и иерархию событий, а также наметить пути разрешения возникающих методологических и иных проблем. Репрезентация такого уровня даёт возможность построения общей хронологии научных концепций и достижений в области репрезентации и интерпретации наследия византийской культуры.

Объектом данного исследования являются византийские коллекции музеев различных регионов мира.

Предметом данного исследования является рецепция византийской культуры в зарубежной и отечественной византистике и музейных коллекциях.

Цель исследования: проанализировать состав византийских коллекций и их репрезентацию в экспозиционной и выставочной деятельности зарубежных и отечественных музеев.

Задачи исследования:

- 1) изучить историю формирования коллекций в контексте развития отечественной и мировой византистики;
- 2) сопоставить развитие отечественных и зарубежных музейных коллекций в контексте локальной и мировой культурной политики;
- 3) определить крупнейшие международные и национальные выставочные проекты, посвящённые культуре Византии;
- 4) выявить персоналии крупнейших зарубежных и отечественных византистов, деятельность которых повлияла на развитие музейных коллекций и практики их музейной репрезентации.

Источники исследования: работа опирается на материалы ИИМК РАН, в частности персональные фонды учёных Ф. И. Шмита (Шмидта)¹ и А. Л. Якобсона², а также на данные из фондов Императорской археологической комиссии³.

¹ Научный архив ИИМК РАН. Ф. 55. Оп. 1. Д. 40. Л. 11–70.

² Научный архив ИИМК РАН. Ф. 86. Оп. 1. Д. 4. Л. 3–5.

³ Научный архив ИИМК РАН. Ф. 2. Оп. 3. Д. 490. Л. 2–3.

База исследования: коллекции памятников византийской культуры и искусства Государственного Эрмитажа и Русского музея; сравнительная база исследования — Византийский музей в Афинах, Национальный исторический музей в Афинах, Музей византийской культуры в Фессалониках, археологические памятники Стамбула, музей Метрополитен.

Степень разработанности проблемы. Наиболее важными источниками по данной теме можно назвать следующие: по российской тематике — это выпущенное Государственным Эрмитажем издание «Византиноведение в Эрмитаже»⁴, а также обширная публикация Ю. А. Пятницкого «An Imperial Eye to the Past: Byzantine Exhibitions in the State Hermitage Museum»⁵. Оба источника важны постольку, поскольку именно Государственный Эрмитаж исторически обладал наиболее значительными коллекциями византийских предметов на территории России, а высокий статус музея позволял ему успешно участвовать в международной выставочной деятельности. Интерес представляет и статья О. А. Туминской «Византийские экспозиции Русского музея: 1898–1928 гг.»⁶, дающая представление о судьбе некоторых византийских коллекций до их попадания в Эрмитаж. Эпизодическое значение в исследовании советского периода имеет статья Г. Е. Лебедева «З. В. Удальцова как организатор советского византиноведения...»⁷ и статья В. В. Сашанова «В. Н. Бенешевич и его проекты возрождения отечественного византиноведения в 1930-е гг.»⁸. Досоветский период описан в статье С. Б. Сорочан «Ф. А. Терновский (1838–1884) — исследователь истории Византии»⁹ и статье В. М. Московкина «О вкладе бывшего директора Белгородского и Воронежского учительских институтов А. К. Димитриу (1857–1925) в византинистику»¹⁰.

Сведения об экспозиции Отделения Средних веков и эпохи Возрождения Императорского Эрмитажа взяты, в том числе, из «Указателя» данного отделения, составленного Н. П. Кондаковым¹¹. Некоторые сведения по поводу экспедиций П. И. Севастьянова можно получить из издания Ю. А. Пятницкого «Епископ

⁴ Византиноведение в Эрмитаже. К XVIII Международному конгрессу византинистов. — Л.: Издательство Государственного Эрмитажа, 1991. — 146 с.

⁵ *Pyatnitsky Y.* An Imperial Eye to the Past: Byzantine Exhibitions in the State Hermitage Museum, 1861–2006. Muzeul Național de Istorie a Moldovei. — Tyrageția, serie nouă, 2011. — Vol. 5 (20), № 2. — P. 71–98.

⁶ *Туминская О. А.* Византийские экспозиции Русского музея: 1898–1928 гг. // Материалы по археологии и истории античного и средневекового Причерноморья. — 2020. — № 12. — С. 1039–1054.

⁷ *Лебедева Г. Е.* Удальцова как организатор советского византиноведения (к 100-летию члена-корреспондента академии наук СССР З. В. Удальцовой) // *Proslogion: Проблемы социальной истории и культуры средних веков и раннего Нового времени.* — 2018. — № 4 (2). — С. 9–27.

⁸ *Сашанов В. В.* В. Н. Бенешевич и его проекты возрождения отечественного византиноведения в 1930-е гг. // *Вестник Омского университета. Серия: Исторические науки.* — 2017. — № 4. — С. 288–293.

⁹ *Сорочан С. Б.* Ф. А. Терновский (1838–1884) — исследователь истории Византии // *Научные ведомости БелГУ. Серия: История. Политология. Экономика. Информатика.* — 2007. — № 1. — С. 11–19.

¹⁰ *Московкин В. М.* О вкладе бывшего директора Белгородского и Воронежского учительских институтов А. К. Димитриу (1857–1925) в византинистику // *Вестник ТГУ.* — 2018. — № 1 (171). — С. 115–123.

¹¹ *Кондаков Н. П.* Императорский Эрмитаж. Указатель отделения Средних веков и эпохи Возрождения. — СПб.: Типография Министерства путей сообщения, 1891. — 369 с.

Порфирий (Успенский) и его участие в экспедициях П. И. Севастьянова на Афон в 1858–1860 годах»¹². О самом раннем периоде исследований византийского наследия можно узнать из статьи Л. А. Герд «Russian Imperial Policy in the Orthodox East and its Relation to Byzantine Studies»¹³.

Отдельного внимания заслуживают статьи, посвящённые академику Острогорскому и его вкладу в отечественную и зарубежную византистику: «Византийская и русская государственность в трудах академика Г. А. Острогорского»¹⁴, «Судьбы русской византистики в Старом и Новом Свете: Г. Острогорский и А. Васильев»¹⁵, «Русская византология в Европе и труды академика Г. А. Острогорского»¹⁶ и «Г. А. Острогорский: вклад в византологию»¹⁷ И. А. Иванова. О влиянии на западную, в частности на американскую византистику рассказывается в статье О. Захарова «Роль А. А. Васильева в развитии американского византиноведения»¹⁸. Также небольшие заметки можно почерпнуть из «Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies»¹⁹.

По греческой тематике первостепенное значение имеет всеобъемлющая статья А. Gazi «National museums in Greece: History, Ideology, Narratives»²⁰ и во многом аналогичная русскоязычная статья И. Кацариду и К. Билиури «Образы Византии: нарративы византийского прошлого в греческих национальных музеях»²¹. Тема влияния поствизантийской тематики на Грецию раскрывается в статье D. Mourelatos «The debate over Cretan icons in twentieth-century Greek historiography and their incorporation into the national narrative»²². О современном культурном влиянии греков на соседние государства через византийское наследие говорит-

¹² Пятницкий Ю. А. Епископ Порфирий (Успенский) и его участие в экспедициях П. И. Севастьянова на Афон в 1858–1860 годах. — М.: Индрик, 2020. — 656 с.

¹³ Gerd L. Russian Imperial Policy in the Orthodox East and its Relation to Byzantine Studies // *Imagining Byzantium. Perceptions, Patterns, Problems.* — Mainz : Romisch-Germanischen Museum, 2018. — P. 93–100.

¹⁴ Иванов И. А. Византийская и русская государственность в трудах академика Г. А. Острогорского // *Христианское чтение.* — 2014. — № 5. — С. 62–81.

¹⁵ Иванов И. А. Судьбы русской византистики в Старом и Новом Свете: Г. Острогорский и А. Васильев. Предисловие к публикации // *Русско-Византийский вестник.* — 2018. — № 1. — С. 9–15.

¹⁶ Иванов И. А. Русская византология в Европе и труды академика Г. А. Острогорского // *Христианское чтение.* — 2010. — № 1. — С. 88–121.

¹⁷ Иванов И. А. Г. А. Острогорский: вклад в византологию // *Христианское чтение.* — 2007. — № 28. — С. 184–190.

¹⁸ Захаров О. И. Роль А. А. Васильева в развитии американского византиноведения // *Вестник Омского университета. Серия: Исторические науки.* — 2015. — № 2 (6). — С. 47–50.

¹⁹ Bryer A. *Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies, London, 21–26 August 2006.* — London : Routledge, 2006. — 1156 p.

²⁰ Gazi A. *National museums in Greece: History, Ideology, Narratives* // *Building National Museums in Europe 1750–2010. Conference proceedings from EuNaMus; European National Museums: Identity Politics; the Uses of the Past and the European Citizen.* — Linköping : Linköping University Electronic Press, 2011. — P. 363–399.

²¹ Кацариду И., Билиури К. Образы Византии: нарративы византийского прошлого в греческих национальных музеях // *Вопросы Музеологии.* — 2010. — № 2. — С. 55–69.

²² Mourelatos D. *The debate over Cretan icons in twentieth-century Greek historiography and their incorporation into the national narrative.* — Μουσείο Μπενάκη, 2008. — P. 197–207.

ся в заметке «Greek and North Macedonian Cooperation for Byzantine Heritage»²³. По турецкой тематике можно назвать целый ряд статей. Из русскоязычных источников это статья И. А. Свистуновой «Византийские исследования в Турции: история и современность»²⁴.

Среди англоязычных источников можно встретить немало написанных турецкими исследователями. Они посвящены в основном тематике музеефикации археологического наследия. Это статьи С. Katipoglu «Hagia Sophia 'Museum': A Humanist Project of the Turkish Republic»²⁵, Р. Айкас «Contesting the Byzantine Past: Four Hagia Sophias as Ideological Battlegrounds...»²⁶ и «Musealisation as a strategy for the reconstruction of an idealized Ottoman past...»²⁷. Из статей западных исследователей можно назвать А. Ricci «Interpreting Heritage: Byzantine-period Archeological Areas and Parks in Istanbul»²⁸. О современном положении вещей в турецкой науке рассказывается в статье Р. Массимо «Турецкая лаборатория: локальная современность и постсекулярное в Турции»²⁹. О некоторых перипетиях отношения турецких властей к византийскому наследию в начале XX в. можно узнать из статьи С. А. Иванова «Последний Стамбульский проект русского археологического института в Константинополе»³⁰.

Ренессансная тематика раскрывается в ряде источников. Среди них тексты М. А. Веншикова «Иконографическое наследие Византии на выставке Яна Ван Эйка»³¹, «Heaven and Earth: Art of Byzantium from the Greek Collections»³², G. Gasbarri «Bridges between Russia and Italy...»³³ и О. А. Седаковой «Круг. Крест. Человек. Данте и Равенна»³⁴.

²³ Greek and North Macedonian Cooperation for Byzantine Heritage [Электронный ресурс] // Cultural Diplomacy Journal. — Athens : Hellenic Institute of Cultural Diplomacy, 2022. — URL: <https://helleniculturaldiplomacy.com/greek-and-north-macedonian-cooperation-for-the-byzantine-heritage/>.

²⁴ Свистунова И. А. Византийские исследования в Турции: история и современность // Культурологический журнал. — 2019. — № 3 (37). — С. 1–15.

²⁵ Katipoglu C., Caner-Yuksel C. «Hagia Sophia 'Museum': A Humanist Project of the Turkish Republic», *Constructing Cultural Identity: Representing Social Power*. — Pisa University Press, 2010. — P. 205–225.

²⁶ Айкас Р. Contesting the Byzantine Past: Four Hagia Sophias as Ideological Battlegrounds of Architectural Conservation in Turkey // *Heritage & Society*. — 2018. — Vol. 11. — P. 1–28.

²⁷ Айкас Р. Musealisation as a strategy for the reconstruction of an idealised Ottoman past: Istanbul's Sultanahmet district as a 'museum-quarter' // *International Journal of Heritage Studies*. — 2019. — Vol. 25, № 2. — P. 160–177.

²⁸ Ricci A. Interpreting Heritage: Byzantine-period Archaeological Areas and Parks in Istanbul. *MIRAS 2 — Heritage in Context. Conservation and Site Management within Natural, Urban and Social Frameworks*. — Zero Books Online. — 2014. — P. 333–381.

²⁹ Массимо Р. Турецкая лаборатория: локальная современность и постсекулярное в Турции // *Государство, религия, церковь в России и за рубежом*. — 2012. — № 1 (30). — С. 1–32.

³⁰ Иванов С. А. Последний Стамбульский проект русского археологического института в Константинополе // *Вспомогательные исторические дисциплины*. — 2007. — С. 412–423.

³¹ Веншиков М. А. Иконографическое наследие Византии на выставке Яна Ван Эйка // *Музей. Памятник. Наследие*. — 2020. — № 1 (7). — С. 106–120.

³² Heaven and Earth: Art of Byzantium from the Greek Collections. — Benaki Museum, 2013. — P. 358.

³³ Gasbarri G. Bridges between Russia and Italy: Studies in Byzantine Art at the Beginning of 20th Century // *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles*. — 2011. — Vol. 1. — P. 101–108.

³⁴ Седакова О. А. Мудрость надежды и другие разговоры о Данте. — СПб. : Издательство Ивана Лимбаха, 2021. — 320 с.

Общее значение для понимания развития византистики имеют тексты Г. В. Скотниковой «Византийский ассистент»³⁵ и «Симфония концептов»³⁶, а также статья Г. А. Острогорского «История византийских исследований»³⁷. Статья S. Teetor «Exhibiting Byzantium: The Image of Byzantium in major Exhibitions»³⁸ важна для понимания современной выставочной деятельности по данному направлению. Отдельно можно отметить источники о современной выставочной деятельности, в том числе электронные: это «Art of Byzantine from Greek Collections»³⁹, «Шедевры Византии»⁴⁰ и «Византия сквозь века»⁴¹.

В разрезе выставочного проектирования полезны источники по работе с конкретными видами предметов. Статья G. Stavroulaki и J. Peponis «Seen in a different light: Icons in Byzantine museums and churches»⁴² даёт информацию о технике экспонирования византийских икон в Византийском музее в Афинах.

Структура данного исследования. Текст исследования состоит из трёх параграфов. В первом параграфе «Музейная интерпретация византийского наследия in situ: опыт формирования турецких и греческих коллекций и экспозиций византийских памятников» внимание фокусируется на регионах, связанных с Византией как исторически, так и географически. В нём рассматриваются попытки интегрирования в себя элементов византийского наследия греческой и турецкой культурами. Во втором параграфе «Интернационализация византийских исследований и их популяризация посредством музейных и выставочных проектов» внимание переносится на экспозиционно-выставочную деятельность в регионах, связанных с Византией лишь косвенным образом. Это позволяет говорить о формировании интернационального или даже космополитического нарратива, связанного с Византией. Акцент сделан на некоторых выставочных проектах из Италии, Франции и США. Третий параграф «Разработка идеи культурной преемственности в российском византиноведении и её воплощение в составе и демонстрации музейных коллекций» даёт представление о развитии отечественных тенденций в изучении византийского наследия. Отмечается формирование специфического отношения к византийскому наследию.

³⁵ Скотникова Г. В. Византийский ассистент. Византийская художественная традиция и русская культура: история и теория // Аргус. — 2018. — 376 с.

³⁶ Скотникова Г. В. «Симфония концептов» византийской культуры: к проблеме поиска новой научной парадигмы // Международный журнал исследований культуры. — 2015. — № 3 (20). — С. 1–9.

³⁷ Острогорский Г. А. История византийских исследований // Христианское чтение. — 2012. — № 2. — С. 122–132.

³⁸ Teetor S. Exhibiting Byzantium: The Image of Byzantium in Major Exhibitions, 1977–2010. — University of Vienna, 2014. — P. 196.

³⁹ Art of Byzantium from Greek Collections [Электронный ресурс] / Washington National Gallery of Art. — URL: <https://www.nga.gov/press/exh/3514.html>.

⁴⁰ Шедевры Византии [Электронный ресурс] / Государственная Третьяковская галерея. Архив. — URL: <https://www.tretyakovgallery.ru/exhibitions/o/shedevry-vizantii>.

⁴¹ Византия сквозь века. — СПб. : Издательство Государственного Эрмитажа, 2017. — 427 с.

⁴² Stavroulaki G., Peponis J. Seen in a different light: Icons in Byzantine museums and churches // 5th Space Syntax Symposium. — Athens : National. Technical. University, 2005. — P. 251–263.

1. МУЗЕЙНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ВИЗАНТИЙСКОГО НАСЛЕДИЯ IN SITU: ОПЫТ ФОРМИРОВАНИЯ ТУРЕЦКИХ И ГРЕЧЕСКИХ КОЛЛЕКЦИЙ И ЭКСПОЗИЦИЙ ВИЗАНТИЙСКИХ ПАМЯТНИКОВ

Для лучшего понимания темы необходимо рассмотреть те исторические перипетии, которые легли в основу того или иного национального взгляда на византийское наследие. Это позволит лучше понять различные позиции и иметь возможность произвести их сравнение. Начать следует с государств, имеющих прямую географическую и историческую связь с Византией как регионом. Это в первую очередь Турция и Греция. Их общекультурная политика и её отражение в обращении с византийским наследием будут далее подвергнуты последовательному анализу.

История османо-турецких изысканий в области истории и культуры Византии предшествует их собственно научному исследованию. «История строительства Великой Святой Софии» 1477 г. за авторством Шемседдина Карамани — пожалуй, самая ранняя из рукописей о данном сооружении⁴³. Впоследствии были написаны и другие работы, впрочем, вдохновлённые больше османскими представлениями о собственном прошлом. Однако какие-то серьёзные исследования в области византийской архитектуры османами так или иначе проводились, что позволяло им самим строить сооружения подобного типа. Начало научным исследованиям Византии положили европейцы, в XIX в. занимавшиеся археологическими раскопками на территории Анатолии.

Первый музей, содержащий предметы византийской культуры, был создан в 1846 г., а в 1869 г. его коллекции стали основой для учреждённого султаном Абдулом-Азизом Стамбульского археологического музея, каталоги которого выпускались под руководством европейских специалистов⁴⁴.

Несмотря на это, противоречия в отношении самих турок к византийскому наследию были задокументированы ещё в начале XX в. российскими исследователями. Указанные события связаны с пожаром, охватившим в 1912 г. константинопольские кварталы Енимахалля, Исак-Паша и Каба-Сакел. Попытки срочной фиксации раскрывшихся развалин византийского дворца были связаны с решением турецких властей застроить кварталы каменными сооружениями вместо сгоревших деревянных. Данный прецедент, вполне возможно, являлся единственной возможностью для отечественных специалистов задокументировать Большой дворец византийских императоров. Его ценность объяснялась тем, что отдельные постройки, входящие в комплекс, относились ещё ко временам Константина Великого⁴⁵.

После образования в 1923 г. Турецкой Республики началась большая работа по повышению уровня местных специалистов. С этой целью их часто посылали на обучение в западные университеты. Впрочем, гораздо большее внимание уделялось вопросу связи турок с автохтонным населением Анатолии, нежели Византии, но интерес к данной области также рос. Византийскими раскопками на территории Турции всё ещё занимались европейцы, создавшие там несколько своих исследовательских учреждений. Первые самостоятельные раскопки турец-

⁴³ Свистунова И. А. Византийские исследования в Турции: история и современность // Культурологический журнал. — 2019. — № 3 (37). — С. 2.

⁴⁴ Там же. — С. 3.

⁴⁵ Иванов С. А. Последний Стамбульский проект русского археологического института в Константинополе // Вспомогательные исторические дисциплины. — 2007. — С. 413.

кая сторона провела в 1930 г. Археолог А. М. Мансел исследовал неизвестную церковь Константинополя, в османское время ставшую мечетью Балабан Ага⁴⁶.

В 1937 г. сразу тремя учреждениями — Археологическим музеем Стамбула, Стамбульским университетом и Турецким историческим обществом — были организованы раскопки византийской базилики во дворе султанского дворца Топкапы. Их руководителем стал директор музея А. Оган. Фиксация работ не производилась, по всей видимости из-за недостатка опыта в данной области. В 1940–1948 гг. Мансел и Оган совместно работали над раскопками византийского Евдомона. Несмотря на всё это, многие подобные мероприятия в то время имели скорее символическое значение, между тем как наиболее серьёзные раскопки были отданы в руки европейцев⁴⁷.

Всё начало меняться в 1950-е гг., когда всплеск урбанизации и жилищного строительства привёл к обнаружению многих объектов, связанных с историей Византии и их последующей документацией. Однако стоит отметить, что такие раскопки носили скорее спасательный характер. Окончательный поворот в сторону византистики произошел в 1950–1960-е гг. в период правления в Турции Демократической партии. Это способствовало укреплению научных связей с Западом и притоку туристов. В 1955 г. Стамбул даже стал местом проведения X Международного конгресса византистов.

В области музейного дела можно отметить возникший в 1980 г. первый частный музей Турции — Санберк Ханым, чьи коллекции в основном состояли из археологических предметов, относящихся к разным культурам Анатолии⁴⁸. Обширной выставочной деятельностью занимается Центр исследований цивилизаций Анатолии, созданный в 2005 г. при Университете Коч. Среди подобных учреждений можно отметить и появившийся тогда же Институт изучения Стамбула. В целом с начала XXI в. работа по данному направлению сильно активизировалась, что способствовало появлению в 2001 г. Национального комитета по изучению Византии, а также включению тысячи двухсот византийских объектов в электронный каталог памятников. Также в 2015 г. открылся Центр византийских исследований при Университете Богазичи, ведомый турецким византистом Н. Неджипоглу. Научная концепция центра предполагает исследование культурных связей между османской и византийской культурами, а также внутри самой византийской культуры. При участии фонда С. Ниаркоса в том же году был открыт Центр исследований Поздней Античности и Византии при Университете Коч, в том числе занимающийся выделением грантов на проекты по сохранению византийского наследия. Возглавил его византист Э. Акюрек.

В современный период турецкие власти предприняли несколько крупных проектов по музеефикации византийского наследия. Так, в 2004 г. были приняты первые меры по музеефикации округа Султанахмет района Сулеймани в Стамбуле⁴⁹. Однако концепция предполагала сохранение в основном османского насле-

⁴⁶ Иванов С. А. Последний Стамбульский проект русского археологического института в Константинополе // Вспомогательные исторические дисциплины. — 2007. — С. 5.

⁴⁷ Там же. — С. 6.

⁴⁸ Там же. — С. 8.

⁴⁹ Aykas P. Musealisation as a strategy for the reconstruction of an idealised Ottoman past: Istanbul's Sultanahmet district as a 'museum-quarter' // International Journal of Heritage Studies. — 2019. — Vol. 25, № 2. — P. 165.

дия как «высокой культуры», иногда даже с разрушением более ранних построек. Такого рода ретроспективная музеефикация привела к ряду утрат, а также к намеренному ретушированию всего позднеантичного и византийского наследия на территории округа.

В частности, чуть было не были уничтожены остатки комплекса Великого Дворца, где до XII в. восседали византийские императоры. Проект превращения места в археологический парк с собственной экспозицией до сих пор не реализован. Более того, часть комплекса всё-таки была реконструирована с использованием в качестве образца городской планировки османского периода. Это отображает общий тренд на реконструкцию византийского наследия в соответствии с тем взглядом на османское прошлое, который превалирует в настоящий момент в Турции.

Самым же известным проектом музеефикации в истории Турции можно считать реконструкцию храма Айя София. Большое внимание этому главнейшему монументу византийской архитектуры начинает уделяться в XIX в. В 1839 г. султан Абдул-Меджид I выпускает своё «Постановление о реформах», дающее новые права религиозным меньшинствам Турции. В 1847–1849 гг. он приглашает Д. и Г. Фоссати — швейцарских архитекторов — для проведения ремонта и реставрации храма⁵⁰. Обнаружение ими мозаик привлекло интерес султана, и он пожелал их восстановления. Некоторые из них, впрочем, так восстановлены и не были, поскольку находились на внешних стенах, что противоречило религиозным законам времени. Также в 1852 г. Г. Фоссати был выпущен альбом акварельных рисунков храма, посвящённый султану. Это было скорее издание художественных произведений, а не научных зарисовок, ибо ни одна из открытых мозаик на его страницах не изображена. Прусский архитектор Зальценберг частично исправил данную оплошность, издав сделанные им в процессе реставрации описания и зарисовки. Данный реставрационный проект сделал главный византийский храм объектом интереса для международной прессы и научного сообщества. В 1877 г. в «Нью-Йорк Таймс» была выпущена статья⁵¹, в которой реставрация называлась не иначе как «настоящей», что отображало отношение того времени к реставрации вообще. Нередко сопряжённая с определённого рода разрушениями, в данном случае она не вызвала пререканий. Такого рода ретроспективные реставрации с полным восстановлением всех утраченных элементов не воспринимались как реконструкции.

С наступлением эпохи республики интерес к храму усилился. Американский византист Ш. Диль активно сотрудничал с турецкими властями, что позволило привлечь к дальнейшей реставрации храма Т. Уиттмора, основателя Византийского института Америки. Меры, предпринятые Уиттмором, отображали уже совершенно другой подход к реставрации. В 1932 г. «Нью-Йорк Таймс» писал, что работы проходят с максимальной осторожностью и сохранением всего обнаруженного декора, без каких-либо добавлений⁵². К работам также привлекли немецких археологов, итальянских реставраторов и турецких учёных. За этим в 1934 г. последовало постановление турецкого Совета министров о преобразовании Айи Софии в музей. Президент Турции выразил желание, чтобы в нём было

⁵⁰ Katipoglu C. “Hagia Sophia ‘Museum’: A Humanist Project of the Turkish Republic”. *Constructing Cultural Identity: Representing Social Power*. — Pisa University Press, 2010. — P. 209.

⁵¹ Ibid. — P. 210.

⁵² Ibid. — P. 212.

оборудовано экспозиционное пространство, где выставлялись бы произведения византийского искусства.

Впоследствии статус Айи Софии не раз пытались подвергнуть пересмотру. В 1980 и в 1991 гг. со стороны турецких властей были попытки открыть одну из секций храма для молитв. Широкая публика также не до конца смирилась с музейным статусом. В XXI в. произошёл переход к «постсекулярному» восприятию данного памятника. Его планировалось открыть как храм сразу нескольких религий⁵³, что символизировало бы религиозное примирение внутри турецкого общества, а также подчёркивало международный статус объекта. Ближе к концу десятилетия от планов отказались, и Айя София, как и многие другие объекты византийского наследия на территории Турции, была преобразована в национальный религиозный объект. Такая трансформация соответствовала набирающей силу неоосманской позиции, по которой секулярность турецкого общества пересматривалась и предпочтение отводилось в основном культурным ценностям периода Османской империи⁵⁴.

Также в 1936 г. был запущен крупный проект по модернизации Стамбула. Для данных целей в него из Франции пригласили специалиста по городскому планированию А. Проста. Именно с его концепциями связана идея преобразования окрестностей Айи Софии в археологический парк — музей под открытым небом, в котором одновременно с тем могли бы проводиться раскопки⁵⁵ (рис. 1). Делу способствовало то, что Прост уже работал над реконструкцией здания в 1905 г., за что в 1911 г. даже получил премию парижского Салона. Его проект основан на идеалистическом видении Константинополя VI в.

В соответствии с ним, Айя София, Ипподром и часть Имперского дворца должны были находиться в постоянном диалоге с окружающим современным пространством, а не быть отгорожены от него. Восточная часть парка, напротив, окружалась садами, сбегаящими к набережной. По зарисовкам Проста можно понять, что в его понимании Имперский дворец тематически связывался с дворцом Диоклетиана в Сплите, копируя его симметрическую планировку. Во многом такой метод возрождения византийского наследия, повторяющий методы работы с римским наследием, восходит к Ш. Диллю, участвовавшему в публикации в 1912 г. труда о реконструкции дворца Диоклетиана.

По концепции Проста, на территории Стамбула предполагалось два археологических парка — в районе Айи Софии и старых Земляных стен города. В соответствии с концепциями французского урбаниста, археологические парки должны были, по сути, стать общественными «зелёными» зонами города, всегда открытыми для широкой публики. Это также позволяло византийским монументам на их территории находиться в постоянном диалоге с более поздним городом, окружавшим их. Так, археологический парк около Земляных стен предполагал восстановление типичных для Турции малых огородных хозяйств, располагающихся рядом с ними, что делало проект Проста более специфическим⁵⁶. Он на-

⁵³ *Массимо Р.* Турецкая лаборатория: локальная современность и постсекулярное в Турции // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. — 2012. — № 1 (30). — С. 10.

⁵⁴ Там же. — С. 17.

⁵⁵ *Ricci A.* Interpreting Heritage: Byzantine-period Archaeological Areas and Parks in Istanbul. MIRAS 2 — Heritage in Context. Conservation and Site Management within Natural, Urban and Social Frameworks. Zero Books Online. — 2014. — P. 342.

⁵⁶ *Ibid.* — P. 345.

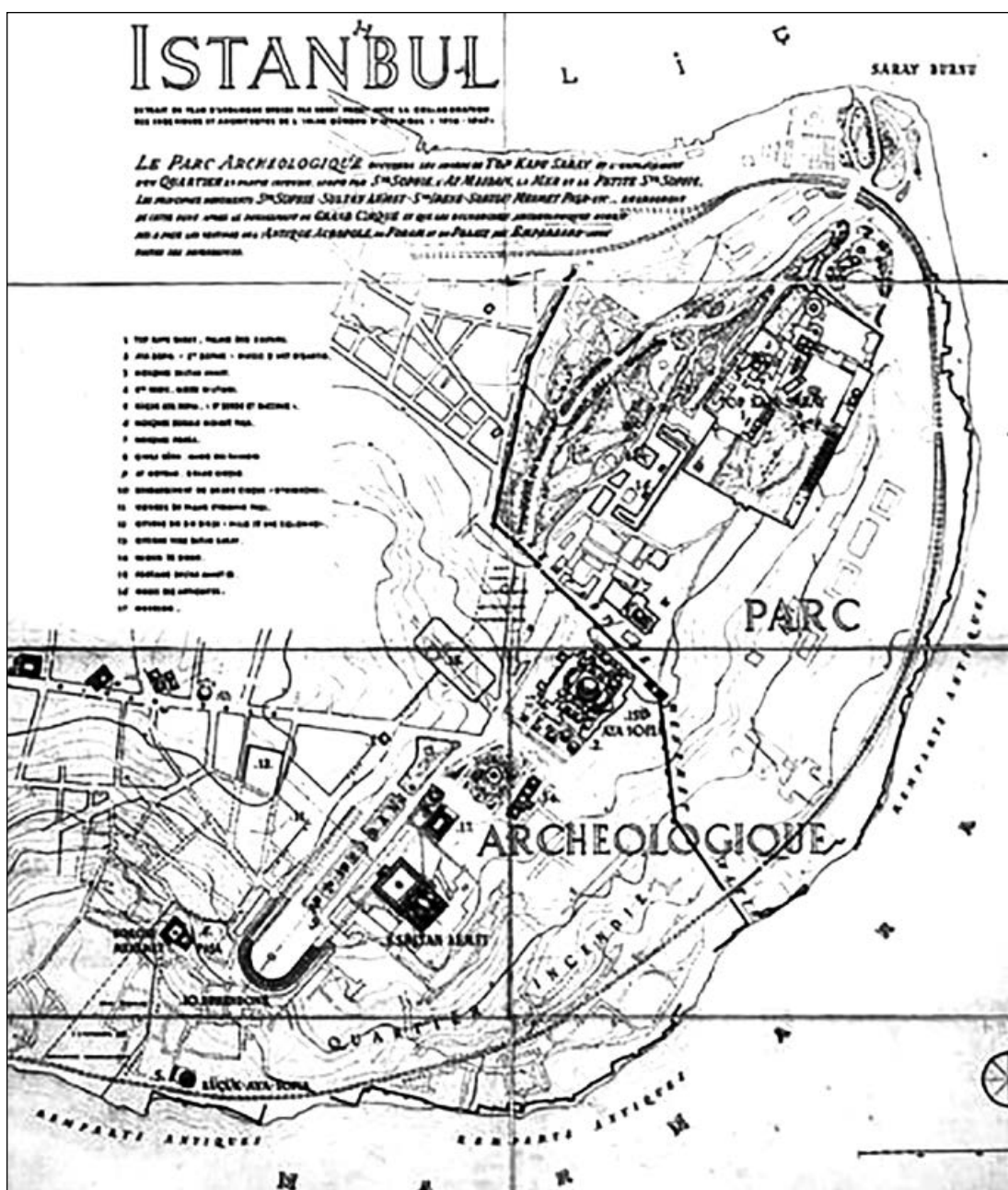


Рис. 1. План создания археологического парка (часть плана реконструкции Стамбула А. Проста) в 1936–1947 гг. Источник: Bilsel, C. *Remodelling the Imperial Capital in the Early Republican Era: the Representation of History in Henri Prost's Planning of Istanbul. Power and Culture: Identity, Ideology, Representation.* Pisa: Pisa University Press, 2007. P. 108

меренно пытался не отделить наследие Византии от окружающего пространства, а вписать его в более общую историю местности.

Пятисотметровая внешняя часть стен, таким образом, становилась их «зелёной» зоной, в то время как внутренняя часть предназначалась для застройки дешёвым жильем. Строительство у внешней части стен запрещалось. Самой проблемной частью являлось разрушение участков стены ради прокладки крупных городских улиц. Эта часть плана была осуществлена в 1950-е гг. Впоследствии же планы по созданию археологического парка стали уходить в прошлое по мере всё большего разрушения стен ради прокладки новых и новых магистралей. План

Проста хоть и имевший свои недостатки, пытался если не вступить в диалог с византийским прошлым Турции, то, во всяком случае, обозначить его и через него осмыслить то пространство, в котором оно существовало. Прост проработал главным планировщиком Стамбула до 1950 г. и всё это время занимался, в том числе, преобразованием прилегающей к храму территории.

Необходимо отметить, что его планы для азиатской части Стамбула никак не учитывали наличие там археологического наследия⁵⁷. На него обратили серьёзное внимание только в XXI в., когда места раскопок уже серьёзно пострадали из-за активного жилищного строительства. В 2008–2010 гг. был открыт археологический парк Кукукяли, позиционирующий себя как мультидисциплинарный урбанистическо-археологический проект, посвящённый византийскому периоду и нацеленный на популяризацию и распространение знания о разнообразии прошлого города Стамбула. Место является открытым для широкой публики, и прогресс в археологических раскопках можно наблюдать в составе экскурсионных групп. Также там проводятся различные культурные мероприятия, популяризация культурного наследия через которые становится возможной путём включения в них элементов археологии. Местных посетителей ведёт в археологический парк в основном потребность в коммуникации (это единственное современное общественное пространство города), и археологи предоставляют им возможность её удовлетворить, в том числе через диалог о наследии и его интерпретациях. В самой основе их концепции лежит понимание того, что вся археологическая экспозиция Кукукяли является «микроисторией»⁵⁸. Подобные научно-музейные практики редки в турецкой городской археологии, в частности — по политическим причинам.

Известны попытки музеефикации других объектов — храмов и церквей византийского периода, в частности других церквей Святой Софии. Подобная церковь в Изнике (Никея) была музеефицирована ещё в 1930-е гг. местными властями, поскольку федеральные власти тогда никакой ценности в ней не смогли выявить. Церковь обязана своей музеефикацией А. Озмену, вскоре ставшему министром образования и участвовавшему в музеефикации Айи Софии в Стамбуле. Она была открыта как музей после раскопок, проведённых там Германским институтом археологии в 1935–1939 гг.⁵⁹ В 1983 г. Министерство туризма запросило получение официального статуса, что привело к конфликту между государственными службами, как минимум одна из которых настаивала на религиозной значимости объекта. В соответствии с законом от 1955 г., использование религиозных объектов в музейных целях не представлялось возможным. Региональное ведомство, которому отводилась обязанность консервации объектов, всё же считало присвоение религиозного статуса оправданным, поскольку церковь являлась важным объектом репрезентации одновременно византийской и османской культур. В 2006 г. со скандалом часть церкви всё-таки была преобразована в религиозное учреждение. Однако та часть, где находились фрески, осталась открыта для посещений тури-

⁵⁷ Ricci A. Interpreting Heritage: Byzantine-period Archaeological Areas and Parks in Istanbul. MIRAS 2 — Heritage in Context. Conservation and Site Management within Natural, Urban and Social Frameworks. Zero Books Online. — 2014. — P. 369.

⁵⁸ Ibid. — P. 345.

⁵⁹ Aykac P. Contesting the Byzantine Past: Four Hagia Sophias as Ideological Battlegrounds of Architectural Conservation in Turkey // Heritage & Society. — 2018. — Vol. 11. — P. 8.

стов. Несмотря на ряд реставрационных работ, они всё ещё находились не в самом лучшем состоянии и страдали от высокого уровня влажности⁶⁰.

Айя София, расположенная в Трапезунде, имела схожую судьбу. Она была целиком преобразована в музей после того, как в 1957 г. там провёл археологические изыскания специалист из Университета Эдинбурга. Новое религиозное учреждение построено в его окрестностях в 1961 г. В 1985 г. имущественное управление потребовало превращения самой церкви в религиозное учреждение, но региональное ведомство (по консервации) отвергло требования, постановив, что история церкви и её архитектура не имеют ничего общего с турецкой культурой⁶¹. Это привело к судебному разбирательству, длившемуся долгие годы и закончившемуся в 2012 г. удовлетворением запросов управления. Тем не менее спустя несколько лет удалось согласовать и реставрационный проект. Церковь была разделена на религиозную и туристическую секции.

Была также музеефицирована Айя София в Визе, много лет использовавшаяся для религиозных церемоний. Её первое подробное изучение произошло во время расположения в регионе греческих войск в 1920–1922 гг. Несмотря на то, что внимание властей на плохое состояние памятника ещё в 1961 г. обратил директор стамбульской Айя Софии, первые консервационные работы были начаты только в 1983 г. по решению управления имуществом. Существовало предложение со стороны музея Куклятели преобразовать церковь в экспозиционное пространство, но эта идея так никогда и не увидела осуществления⁶². В 2003 г. на плохое состояние памятника со своей стороны обратили внимание Колумбийский университет и Германский археологический институт. Несмотря на решение учредить в нём музей, и здесь произошло преобразование в религиозное учреждение. Это представляет проблему, поскольку те фрески, которые были вскрыты при реставрации монумента, в настоящее время подвергаются разрушению.

В Греции интерес к византийскому наследию начинает впервые проявляться после обретения страной национальной независимости. Христианский и Византийский музей в Афинах и Музей Византийской культуры в Салониках являются образцовыми примерами воплощения данной тенденции в жизнь. Их появление так или иначе связано с историей развития греческого самосознания, с осознанием той культурной и этнической преемственности, которую они имеют по отношению к Византии и Античной Греции. Связь такого рода не раз ставилась под сомнение. Ярким примером могут служить аргументы австрийского историка Я. Ф. Фальмераера, поставившего под вопрос существование этнической связи между древними и современными греками⁶³.

Впервые на византийское наследие обращают внимание ещё в постановлении 1834 г. Тогда предметы и объекты археологии, относящиеся к данному периоду, классифицировались бы как принадлежащие «самому древнему периоду

⁶⁰ Aykas P. Contesting the Byzantine Past: Four Hagia Sophias as Ideological Battlegrounds of Architectural Conservation in Turkey // *Heritage & Society*. — 2018. — Vol. 11. — P. 10.

⁶¹ Ibid. — P. 11.

⁶² Ibid. — P. 14.

⁶³ Gazi A. National museums in Greece: History, Ideology, Narratives // *Building National Museums in Europe 1750–2010. Conference proceedings from EuNaMus; European National Museums: Identity Politics; the Uses of the Past and the European Citizen*. — Linköping : Linköping University Electronic Press, 2011. — P. 366.

Христианства или так называемому Средневековью»⁶⁴, но малый интерес к данному периоду прошлого препятствовал такому взгляду на них. Только в 1870-е гг. с появлением работ К. Папаригопулоса ситуация начала меняться. В музейной практике всё это проявилось в конце XIX в., когда активно шло восстановление византийских монументов.

Исторически в Греции существовали две главные научные позиции, с которых обыкновенно рассматривалось собственное прошлое. В соответствии с одной из них, новое государство до некоторой степени представляло собой возрождение Греции античной, в соответствии с другой — существовала конкретная историческая преемственность от античности к Византии и далее в современность. Вторая позиция, нашедшая своих первых сторонников только в середине XIX в., во многом и определила рассматриваемые институты. Одним из главных её проводников стал труд греческого историка К. Папаригопулоса «История греческого народа»⁶⁵, проследившего, пусть и в романтизированной манере, связь между Грецией и Византией.

Другой важной фигурой можно считать специалиста в области теологии и христианской археологии Г. Лампакиса, чьи взгляды на греческое прошлое исходили из идеи непрерывности жизни церкви⁶⁶. Наконец, важной является и фигура первого профессора византийского искусства и археологии А. Адамантиу, в 1912 г. организовавшего первую выставку поствизантийских икон. Поствизантийское искусство (~XV–XVIII вв.) обладало специфической ценностью для греческого национального сознания. Подобно тому, как Византия связывала античность и греческую современность, оно связывало уже Византию с всё той же современностью⁶⁷. В нём находила своё логическое завершение концепция непрерывности греческой истории.

В настоящее время в Греции существует ряд национальных музеев, условием высокого статуса которых является то, что в их коллекциях и экспозициях должны быть представлены все три периода «канонизированной» греческой истории: древний, византийский и современный. Следует рассмотреть некоторые из них.

История Национального исторического музея начинается с организации в 1882 г. Исторического и Этнологического общества. Его призвание заключалось в коллекционировании «предметов национальной жизни», т. е. исторического и этнологического материала, отображающего средневековую и недавнюю историю греческого общества. Взгляды общества отражали доминирующие идеологические позиции того времени, которых придерживался К. Папаригопулос. Именно он стал организатором их первой выставки «Показ монументов Священной борьбы» в 1884 г.⁶⁸

⁶⁴ Gazi A. National museums in Greece: History, Ideology, Narratives // Building National Museums in Europe 1750–2010. Conference proceedings from EuNaMus; European National Museums: Identity Politics; the Uses of the Past and the European Citizen. — Linköping : Linköping University Electronic Press, 2011. — P. 370.

⁶⁵ Кацариду И., Билиури К. Образы Византии: нарративы византийского прошлого в греческих национальных музеях // Вопросы Музеологии. — 2010. — № 2. — С. 57.

⁶⁶ Там же. — С. 58.

⁶⁷ Mourelatos D. The debate over Cretan icons in twentieth-century Greek historiography and their incorporation into the national narrative. — Μουσείο Μπενάκη, 2008. — P. 197–207.

⁶⁸ Gazi A. National museums in Greece: History, Ideology, Narratives. Building National Museums in Europe 1750–2010. Conference proceedings from EuNaMus; European National Museums: Identity Politics; the Uses of the Past and the European Citizen. — Linköping University Electronic Press, 2011. — P. 390.

Выставка была приурочена к Дню национального поминовения (дню памяти жертв греческого восстания 1821 г.). Выставка имела большой успех и привела к увеличению финансирования общества. Очень долгое время музей занимал единственное помещение в Политехнической школе и именовался не иначе как «священным паломничеством» в историю нации. Он получил свой официальный статус в 1926 г. в качестве Исторического и Этнографического музея. Его целью стало собирание предметов частной и общественной жизни, а также исторических памятников греческой нации начиная с падения Константинополя. В 1960 г. музей был перемещён в старое здание Парламента, где открылся для широкой публики в 1962 г.⁶⁹

Его коллекции разделены на девять секций: живопись, гравировка и графическое искусство (включая карты), архитектурные зарисовки, скульптура, флаги, оружие и памятные вещи, монеты и печати, костюмы и драгоценности, домашние и профессиональные принадлежности. Постоянная экспозиция представляет собой историю греческой нации с 1453 по 1940 г. В неё включены важные для нации персоналии и связанные с ними предметы, а также представлены соответствующие высказывания⁷⁰. Примерно таков же по концепции Исторический архив-музей на острове Гидра. Оба музея придерживаются классического для Греции подхода к собственной истории. Именно с Национального исторического музея берут пример многие другие исторические музеи страны и во многом именно таким героико-персонализированным подходом к собственной истории оправдывается деление коллекций (оружие, флаги и т. д.).

Однако не все греческие музеи развивались похожим образом. Деятельность Общества христианской археологии (под предводительством Г. Лампакиса) привела к созданию первого музея византийского искусства. Его формирование происходило в 1884–1914 гг. за счет собираемых Лампакисом памятников религиозного наследия. Значительная часть финансирования организации уходила на археологические раскопки. Важно отметить, что для Лампакиса раскапываемый материал имел прежде всего именно религиозное значение⁷¹.

Примерно тогда же, в начале XX в., византийское искусство начинает всё больше восприниматься именно в научном свете. Организация первого курса по теме «Византийское искусство и археология», прочитанного А. Адамантиу, произошла уже в 1911 г. в Афинском университете. Он же в 1914–1923 гг. заведовал Византийским и Христианским музеем и ратовал за открытие музея в Салониках, некогда втором городе Византийской империи. В конце концов, такой музей был открыт в 1914 г. в Афинах, а Адамантиу стал его первым директором. По его концепции, в коллекциях и экспозициях музея должны были превалировать (и превалировали) не предметы религиозного характера, с которыми Византия в основном связывалась прежде, а предметы национального значения⁷².

⁶⁹ Gazi A. National museums in Greece: History, Ideology, Narratives. Building National Museums in Europe 1750–2010. Conference proceedings from EuNaMus; European National Museums: Identity Politics; the Uses of the Past and the European Citizen. — Linköping University Electronic Press, 2011. — P. 390.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ibid. — P. 379.

⁷² Ibid. — P. 380.

Из чего следует, что и многие христианские реликвии должны были быть реинтерпретированы в новом свете. «Средневековый эллинизм» к тому моменту уже стал частью национальной истории, а следовательно в его контексте происходила интерпретация всех религиозных и художественных произведений византийского периода. Название же «Византийский и Христианский музей» являлось некоторым компромиссом между секулярными взглядами Адамантиу и христианской концепцией Лампакиса.

Большое значение для Византийского и Христианского музея имела деятельность его руководителя Г. Сотириу. Вплоть до 1923 г. византийские коллекции, находившиеся в распоряжении Общества христианской археологии, хранились в Национальном Археологическом музее. Сотириу поднял вопрос о перемещении коллекций и предоставлении музеем нового здания. При его участии также были созданы два музейных каталога. Ко времени издания второго из них — в 1931 г. — музей уже обрёл новое здание⁷³. Главнейшей задачей Сотириу стало формирование постоянной экспозиции. Для этого требовалось разместить множество экспонатов вне привычной для них религиозно-культурной среды, что представляло наибольшую проблему.

Впервые его концепция экспозиции была воплощена в пяти залах Афинской академии. Тогда он назвал свой музей «прототипом музея всего Востока». В каталоге он писал, что Византийский музей представляет цивилизацию их Отцов, подобно тому, как Национальный археологический музей — цивилизацию их Праотцов. Произведения греческого христианства стоят к ним ближе, чем античность, и отображают те идеи, привычки и обычаи, в кругу которых греки всё ещё существуют⁷⁴. Так воззрения Г. Сотириу продолжали научно-историческую линию ещё самого К. Папаригопулоса, утверждавшего, что «византийский период стоит ближе, чем любой другой, к современному эллинизму».

В соответствии с почти идентичным планом была обустроена экспозиция на вилле «Илиссия», куда в 1930 г. переместился музей. Событие приурочили к третьей Международной Византийской конференции, проходившей в Афинах. Также создававшаяся при непосредственном участии Сотириу экспозиция музея предполагала такое расположение экспонатов (особенно скульптурных элементов), которое отсылало бы к местам их изначального расположения⁷⁵. На первом этаже в трёх галереях осуществили реконструкцию трёх основных типов византийских церквей: трёхнефной базилики, крестово-купольной церкви и поствизантийской часовни (рис. 2).

Византийские скульптурные элементы для каждого типа экспонировались в помещениях перед ними и конкретно в тех местах помещений, где они по изначальной логике должны располагаться. Прохождение через эпохи греческой церковной архитектуры медленно подводило посетителя к выставке византийских

⁷³ Кацариду И., Билиури К. Образы Византии: нарративы византийского прошлого в греческих национальных музеях // Вопросы Музеологии. — 2010. — № 2. — С. 60.

⁷⁴ Gazi A. National museums in Greece: History, Ideology, Narratives. Building National Museums in Europe 1750–2010. Conference proceedings from EuNaMus; European National Museums: Identity Politics; the Uses of the Past and the European Citizen. — Linköping University Electronic Press, 2011. — P. 381.

⁷⁵ Кацариду И., Билиури К. Образы Византии: нарративы византийского прошлого в греческих национальных музеях // Вопросы Музеологии. — 2010. — № 2. — С. 61.



*Рис. 2. Византийский и Христианский музей. Афины, Греция. Реконструкция элементов оформления раннехристианской базилики в экспозиции музея на вилле Иллисия.
Источник: https://www.byzantinemuseum.gr/en/museum/villa_ilissia/*

предметов. Там, на втором этаже, в четырёх залах коллекции были организованы по хронологическим и типологическим признакам. Экспонировались живопись, предметы декоративно-прикладного искусства, рукописи и т. д. В каталоге экспозиции особое место Сотириу уделил византийским иконам и предложил их типологическую классификацию. Там же он настаивал на образовательном характере своего музея. Данная экспозиция, отображавшая его наработки ещё времен выставки в Афинской академии, продержалась до 1990-х гг.⁷⁶

После войны, начиная с первых переговоров о вступлении Греции в Европейское экономическое сообщество в 1959 г., доминирующей позицией в греческом искусствоведении стал евроцентризм. Данную позицию последовательно выражал искусствовед и критик А. Прокопиу, пытавшийся проследить греческое начало в искусстве Запада всех последующих эпох. Способствовала такому взгляду на историю и IX Выставка Совета Европы, организованная при участии нового директора Византийского и Христианского музея М. Часидакиса в 1964 г. в афинском Заппионе. Её девиз был: «Византийское искусство, европейское искусство». На ней выставлялось шестьсот пятьдесят предметов. В выставочном каталоге Часидакис упоминает, что именно через византийское искусство европейское Средневековье знакомится с греческой традицией. Более того, Византия — единственная цивилизация между Западом и Востоком, сохранившая

⁷⁶ Gazi A. National museums in Greece: History, Ideology, Narratives. Building National Museums in Europe 1750–2010. Conference proceedings from EuNaMus; European National Museums: Identity Politics; the Uses of the Past and the European Citizen. — Linköping University Electronic Press, 2011. — P. 382.

традицию эллинического гуманизма, являющегося частью общеевропейской традиции⁷⁷. Вторил ему профессор и президент Центра византийских исследований Д. Закифинос, ещё в 1962 г. опубликовавший статью о европейском характере Византийской империи.

Противостоял данному видению проблемы археолог Д. Т. Райс, считавший, что в византийском искусстве присутствуют элементы, сближающие его с Востоком. Следовательно, для более точной репрезентации данного искусства европейцам неизбежно придётся уйти от его западнцентрического понимания. Стоит отметить, что к тому моменту Райс уже участвовал в создании международных выставок византийского искусства. В 1958 г. он организовал выставку «Шедевры византийского искусства» для Эдинбургского фестиваля и Музея Виктории и Альберта в Лондоне⁷⁸.

Поскольку многие из представленных объектов были выполнены из слоновой кости, их расположение в духе стилистической эволюции не составило больших проблем. Иконы и серебро для выставки предоставили Югославия, Советский Союз и Кипр. В небольшом каталоге эдинбургской выставки предметы расположены не по материалу, а в хронологическом порядке, перемежаясь небольшими группами предметов, чьи общие видовые признаки или же художественные мотивы требовали сравнительного анализа. Многие такие предметы происходили из коллекции самого Райса и далеко не всегда принадлежали Византии, но нередко к прилегающим к ней территориям. В том числе, так отобразилось желание исследователя показать ту связь, что Византия имела с Малой Азией и другими неевропейскими территориями.

В 1975–1982 гг. музей изменил поствизантийскую секцию, разместив её в трёх залах, в остальном никаких существенных изменений осуществлено не было. Тотальная реэкспозиция коллекций началась только после этого и закончилась в 1999 г. Сейчас Византийский и Христианский музей имеет в своем распоряжении тридцать тысяч предметов родом из Греции, Малой Азии, Балкан и России, разделённых на одиннадцать коллекций: иконы, скульптура, керамика, текстиль, фрески, мозаики, живопись, манускрипты и печатные книги, малые предметы, реплики. Постоянная экспозиция музея разделена на две части — с IV по XV вв. и с XV по XX вв., что соответствует принятой в Греции (и ранее обозначенной) периодизации национальной истории.

Музей византийской культуры в Фессалониках был впервые поставлен на повестку дня в 1977 г. посредством организации конкурса на проект его здания, выигранный К. Крокосом. Однако строительство музея заняло долгое время и было завершено только в 1993 г. Одиннадцать его залов последовательно открывались с 1997 до 2004 г. Располагалось в них как византийское искусство, так и искусство регионов, на которые Византия повлияла, а также искусство поствизантийского периода. Основными сторонами жизни, освещёнными в экспозиции, являлись религиозная традиция, погребальные обряды, повседневность⁷⁹.

⁷⁷ Кацариду И., Билиури К. Образы Византии: нарративы византийского прошлого в греческих национальных музеях // Вопросы Музеологии. — 2010. — № 2. — С. 64.

⁷⁸ Teetor S. Exhibiting Byzantium: The Image of Byzantium in Major Exhibitions, 1977–2010. — Vienna : University of Vienna, 2014. — P. 32.

⁷⁹ Кацариду И., Билиури К. Образы Византии: нарративы византийского прошлого в греческих национальных музеях // Вопросы Музеологии. — 2010. — № 2. — С. 67.

Все предметы экспонировались в обстановке как можно более приближенной к той, в которой они изначально использовались.

На страницах музейного журнала его директор Э. Куркутиду-Николанду открыто утверждал европеизм в качестве составляющей греческой культуры. Это проявилось в экспозиции через введение таких вещей, как хронология музейной истории, где показывалось влияние первых греческих музейонов на всё дальнейшее развитие музейной сферы в Западной Европе. Вслед за данным музеем в 2004 г. перестроили экспозицию и Византийского и Христианского музея. В ней «Византийский мир» предстаёт многосторонней империей, разные уровни бытования которой музей призван интерпретировать. Византия, переосмысливающая типаж и мотивы греко-римского мира, считается особым соединением восточных и западных элементов в контексте преимущественно христианского общества⁸⁰. Постоянная экспозиция, таким образом, подразделяется на две части. В первой описан переход от древнего мира к Византии, с последующим рассмотрением её самой через серию тематических экспозиций, рассказывающих о разных аспектах государства. Во второй уже описывается переход от Византии к современному миру, с прослеживанием наиболее важных изменений в политике, обществе и искусстве.

Д. Константинос, ставший директором музея в 1999 г., утверждает, что его целью не было создание единой непрерывной «эллинистической» экспозиции, отвергающей любые противоречия общенационального нарратива, но создание ряда самодостаточных экспозиционных «историй», через которые возможно изучить греческое прошлое во всём его разнообразии⁸¹. Также внимание в экспозициях обоих музеев уделялось не только эстетическим качествам предметов, но и их функции. Это стало возможным из-за смены фокуса в греческой академической среде, где гораздо большее внимание начали уделять вопросам повседневной жизни и ментальности обыкновенного человека, взаимоотношений полов, развития письма и чтения. Последовали за этим и выставки, отображающие данный сдвиг, — «Фес-салоники: история и искусство» и «Часы в Византии. Работы и дни в Византии».

Как бы там ни было, в XXI в. прежние концепции византийского наследия продолжают поддерживаться греческими властями, а также проецироваться вовне. Так, в 2021 г. греческая делегация, включающая директора Европейского центра византийских и поствизантийских памятников и представителей организации по сохранению древних и современных памятников, посетила Северную Македонию⁸². Её целью было укрепление культурного сотрудничества между государствами, включающего уход за музейными ценностями, открытие новых музеев и т. д. Данный шаг стал ещё одной частью целенаправленной программы «мягкой силы», используемой греческими властями в попытке внедрения прогрессивного культурного нарратива в соседних странах⁸³.

⁸⁰ Gazi A. National museums in Greece: History, Ideology, Narratives. Building National Museums in Europe 1750–2010. Conference proceedings from EuNaMus; European National Museums: Identity Politics; the Uses of the Past and the European Citizen. — Linköping : Linköping University Electronic Press, 2011. — P. 383.

⁸¹ Ibid.

⁸² Greek and North Macedonian Cooperation for Byzantine Heritage [Электронный ресурс] / Cultural Diplomacy Journal. — Athens : Hellenic Institute of Cultural Diplomacy, 2022. — URL: <https://helleniculturaldiplomacy.com/greek-and-north-macedonian-cooperation-for-the-byzantine-heritage/>.

⁸³ Ibid.

Рассмотрев Грецию и Турцию, а также их отношение к византийскому наследию в регионе, можно сделать вывод, что народы, находившиеся в прямом контакте с Византией, принадлежавшие ключевым для неё территориям, вынуждены были вырабатывать то или иное отношение к её искусству и культуре. Оно могло быть разным, более того — разным в разные периоды, и зависело как от их исторических взаимоотношений с византийской цивилизацией, так и от международного мнения. Греция интересна тем, что она смогла полностью интегрировать Византию в собственную идентичность, в то время как для Турции это тема всё ещё стоит на повестке дня и остаётся, говоря по-научному, проблемной.

2. ИНТЕРНАЦИОНАЛИЗАЦИЯ ВИЗАНТИЙСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ И ИХ ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ ПОСРЕДСТВОМ МУЗЕЙНЫХ И ВЫСТАВОЧНЫХ ПРОЕКТОВ

Существовал и другой подход к византийскому наследию, также появившийся из национального интереса к нему, но связанный больше с интернациональным (или даже глобалистским) способом его восприятия. Он ярче всего проявил себя на Западе — в Европе и США, где наднациональные интеграционные процессы придали иное значение локальным инициативам. Потому следует последовательно изучить те экспозиционно-выставочные проекты, которые предшествовали этим процессам или являлись их частью.

В конце XIX — начале XX в. византистика начинает развиваться в Италии. В Средние века существовало сотрудничество между итальянскими и византийскими живописцами (Генуи, Константинополя и др.)⁸⁴. Начиная с Ренессанса и долгое время после распространённой оставалась точка зрения Д. Вазари, ещё в XVI в. постановившего, что появление византийского искусства являлось признаком упадка Римской империи⁸⁵. По его мнению, истинным наследником античности можно считать только искусство Ренессанса. Естественно, существовали и другие точки зрения. Так, папа Павел II и Л. Медичи ценили и активно коллекционировали византийские иконы⁸⁶. Иллюминированные манускрипты, также являвшиеся объектами коллекционирования, впервые появляются в Италии вместе с приглашённым во Флоренцию в 1396–1400 гг. византийским дипломатом М. Крисолорасом⁸⁷. В целях коллекционирования итальянцы впоследствии даже совершают путешествия за ними на восток. Один из видных мастеров итальянской книжной миниатюры Г. де Падова ещё раньше Вазари начал проводить различия между искусством «греческой» и «латинской» античности. Правда, судить о таких различиях он мог только по старым греческим рукописям, находившимся в римских библиотеках⁸⁸. Несмотря на разность взглядов на греческое (византийское) наследие, оно тем не менее стало частью итальянского Ренессанса. Особенно велико влияние на Проторенессанс, ориентировавшийся в своих исканиях и на

⁸⁴ Heaven and Earth: Art of Byzantium from the Greek Collections. — Benaki Museum, 2013. — P. 328.

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Ibid. — P. 330.

⁸⁷ Ibid. — P. 331.

⁸⁸ Ibid. — P. 334.

искусство Равенны, одно время находившейся в византийской сфере влияния. Это можно проследить через художественные формы, например через поэтику дантова «Рая» — «византийского» по мнению исследователей⁸⁹.

Первые серьёзные обращения итальянцев к византийскому искусству были связаны в основном с их национальными интересами, вызванными к жизни эпохой Рисоджименто. Поиск родственных им культурных традиций проводился не только в области западноевропейского искусства — ренессанса и барокко, но и в других областях. Этому дополнительно способствовало присутствие в Риме многих видных искусствоведов и коллекционеров и даже целых научных институтов. Ещё одним важным фактором стало проведение в центре города (на территории церкви Сан Саба) археологических раскопок, раскрывших фрески, выполненные в эллинском стиле⁹⁰. Благодаря раскопкам Д. Бони, прошедшим в 1900–1901 гг., также были раскрыты фрески базилики Санта Мария Антиква на Римском форуме, явно свидетельствовавшие о наличии византийских влияний в средневековом итальянском искусстве⁹¹. Отсюда возник глубокий интерес итальянцев к восточно-христианскому искусству, а вместе с ним — и к искусству Византии.

Так, в августе 1905 г. в Италии, в монастыре Гроттаферрата, открылась первая выставка византийского искусства⁹² (рис. 3). Место её проведения было выбрано неслучайно. Итало-греческий монастырь, освящённый ещё в 1024 г., изнутри украшен фресками и мозаиками по византийскому образцу. Начало выставки было приурочено к 900-летию со дня основания аббатства. Заведовал её проведением куратор коллекции графа Г. С. Строганова в Риме А. Муньос⁹³. Главная задумка выставки состояла в прояснении связи, существовавшей между итальянским и византийским искусством.

Тем не менее этой задумке тогда мешало отсутствие чёткого понимания о границах последнего, что приводило к грубым ошибкам при подборе экспонатов и при составлении этикетаж⁹⁴. Предметы, подобранные для экспонирования, были предоставлены рядом музеев (от Лондона до Петербурга), крупными библиотеками, аббатствами и монастырями, а также частными коллекционерами. Выставлялись они наряду с собственно итальянскими произведениями, что позволяло наглядно уяснить влияние одной культуры на другую.

Происходила также попытка выделения искусства различных культурных центров Византии. Дальнейшие разъяснения давал каталог выставки, также выпущенный при непосредственном участии Муньоса. Выставка в монастыре Гроттаферрата стала первой в ряде выставок византийского наследия, опирающихся

⁸⁹ Седакова О. А. Мудрость надежды и другие разговоры о Данте. — СПб. : Издательство Ивана Лимбаха, 2021. — С. 195.

⁹⁰ Gasbarri G. Bridges between Russia and Italy: Studies in Byzantine Art at the Beginning of 20th Century // Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles. — 2011. — Vol. 1. — P. 103.

⁹¹ Ibid. — P. 104.

⁹² Teetor S. Exhibiting Byzantium: The Image of Byzantium in Major Exhibitions, 1977–2010. — Vienna : University of Vienna, 2014. — P. 30.

⁹³ Лисина Е. С. Ранний этап изучения византийского искусства: выставки в западной Европе первой трети XX в. // Вестник Московского университета. Серия 8. История. — 2014. — № 2. — С. 111.

⁹⁴ Там же.



Рис. 3. Плакат к выставке в монастыре Гроттафerratа 1905 г.

Источник: Gasbarri G. Antonio Muñoz (1884–1960) and the history of Byzantine illumination: a new field of research in Italy under the aegis of Adolfo Venturi. *Journal of Art Historiography*. Vol. 3. Department of Art History, University of Birmingham, 2015. P. 9

в основном на национальный научный нарратив и соответствующих ему⁹⁵. За ней в 1912 г. последовал десятый Международный конгресс истории искусства, на котором большое внимание международных специалистов отводилось искусству Византии. Среди прочего укрепились связи между российскими и итальянскими учеными.

Помимо непосредственно самой Италии, византийское влияние распространилось через итальянских купцов за пределы региона. Так, оно оказало влияние на Нидерланды, что видно на примере художественных работ того времени. Прошедшая в феврале-марте 2020 г. в Музее изящных искусств в Генте выставка «Ван Эйк. Оптическая революция» стремилась выявить и акцентировать внимание на данной проблеме. Через исследование заимствований мотива «нерукотворного образа» на ней раскрывалась тема того преобразования, которое

⁹⁵ Bryer A. Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies, London, 21–26 August 2006. — London : Routledge, 2006. — P. 273.



Рис. 4. Византийская экспозиция в Русском музее в 1928 г.
 Источник: Туминская О. А. Византийские экспозиции Русского музея:
 1898–1928 гг. // *Материалы по археологии и истории античного
 и средневекового Причерноморья*. 2020. № 12. С. 1053

претерпело искусство региона в период Северного Ренессанса⁹⁶. Поскольку речь идёт о крупном торговом городе Брюгге, в котором Ян Ван Эйк работал долгое время⁹⁷, предполагается, что именно через него и он, и другие художники его времени ознакомились с новой для них образностью.

Выставки начала XX в. в Германии, Франции, Великобритании и США также полагались на приобретения частных коллекционеров, активность которых увеличилась после ослабления и распада Османской империи. Серьёзно повлиял на отбор и способ экспонирования на данных выставках искусствовед Р. Фрай, связывавший византийское искусство с искусством постимпрессионизма и авангарда⁹⁸. Известно также, что частные коллекционеры начала двадцатого века

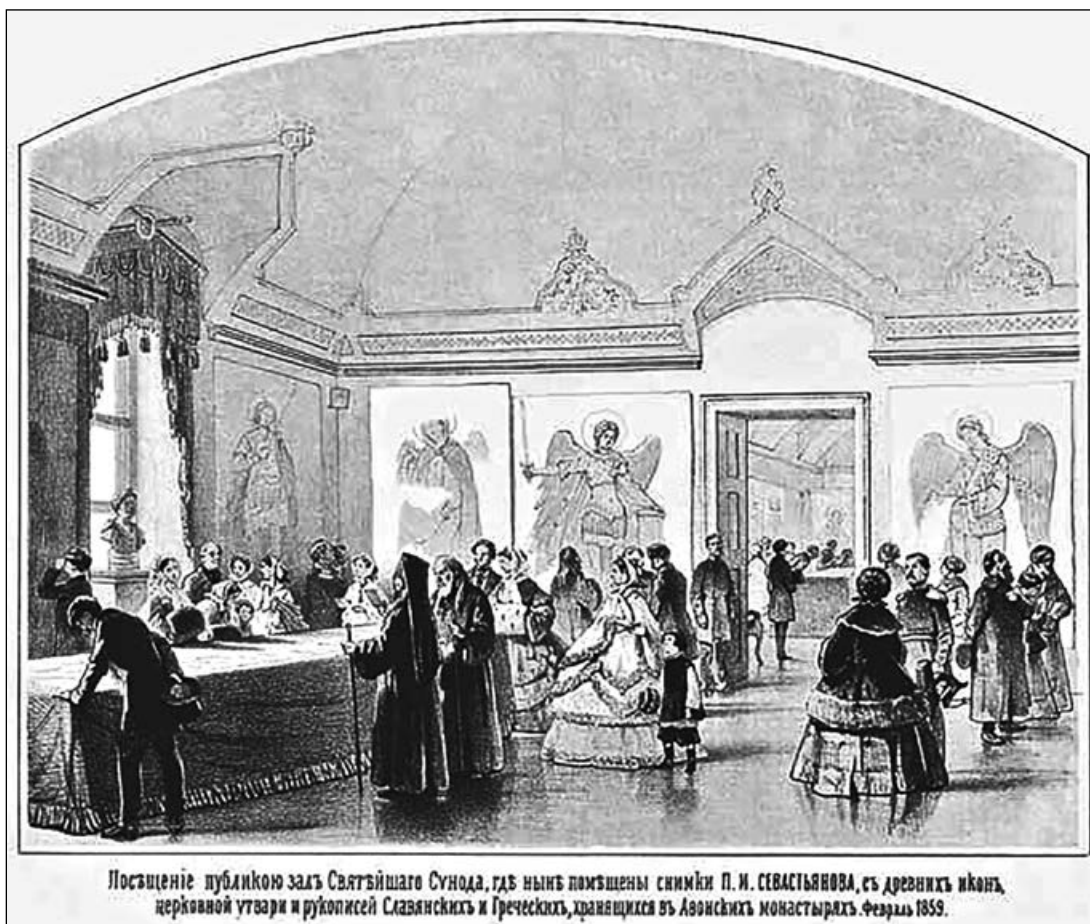
⁹⁶ Венциков М. А. Иконографическое наследие Византии на выставке Яна Ван Эйка // *Музей. Памятник. Наследие*. — 2020. — № 1 (7). — С. 112.

⁹⁷ Там же. — С. 114.

⁹⁸ Teetor S. *Exhibiting Byzantium: The Image of Byzantium in Major Exhibitions, 1977–2010*. — Vienna : University of Vienna, 2014. — P. 30.

(И. С. Гарднер, М. Причард, Дж. П. Морган) в деле приобретения византийских древностей прислушивались именно к его рекомендациям. Через них, в свою очередь, многие из этих предметов оказались в музее Метрополитен в Нью-Йорке.

Во Франции интерес к Византии возник на почве обращения к своему собственному «романо-византийскому» наследию, частью которого её культура воспринималась. Тем не менее во времена Второй империи (1851–1870) и Третьей Республики (1871–1940) обращения к ней были гораздо более частыми именно в художественной среде. Воспринимаемая то как упадочная, то как возвышенная⁹⁹, византийская цивилизация нашла различные отражения в целом ряде произведений и ближе к концу века стала, как и в случае с Р. Фраем, восприниматься больше с формалистических художественных позиций. В таком контексте она всё ещё воспринималась не как конкретная географическая территория, а как некоторое ментальное пространство, которое следует изучить¹⁰⁰. Частично это было фантазией, частично основывалось на трудах византинистов, таких как Ш. Диль.



Посещение публикою залъ Святышаго Синода, гдѣ нынѣ помѣщены снимки П. И. СЕВАСТЬЯНОВА, съ древнихъ иконъ, церковной утвари и рукописей Славянскихъ и Греческихъ, хранящихся въ Афонскихъ монастыряхъ. Февраль 1859.

Рис. 5. В. Ф. Тимм. Фотографическая выставка П. И. Севастьянова в Священном Синоде в 1859 г. Русский Художественный листок. 1859. № 8. Литография.

Источник: Пятницкий Ю. А. «Отечества и дым нам сладок и приятен». Эпизоды из истории византийской коллекции Государственного Эрмитажа // Наше наследие. 2001. № 111

⁹⁹ Teetor S. Exhibiting Byzantium: The Image of Byzantium in Major Exhibitions, 1977–2010. — Vienna : University of Vienna, 2014. — P. 19.

¹⁰⁰ Ibid.

К 1931 г. французская и мировая византистика прошла уже значительный путь. Возникло множество научных журналов, открылся ряд университетских курсов. Особый вклад в науку произвели международные конгрессы византийских исследований, всегда сопровождавшиеся собственными выставками. В указанном году такая выставка проводилась в Париже, в Отделе декоративного искусства Лувра. В качестве консультантов к её организации привлекалось множество видных учёных из стран Европы и США, а развитие византийского искусства прослеживалось с самого времени основания Константинополя. Уделялось на ней внимание и тем регионам, на которые Византия так или иначе культурно повлияла.

Хронологический принцип организации выставки предполагал выделение пяти исторических этапов: ранневизантийского периода (IV–V вв.), периода VI–VII вв., иконоборческого периода (VIII–IX вв.), периода X–XI вв. и заключительного (XII в. — 1453 г.) периода. Помимо этого, было представлено искусство, созданное уже в XVI–XVII вв. Выставку дополняли два каталога, подготовленные соответственно французскими и итальянскими организаторами.

В них уточнялось большое количество информации по конкретным экспонатам, а также были представлены те из них, которые по тем или иным причинам не вошли в экспозицию, что показывало уже совершенно другой уровень научной подготовки. Вспомнили на данной выставке и об искусствоведческой линии, намеченной ещё Р. Фраем. Рецензентами византийское искусство сравнивалось с произведениями авангарда и постимпрессионизма¹⁰¹. Такой подход, как писал в своей рецензии Р. Байрон, оказался очень успешен, поскольку проследил развитие византийского искусства через изменение общественного вкуса и ремесленной техники. Особо явно подчёркивался и ряд заимствований из мотивов античности, причем в некоторых случаях и из поздних веков существования империи¹⁰². Как утверждает тот же рецензент, в те моменты, когда Византия не пребывала в гармонии с античностью, она с ней полемизировала. Иллюминированным манускриптам, столь важным для понимания византийской визуальной культуры, также уделялось большое внимание.

Ближе ко второй половине XX в. начинается активное развитие византистики в США. В 1944 г. в Dumbarton Oaks Research Centre принимают на работу А. А. Васильева — одного из корифеев в данной области, там же в 1949 г. получившего звание заслуженного деятеля науки. До того история данной дисциплины в США связывалась в основном с изучением античности, а также с раскопками на Ближнем Востоке в конце XIX — начале XX в. Ранние коллекции византийских предметов, по свидетельствам Васильева, располагались в Филадельфийском музее и в Ann Arbor¹⁰³. Намного лучше дело обстояло с библиотеками, которые можно было найти при университетах. До своего перехода в научный центр Васильев много преподавал, а также писал научные пособия по теме византистики.

¹⁰¹ Teetor S. Exhibiting Byzantium: The Image of Byzantium in Major Exhibitions, 1977–2010. — Vienna : University of Vienna, 2014. — P. 31.

¹⁰² Lorey E. The International Exposition of Byzantine Art at Paris // Parnassus. — 1931. — Vol. 3, No. 6. — P. 26.

¹⁰³ Захаров О. И. Роль А. А. Васильева в развитии американского византиноведения // Вестник Омского университета. Серия: Исторические науки. — 2015. — № 2 (6). — С. 48.

В первый же год пребывания в стране он сделал перевод своей «Истории Византии», долгое время после воспринимавшееся в США как полноценный учебник по дисциплине. Это позволило учёному внедрить в мировую науку представление о развитии феодализма на территории Византии, что ранее отвергалось¹⁰⁴. Он также первым исследовал множество источников по истории Византии, в том числе арабского происхождения, хранившихся в библиотеках страны. Впоследствии один из его видных учеников — П. Харанис — выдвинул идею, что основными факторами в истории развития византийского государства являлись война и религия. Большая часть работ, написанных учениками Васильева, касалась социально-экономической сферы.

Вторая половина XX в. в США ознаменовалась также целым рядом византийских выставок-блокбастеров. Главными характеристиками данных выставок являлись престиж площадок, на которых они проходили, международный состав привлечённых к работе научных специалистов и, соответственно, высокий уровень финансирования. Из них три обозначенные нью-йоркские выставки составляют единое концептуальное целое.

В 1977–1978 гг. в музее Метрополитен прошла выставка «Эпоха духовности: Позднеантическое и раннехристианское искусство, с третьего по седьмой века». На выставке были представлены почти шестьсот экспонатов, примерно треть из которых принадлежала США, и лишь примерно сто — самому музею. Курировали выставку профессор Принстонского университета К. Вайцман и куратор Отдела Средних веков М. Фрейзер. Это первая выставка в Америке за тридцать лет, где были представлены произведения позднееримского искусства. Основной замысел выставки состоял в презентации посредством материальной культуры перехода от язычества к христианской вере, происходившего на протяжении указанных веков.

Поскольку американская публика была мало знакома с периодом, выставка приняла выражено дидактический поворот. В неё были интегрированы многие научные сведения о социальной, политической и религиозной жизни всего позднеантичного общества — от Восточного Средиземноморья до Северной Африки и европейских провинций (территория современных Швейцарии, Германии и Британии). Важным концептуальным принципом являлось также опровержение представлений о том, что христианство просто заменило собой язычество на указанных территориях¹⁰⁵. Наоборот, выставка давала понять, как развивалось и сосуществовало христианство и прежнее языческое искусство, какие заимствования из последнего происходили. Помимо этого, рассматривалось и развитие собственно византийской иконографии. При выборе предметов кураторы отошли от типичного для искусствоведов категоризирования и попытались отобразить на выставке пять «реальностей» того периода: имперскую, классическую, секулярную, еврейскую и христианскую¹⁰⁶. Это отвечало целям выставки — исследованию с новых сторон культурного ландшафта ранневизантийского периода. Внутри каждого из пяти разделов предметы также делились тематически на функциональные и иконографические.

¹⁰⁴ Захаров О. И. Роль А. А. Васильева в развитии американского византиноведения // Вестник Омского университета. Серия: Исторические науки. — 2015. — № 2 (6). — С. 49.

¹⁰⁵ Teetor S. Exhibiting Byzantium: The Image of Byzantium in Major Exhibitions, 1977–2010. — Vienna : University of Vienna, 2014. — P. 38.

¹⁰⁶ Ibid.



Рис. 7. Выставка *Glory of Byzantium*. 1997. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.
Источник: <https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p16028coll14/id/4436/rec/3>

Имперский раздел рассматривал строительные проекты, частные виллы, мавзолеи, портретистику, императорскую иконографию, изображения массовых мероприятий. Классический раздел включал в себя изображения богов и почитаемых фигур мистических культов (в частности — на предметах декоративно-прикладного искусства), естественнонаучные предметы и литературные тексты и мотивы. Секулярный раздел содержал изображения повседневной жизни, среди которых можно было встретить изображения профессий на различных предметах, портреты неизвестных индивидов, повседневные, профессиональные и коммерческие предметы, предметы роскоши, зарисовки и макеты гражданских и оборонительных построек. Еврейский раздел экспонировал реплики фресок, мозаичные полы синагог, изображения ламп.

Четыре первых раздела выставки подготавливали посетителя к восприятию главного события — Христианского раздела¹⁰⁷. Около двухсот пятидесяти экспонатов были сгруппированы так, чтобы проиллюстрировать основные способы визуальной репрезентации в раннехристианском искусстве, места создания изображений, а также варианты раннехристианских церквей. Также через формальные характеристики и мотивы Ветхого и Нового Завета была прослежена стилистическая эволюция христианского искусства из римско-имперского. Данная выставка имела большой успех в научных кругах.

Следующая выставка в данной концепции — «Слава Византии: Искусство и культура Средневизантийского периода, 843–1261 гг. н. э.» — прошла только в 1997 г. всё в том же музее Метрополитен в Нью-Йорке (рис. 7). Она была посвящена периоду от окончания иконоборчества (IX в.) до отвоевания Констан-

¹⁰⁷ Teetor S. Exhibiting Byzantium: The Image of Byzantium in Major Exhibitions, 1977–2010. — Vienna : University of Vienna, 2014. — P. 40.

тинополя (XIII в.). В данный период Византия, сильно уменьшившаяся в своих размерах, пережила период художественного возрождения, связанный, в том числе, с распространением христианского искусства по прилегающим территориям. Выставку разделили на следующие разделы: общество и художественное ремесло столицы, христианские соседи, взаимоотношения между христианами, византийцами и мусульманским Востоком, византийское искусство латинизированного Запада¹⁰⁸.

Искусство столицы, представленное почти двумя сотнями предметов, поделили на подкатегории, куда входили церковная архитектура и интерьеры, «популярное» религиозное искусство, изображения императоров, предметы роскоши. Второй раздел, рассказывающий об отношениях Византии со своими христианскими соседями, представляли секции Киевской Руси, Болгарии, а также некоторые предметы, относящиеся к Грузии и Армении. Третий раздел, берущий более широкий пласт международных отношений, был представлен предметами из центров арабской культуры от Месопотамии до Испании.

Наконец, в разделе латинизированного Востока находились образцы монументальных декораций и книжных иллюстраций из Италии, Германии и Испании, а также небольшие предметы, перенятые у Византии и включённые в новый культурный контекст. Выставка «Слава Византии» представила ранее неизвестные широкой публике предметы. Многие из них имели религиозное значение, предназначались для религиозных практик в узком кругу либо использовали религиозную иконографию. Большим достижением выставки стало то, что она смогла отобразить сложную сеть культурных связей, существовавших между всеми ранее указанными регионами¹⁰⁹. Она имела успех как среди широкой публики, так и в научных кругах.

Последняя выставка, созданная по данной концепции, «Византия: Вера и власть (1261–1557)» прошла в музее Метрополитен в Нью-Йорке в 2004 г. (рис. 8). Она описывала период упадка Византии, обозначившийся с восстановления власти императора в Константинополе и закончившийся османским завоеванием, а также последующую эпоху, вплоть до первого упоминания империи как «Византии» в западных источниках. Выставка состояла из пяти экспозиционных разделов, напоминавших предыдущую выставку 1997 г.¹¹⁰ Это было историческое и политическое положение Империи, религиозное измерение в его материальном контексте, демонстрация форм и жанров религиозной экспрессии, связь с мусульманским миром и его христианским населением, а также влияние Византийской культуры на Ренессанс и европейскую современность.

Первый раздел содержал монеты и иконы, связанные с отображением политической власти в Константинополе и других центрах. Во втором разделе разместили скульптуру, фрагменты фресок, предметы литургии и реликварии, отображающие духовную сторону жизни. Третий раздел был посвящён религиозной экспрессии и потому включал иллюминированные манускрипты, иконы, псалтыри, евангелии, гимны на разных языках. В четвёртом разделе располагалось искусство христианских сообществ мусульманского мира с акцентом на

¹⁰⁸ Teetor S. Exhibiting Byzantium: The Image of Byzantium in Major Exhibitions, 1977–2010. — Vienna : University of Vienna, 2014. — P. 43.

¹⁰⁹ Ibid. — P. 46.

¹¹⁰ Ibid. — P. 49.



Рис. 8. Выставка *Faith and Power*. 2004. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.
 Источник: <https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p16028coll14/id/3993/>

региональных стилях, а также отображался процесс завоевания Константинополя на основе западных источников. Пятый раздел включал картины, иконы, фрески, тексты из итальянских земель и ещё одну секцию, посвящённую жизни византийского искусства в искусстве Северного Ренессанса (после падения Константинополя).

Наибольшее пространство в экспозиции занимали иконы, за ними шли манускрипты, рельефы, фрески. Символически малое место отводилось предметам декоративно-прикладного искусства, не имеющим специфического политического или религиозного значения. Визуальная репрезентация ограничивалась в основном религиозными образами, не беря во внимание другие формы визуальной культуры того времени, где могли встречаться мотивы классической мифологии или даже секулярного характера. Данная выставка уделяла мало внимания границам государств и их взаимоотношениям и гораздо больше культурно-духовным связям, «Византии разума» в её восточно- и западнохристианском контекстах, при этом придерживаясь чёткой хронологической последовательности¹¹¹. Выставка имела успех в научном сообществе.

После этого интерес к Византии в США не исчез. Тому способствовало, в частности, и сотрудничество с греческими музеями. Одна из организованных на основе такого сотрудничества международных выставок — «Небо и земля: византийское искусство из греческих коллекций» — открылась в Национальной галерее искусства в Вашингтоне в 2013 г. (рис. 9). На ней было представлено почти две сотни предметов, происходящих из греческих музеев¹¹². Это иконы, ткани,

¹¹¹ Teetor S. Exhibiting Byzantium: The Image of Byzantium in Major Exhibitions, 1977–2010. — Vienna : University of Vienna, 2014. — P. 51.

¹¹² Art of Byzantium from Greek Collections [Электронный ресурс] / Washington National Gallery of Art. — URL: <https://www.nga.gov/press/exh/3514.html>.

скульптуры, фрески, мозаики. Особое внимание уделялось тем предметам, которые ещё никогда не выставлялись на территории США.

Центральными для выставки являлись пять тем¹¹³. Первая — «От древности к Византийскому миру» — в качестве подтем включала сосуществование языческих и христианских культов в греческих городах, распространённость греко-римских художественных практик и влияние на них неоплатонизма. Вторая тема «Христианская империя» делала акцент на трансформации публичной и частной жизни в результате принятия христианства как единственной государственной религии. Особое внимание здесь уделялось развитию образа христианской базилики. Третья тема «Интеллектуальная жизнь» исследовала интеллектуальную и вербальную культуру Византии и роль в ней греческих влияний, что являлось бы невозможным без копирования греческих текстов. Четвёртая тема «Земные удовольствия» рассказывала о повседневной жизни (редкая тема на византийских выставках). Она была представлена двумя секциями: первая рассказывала про домашний интерьер, вторая — про личные украшения. Пятая тема «Византия на перепутье» объясняла то, как византийское искусство повлияло на соседние с ней культуры. Выставку сопровождали лекции и конференции. Она была поддержана выпуском каталога, а также издания о византийских городах Греции¹¹⁴.

Из всего вышеописанного можно сделать вывод, что Европа и США внесли большой вклад в выставочную деятельность, связанную с византийским наследием, а также сформировали международный образ Византии как важной части



Рис. 9. Выставка *Heaven and Earth: Art of Byzantium from Greek Collections*. 2013. Национальная галерея искусств, Вашингтон. Источник: <https://www.nytimes.com/2013/10/25/arts/design/byzantine-icons-in-heaven-and-earth-at-the-national-gallery.html>

¹¹³ Art of Byzantium from Greek Collections [Электронный ресурс] / Washington National Gallery of Art. — URL: <https://www.nga.gov/press/exh/3514.html>.

¹¹⁴ Ibid.

западной культуры, достойной изучения. Их совместные усилия позволили создать масштабные экспозиционно-выставочные проекты с привлечением коллекций из широкого круга источников. Для данных стран Византия стала ещё одной частью глобального мира. Тем не менее нельзя исключать вероятность появления локальных проектов данной тематики в случае нарушения прежней архитектуры западных ценностей.

3. РАЗРАБОТКА ИДЕИ КУЛЬТУРНОЙ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ В РОССИЙСКОМ ВИЗАНТИНОВЕДЕНИИ И ЕЁ ВОПЛОЩЕНИЕ В СОСТАВЕ И ДЕМОНСТРАЦИИ МУЗЕЙНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ

Россия всегда отличалась особым отношением к византийской цивилизации, которое было исторически обусловлено. В Средние века существовала сложная иерархическая структура, предполагавшая возможность подчинения одного государства другому без потери независимости. На Руси времён татаро-монгольского ига в ответ на это сложилась многоуровневая система управления, предполагающая подчиненность византийскому императору как вселенскому правителю, служение главе Орды, в силу вынужденных обстоятельств заменявшему царя, и собственное внутреннее управление. После падения Константинополя и ослабления ордынского ига остался стоять только последний компонент данной иерархии, из которого впоследствии и выросла новая идея универсальной государственности — идея Третьего Рима¹¹⁵.

Именно вопросу восприятия византизма высшими кругами российского общества был посвящён труд ряда учёных, например работы Г. А. Острогорского (1902–1976). Особое внимание он уделяет его проявлениям в «Табелях о рангах» царя Фёдора Алексеевича, который имеет достаточно чёткие византийские аналогии своим степеням. В общекультурном контексте влияние Византии проявляется ещё с XIV–XV вв., когда усиливается связь Руси с христианскими государствами, подпавшими под влияние турок. Это проявляется, в первую очередь, в архитектуре, ремёслах и т. д.¹¹⁶

По утверждению Б. А. Успенского (1845–1928)¹¹⁷, при царе Алексее Михайловиче связь между Россией и Византией становится ещё более очевидной. Тот выписывает из Константинополя яблоко и диадему, сделанные по образцу тех, которыми пользовался базилиевс, его начинают титуловать «святым», а сама церемония венчания на власть сближается с византийской.

Открытие Славяно-греко-латинской Академии связывается исследователем с теми же тенденциями. Со слов Острогорского¹¹⁸, это сближение проявляется при царе Фёдоре Алексеевиче в идее перевода свода гражданских законов Юстиниана. В то же время укрепляется идея наследования русских царей византийским императором. Для выяснения характера концепций, господствовавших в Рос-

¹¹⁵ Иванов И. А. Византийская и русская государственность в трудах академика Г. А. Острогорского // Христианское чтение. — 2014. — № 5. — С. 69.

¹¹⁶ Научный архив ИИМК РАН. Ф. 86. Оп. 1. Д. 4. Л. 3–5.

¹¹⁷ Иванов И. А. Византийская и русская государственность в трудах академика Г. А. Острогорского // Христианское чтение. — 2014. — № 5. — С. 71.

¹¹⁸ Там же. — С. 72.

сии в более позднее время, необходимо обращение к конкретным персоналиям и экспозициям, прежде чем произойдёт какой-либо собственно аналитический разбор. Основное внимание в тексте уделяется собранию Эрмитажа, но, поскольку важные произведения византийского искусства выставлялись не только там, эпизодическое значение имеет и деятельность Русского музея, что будет рассмотрено далее. Хронология его развития приобретает важность и в свете процесса объединения коллекций.

Структуру собрания Музея императора Александра III определила статья «Положения о музее» от 1897 г. В соответствии с ней, музей делился на три отдела, один из которых — самый обширный, вторым являлся Художественный отдел. Частью данного отдела стало отделение христианских древностей, куда в 1898 г. распределили, в том числе, и образцы византийского искусства. Они поступали в музей главным образом из Эрмитажа, Академии Художеств, Археологической комиссии и из частных собраний. В том же году отделение было открыто для посетителей на первом этаже Михайловского дворца.

В первых четырёх его залах распределение экспонатов шло по стилю и региону, в отдельном зале выставлялись греческие и византийские иконы, а также иконы с Афона и из Италии¹¹⁹. Для четырёх залов экспозиции академиками Н. П. Лихачёвым и М. П. Боткиным был составлен каталог, переизданный в 1902 г. В том же году вышел изданный бароном Н. Н. Врангелем каталог «Обозрение отделения христианских древностей Музея» А. А. Тевяшева.

Много споров вызвало использование в экспозиции шпалерной развески, что мешало обособленному восприятию произведений, в том числе икон, составлявших немалую часть собрания. Значительное переустройство экспозиции начало происходить только в 1912 г. при поддержке частных финансов. В 1913 г. к отделению присоединена поступившая в музей коллекция Н. П. Лихачёва. Всё это привело к тотальному переустройству экспозиции в 1914 г. при организации в музее Древлехранилища. Теперь там существовало разделение на века, а также выделялись отдельные художественные школы, что помогло организаторам более полно представить в её составе древнерусскую иконопись.

Следующие перестановки в экспозиции византийского, итало-греческого и позднегреческого искусства Русского музея произошли в 1922 г. Разместить его требовалось в соответствии с хронологией развития и географическими отличиями разных художественных школ. В процессе были выделены памятники XI–XIII в., школа Палеологов, балканские и позднегреческая школы. Всё это являлось частью переустройства экспозиции Русского музея по концепции П. И. Нерадовского — историко-монографическому принципу¹²⁰. В данных целях все экспонаты разделялись хронологически и стилистически и размещались в пространстве так, чтобы не контрастировать с окружающим их интерьером.

Музей также впервые обзавёлся продуманными экскурсионными маршрутами. Византийские иконы в указанный период были частью практически всех экспозиций, а в 1925 г. ещё и обзавелись собственным стендом, чему способствовало периодическое пополнение собрания музея новыми произведениями. Если

¹¹⁹ Туминская О. А. Византийские экспозиции Русского музея: 1898–1928 гг. // Материалы по археологии и истории античного и средневекового Причерноморья. — 2020. — № 12. — С. 1040.

¹²⁰ Там же. — С. 1041.

обратиться к путеводителю от 1928 г. за авторством Н. Черепнина, то можно также отметить, что экспозиция входила в Отделение древнерусского искусства всё того же Художественного отдела (рис. 4). В 1930 г. открылась экспозиция «Русское искусство раннефеодального периода», куда входили и византийские древности¹²¹. Она располагалась в трёх залах первого этажа Михайловского дворца. В том же году началось и очередное тотальное переустройство экспозиции на основаниях, представленных Отделом культуры и пропаганды Главнауки. Её перестройка связывалась с новым пониманием истории как процесса классовой борьбы. Это понимание должны были отражать в своих экспозициях все просветительские учреждения. В первую очередь, оно коснулось Византийского Отделения Государственного Эрмитажа и Отделения древнерусского искусства Государственного Русского музея, между которыми началось «социалистическое соревнование».

Одним из аспектов переустройства стало отделение византийского искусства, которое должно было примкнуть к эрмитажному собранию, и древнерусского, остававшегося в Русском музее¹²². Отдельный спор вызвало размещение византийских древностей в фондах, поскольку их отношение к Востоку или Западу не было до конца прояснено. Историк Н. Н. Розенталь в докладной записке от 1931 г. настаивал на отнесении коллекций в собственный подотдел, но также отмечал, что, с его точки зрения, Византия как цивилизация имеет гораздо большее культурное значение для Средневековой Европы, нежели чем для Востока. Что же касается коллекций Эрмитажа, то их история гораздо более пространна и связана с деятельностью большого количества специалистов и коллекционеров. Является необходимым рассмотрение некоторых из них, а также того культурного контекста, в котором они существовали.

Последовательное (в научном смысле этого слова) изучение византийского наследия начинается вместе с экспедициями П. И. Севастьянова, однако одним из первых заявляет о необходимости изучения восточных древностей архимандрит Порфирий (Успенский). По его мнению, близкий контакт с восточной церковью не представляется возможным без изучения его истории и археологии¹²³. Будучи главой русской миссии в Иерусалим, архимандриту удаётся собрать и задокументировать немалое количество византийских предметов. Тем не менее многие из его описаний и иллюстративных материалов потребуют исправлений и дополнений, сделанных уже более поздними исследователями.

П. И. Севастьянов (1811–1867) собрал коллекции, в состав которых вошли выдающиеся примеры византийской живописи. Работая в Министерстве юстиции, он побывал в командировках в разных частях России. Помимо этого, он часто ездил и за границу. Везде его интересовали в первую очередь предметы христианской древности. В задачи Севастьянова входило изучение истоков христианского искусства и составление «Ключа христианской иконографии» — первой в своем роде энциклопедии¹²⁴. Для этого он побывал в Сирии, Палестине, на

¹²¹ Туминская О. А. Византийские экспозиции Русского музея: 1898–1928 гг. // Материалы по археологии и истории античного и средневекового Причерноморья. — 2020. — № 12. — С. 1045.

¹²² Там же. — С. 1046.

¹²³ Gerd L. Russian Imperial Policy in the Orthodox East and its Relation to Byzantine Studies // *Imagining Byzantium. Perceptions, Patterns, Problems.* — 2018. — P. 93.

¹²⁴ Византиноведение в Эрмитаже. К XVIII Международному конгрессу византинистов. — Л. : Издательство Государственного Эрмитажа, 1991. — С. 14.

Афоне и в Риме. Везде, где он не мог получить подлинник, он документировал его путём фотографирования, калькирования, зарисовки и снятия копий-прописей.

В 1859 г. в парижской Академии словесности состоялась выставка, приуроченная к лекции Севастьянова. На ней особое внимание уделялось фотографии, поскольку именно использование новой технологии позволило исследователю убедительно задокументировать многие виденные им объекты¹²⁵. Затем эта же выставка открылась в Московском университете и в Петербурге в здании Священного Синода (рис. 5). Фотографии располагались на столе посередине зала, в то время как монументальные трассировки византийских фресок закрывали стены. Как писал про него в 1858 г. И. Срежевский, Севастьянов первый осознал важность фотографического документирования для науки и применил его в тех местах, где это обыкновенно представлялось затруднительным¹²⁶. Проведённая им выставка подчёркивала важность этого нового метода и имела успех во Франции и России.

В то время интересы Севастьянова сошлись также с интересами Академии Художеств и Синода, а именно — в контексте необходимости снятия образцов византийской живописи на Афоне. Севастьянов был включён в состав соответствующей художественно-археологической экспедиции в качестве её руководителя. Он посвятил данному делу 1859–1860 гг. За это время удалось сфотографировать, калькировать, создать чертежи для сотен памятников. Параллельно Севастьянов продолжал собирать предметы декоративно-прикладного и религиозного искусства. Часть из них была впоследствии прислана в Петербург. В 1861 г. для императорской семьи в Белом зале Зимнего дворца открылась небольшая выставка, ставшая первой выставкой византийского искусства в Эрмитаже¹²⁷. Сам Севастьянов добавил к ней более сотни предметов из собственной коллекции. Он также держал на ней речь, длившуюся примерно два часа.

Выставка так впечатлила Александра II, что чуть позднее более обширный её вариант открылся в залах Академии Художеств. Критерии, по которым исследователь отбирал иконы, составлявшие большинство экспонатов, неизвестны. Однако считается, что это были наиболее древние и ценные предметы из его коллекции, датируемые XI–XV и XVI–XVII вв. Ему также принадлежала идея экспонирования наряду с данными произведениями как можно более точных копий византийских мозаик и фресок. Впоследствии этот приём копировали на своих выставках многие музеи — от Государственного Эрмитажа до музея Метрополитен¹²⁸. Своей идеей «византийского наследия» Севастьянов повлиял на развитие всей русской культуры XIX в. Академик И. И. Срезневский отмечал, что Севастьянов первым показал возможности фотографии в деле научной фиксации, а также применил её для наглядного изучения афонских древностей¹²⁹.

¹²⁵ Pyatnitsky Y. An Imperial Eye to the Past: Byzantine Exhibitions in the State Hermitage Museum, 1861–2006 // Muzeul Național de Istorie a Moldovei. Tyragetia, serie nouă. — 2011. — Vol. 5 (20), № 2. — P. 71–72.

¹²⁶ Ibid. — P. 72.

¹²⁷ Ibid. — P. 74.

¹²⁸ Ibid. — P. 75.

¹²⁹ Пятницкий Ю. А. Епископ Порфирий (Успенский) и его участие в экспедициях П. И. Севастьянова на Афон в 1858–1860 годах. — М. : Индрик, 2020. — С. 432.

После выставки часть древностей и материалов экспедиции коллекционер передал Музею древнерусского искусства Академии Художеств. Из него уже в 1930-е гг. через Русский музей данные предметы поступают в собрание Эрмитажа. Туда же — в Музей древнерусского искусства — после более чем десяти лет споров между Петербургом и Москвой поступили византийские предметы из Оружейной палаты. Их публикацией занимался В. А. Прохоров в журнале «Христианские древности и археология». Соответствующий каталог был издан им в 1879 г. Оставшиеся коллекции Севастьянова формируют Отделение древностей Румянцевского музея. Они впервые выставляются там в 1862 г., чему способствует поддержка со стороны хранителя музея Г. Д. Филимонова. Все предметы, купленные коллекционером позднее, будут переданы в музей как часть его завещания.

А. П. Базилевский (1829–1899), обосновавшийся в Париже, занимался коллекционированием предметов, отображавших развитие западной цивилизации с III по XV в. Наряду с предметами западноевропейского Средневековья и Возрождения, в его коллекциях встречались и византийские предметы. Это были изделия из кости, стекла и бронзы, купленные им у множества разных коллекционеров того времени. Часть из них можно было увидеть на всемирных выставках в Париже в 1865 и 1867 гг., а также на акварелях, изображавших его особняк на улице Бланш¹³⁰. В 1874 г. другом Базилевского, хранителем Лувра А. Дарселем, был создан каталог его коллекций, в составе которых находилось уже пятьсот пятьдесят предметов. На Всемирной выставке 1878 г. коллекционеру отвели целый зал. К тому времени отдельные предметы из его коллекций не раз упоминались в научных трудах.

Это привлекло внимание русского правительства и лично Александра III, выкупившего коллекции в 1884 г., что, в свою очередь, позволило открыть для посетителей в Эрмитаже двадцать залов (рис. 6) и серьёзным образом пополнить тогда новое Отделение Средних веков и эпохи Возрождения. Всё это было закончено к 1888 г. Содержимое залов в 1891 г. в «Указателе Отделения Средних веков и эпохи Возрождения» подробно описал Н. П. Кондаков. В нём он писал, что, в отличие от аналогичных коллекций Лувра, Берлинского или Кенсингтонского музеев того времени, данный отдел содержит не только культурно-исторические артефакты или артефакты местного значения, но и настоящие произведения искусства. Более того, одной коллекции Базилевского было достаточно, чтобы создать на её основе не экспозицию, а целый музей Средних веков и эпохи Возрождения¹³¹. Из этого вытекало, что экспонатам было тесно в помещениях, особенно это касалось предметов ювелирного искусства. Многие залы, независимо от своей темы, включали также немало образцов оружия. Тематически залы делились по типам используемого материала (дерево, кость, эмаль и т. д.), географическому признаку (Кавказ, Сарай и т. д.).

Только тринадцатый зал, вмещавший «Христианские древности первых восьми веков нашей эры», имел сколько-то чёткое хронологическое построе-

¹³⁰ Pyatnitsky Y. An Imperial Eye to the Past: Byzantine Exhibitions in the State Hermitage Museum, 1861–2006 // Muzeul Național de Istorie a Moldovei. Tyragetia, serie nouă. — 2011. — Vol. 5 (20), № 2. — P. 75.

¹³¹ Кондаков Н. П. Императорский Эрмитаж. Указатель отделения Средних веков и эпохи Возрождения. — СПб.: Типография Министерства путей сообщения, 1891. — С. 4–5.

ние¹³². При этом в нём встречались экспонаты, относящиеся к X–XV вв. В целом данные залы, нередко совмещавшие византийские экспонаты с не византийскими, придерживались декоративного принципа построения экспозиции. После революции коллекции были разделены и попали в разные отделы Эрмитажа.

Уже упоминавшийся ранее Н. П. Кондаков (1844–1925) стал первым хранителем-специалистом по культуре Византии в Эрмитаже. В его задачи входили оценка, каталогизация и размещение множества частных поступлений. Ему удалось свести воедино самый различный материал, включая хронологизацию византийской миниатюры, упорядочение материала по византийскому Константинополю и т. д.¹³³ Так создаётся экспозиция на первом этаже Старого Эрмитажа, а в 1891 г. он выпускает свой «Указатель Отделения Средних веков и эпохи Возрождения».

В нём, несмотря на краткость, можно найти описания не только отдельных предметов, но и целых залов. Некоторую характеристику экспозиции можно встретить и в письме С. Н. Трубецкому, где указывается, что в экспозиции допущен как ряд пробелов, резких временных и географических переходов, так и чисто декоративных вольностей¹³⁴. Византийские памятники были представлены в залах христианских древностей I–VIII вв. Выставка начиналась с витрины с лампами из римских катакомб (коллекция В. Г. Базилевского). В том же зале выставлялись перегородчатые иконы и золотой венец, датировка которых выходила за пределы VIII в. Кроме них, были представлены донца сосудов, шкафы с образцами коптских тканей. В отдельном зале выставили слоновую кость из коллекций Базилевского. За залами слоновой кости следовали залы эмалей, а за ними — залы христианских древностей и русских древностей домонгольского периода¹³⁵. Особенно интересовала Кондакова «варварская» тема, причем в её связи с русской культурой. Его популярность как специалиста только выросла после эмиграции, но для западных византинистов он долгое время оставался малоизвестен. Тем не менее это не помешало его последователям организовать в Праге свой *Seminarium Kondakovianum*, где в 1932 г. открылась выставка русской иконы¹³⁶.

Сменивший Кондакова на посту главного хранителя В. Г. Бок (1850–1899) также питал интерес к памятникам Византии. Он произвёл обмер и снятие планов, зарисовку и описание египетских памятников, сделал с них снимки и заказал слепки. Привезённые им предметы не только сформировали коптские коллекции Эрмитажа, но и положили начало изучению всего «коптского искусства», обосновав применение термина¹³⁷. На первой выставке Отделения Средних веков и эпохи Возрождения в 1888 г. на втором этаже Старого Эрмитажа выставлялись

¹³² Pyatnitsky Y. An Imperial Eye to the Past: Byzantine Exhibitions in the State Hermitage Museum, 1861–2006 // Muzeul Național de Istorie a Moldovei. Tyragetia, serie nouă. — 2011. — Vol. 5 (20), № 2. — P. 76.

¹³³ Научный архив ИИМК РАН. Ф. 55. Оп. 1. Д. 40. Л. 11–70.

¹³⁴ Византиноведение в Эрмитаже. К XVIII Международному конгрессу византинистов. — Л. : Издательство Государственного Эрмитажа, 1991. — С. 35–36.

¹³⁵ Там же. — С. 36.

¹³⁶ Научный архив ИИМК РАН. Ф. 55. Оп. 1. Д. 40. Л. 11–70.

¹³⁷ Византиноведение в Эрмитаже. К XVIII Международному конгрессу византинистов. — Л. : Издательство Государственного Эрмитажа, 1991. — С. 42.

сразу двести коптских тканей. Выставка привезённых Боком коптских предметов открылась в Лоджиях Рафаэля в 1898 г.

На ней уже выставлялось более трёх тысяч предметов. На тот момент это была самая масштабная выставка такого плана в мире. После этого коптское искусство долгое время находится в фондах. Только в 1910-е гг. отдельные предметы каталогизируются Н. Е. Макаренко. Перед Первой мировой войной в Эрмитаже также существовала Комната коптских древностей, располагавшаяся в нынешнем Директорском коридоре. Значительно позднее, в 1963 г., коптские памятники из Эрмитажа участвуют в международной выставке коптского искусства в Эссене, а в 1975–1977 гг. в Эрмитаже и в 1977 г. в ГМИИ имени Пушкина проходит Всесоюзная выставка «Искусство Византии в собраниях СССР»¹³⁸. Среди её основных тем искусство византийских провинций, проявления античных мотивов в христианском искусстве, искусство на стыке эпох. На данной выставке было представлено более ста коптских памятников.

Л. А. Мацулевич (1886–1959) занимался позднеантичными и средневековыми памятниками Грузии из эрмитажной коллекции. Он был автором путеводителя по выставке «Византия и эпоха великого переселения народов», прошедшей в 1927 г. на третьем этаже Старого Эрмитажа (прямо над старым Отделением Средних веков) в восьми залах. На ней через памятники Египта, Константинополя и Причерноморья была раскрыта тематика перехода от античной к средневековой культуре, а также «варварские» восточноевропейские влияния на последнюю¹³⁹. Поскольку византийские иконы (из Русского музея) тогда ещё не хранились в Эрмитаже, основное внимание на выставке уделялось многочисленным предметам из археологических раскопок¹⁴⁰. Начиная с 1930-х гг., из-за изменения курса в культурной политике и конфликта со своим коллегой И. А. Орбели, Мацулевич больше не мог открыто заниматься византийским искусством.

В это десятилетие исследовательский и властный фокус переводится на Отдел Востока, к концу 1930-х гг. выросший до ста тысяч предметов и экспозиции величиной в восемьдесят комнат. Помимо объективной необходимости существования такого экспозиционного комплекса, вызванной включением восточных республик в состав СССР, его богатство объясняется неустанной деятельностью И. А. Орбели (1887–1961), ставшего директором Эрмитажа в 1934 г.¹⁴¹ До того он заведовал разделами искусства Армении и Грузии в Академии наук. После их слияния — объединённым разделом археологии данных регионов. Будучи сотрудником Государственного Эрмитажа с 1920 г., он некоторое время заведовал Отделением Мусульманского Востока, а начиная с 1926 г. — всем Отделом Востока. В круг его научных интересов входили и древние персоналии, в том числе связанные с Византией¹⁴².

В результате его деятельности произошло слияние Византийского отдела с Отделом Востока, ставшего подотделом последнего. Византийское искусство было представлено в ряде секций. В секции «Иран и Кавказ VI в. до н. э. — VIII в.

¹³⁸ Византиноведение в Эрмитаже. К XVIII Международному конгрессу византинистов. — Л.: Издательство Государственного Эрмитажа, 1991. — С. 47.

¹³⁹ Там же. — С. 76–78.

¹⁴⁰ *Pyatnitsky Y.* An Imperial Eye to the Past: Byzantine Exhibitions in the State Hermitage Museum, 1861–2006 // *Muzeul Național de Istorie a Moldovei. Tyragetia, serie nouă.* — 2011. — Vol. 5 (20), № 2. — P. 78.

¹⁴¹ *Ibid.* — P. 79.

¹⁴² Научный архив ИИМК РАН. Ф. 2. Оп. 3. Д. 490. Л. 2–3.

н. э.» выставлялись, в том числе, предметы византийского декоративно-прикладного искусства V–VII вв. Секция же «Передняя Азия и арабские завоевания XV в.» включала небольшие комнаты «Культура и искусство Византии X–XV вв.» и «Культура и искусство Херсонеса и Балканских стран X–XV вв.». При всём при этом упоминание Византии как некогда существовавшей великой культуры было полностью исключено из экспозиционного нарратива¹⁴³, а представленные предметы не выставлялись в рамках строго научной хронологии.

Несмотря на то, что византистика временно выпала из идеологического поля советской науки, некоторые учёные стремились укрепить её позиции. Особый вклад в это сделали В. Н. Бенешевич (1874–1938)¹⁴⁴, З. В. Удальцова (1918–1987)¹⁴⁵ и др. Уже в 1938 г. профессором Ленинградского университета М. В. Левченко основана византийская группа — первый в СССР научный коллектив, занимавшийся вопросами такого рода. Со временем получила развитие и «художественная» византистика (В. Н. Лазарев, М. В. Алпатов, Н. И. Брунов), которая, впрочем, полагалась сугубо на стилистический анализ и формальный метод Г. Вельфлина¹⁴⁶.

А. В. Банк (1906–1984) серьёзно повлияла на развитие эрмитажной византистики этого и последующего периодов. В 1931 г. её приняли на работу в недавно созданный Отдел Востока Государственного Эрмитажа как научного сотрудника II разряда. Орбели отвел в её распоряжение византийские коллекции. Основной темой работ Банк являлся восточный характер византийского (в частности средневизантийского) искусства, что неслучайно, поскольку только в данном разрезе византийское искусство и могло в то время полноценно изучаться. После войны она занимается созданием экспозиции «Культура и искусство Ближнего Востока и Византии» (1956), считавшейся временной. Византийское искусство, по задумке, планировалось передвинуть ближе к искусству Древней Греции, Древнего Рима, искусству Западного Средневековья и итальянского Ренессанса, но эти планы так и остались неосуществлёнными¹⁴⁷.

Экспозиция занимала две комнаты и коридор на третьем этаже. Коридор предназначался для скульптуры, в то время как в двух комнатах экспонаты располагались хронологически в соответствии с тремя основными периодами византийской истории: V–VII вв. в первой комнате, IX–XII вв. и XIII–XV вв. — во второй. Экспонаты были сгруппированы по принадлежности к определённым социальным аспектам, соответствуя «социологическому» подходу в советском

¹⁴³ Византиноведение в Эрмитаже. К XVIII Международному конгрессу византинистов. — Л.: Издательство Государственного Эрмитажа, 1991. — С. 80.

¹⁴⁴ Сашанов В. В. В. Н. Бенешевич и его проекты возрождения отечественного византиноведения в 1930-е гг. // Вестник Омского университета. Серия: Исторические науки. — 2017. — № 4. — С. 289.

¹⁴⁵ Лебедева Г. Е. З. В. Удальцова как организатор советского византиноведения (к 100-летию члена-корреспондента академии наук СССР З. В. Удальцовой) // *Proslogion: Проблемы социальной истории и культуры средних веков и раннего Нового времени.* — 2018. — № 4 (2). — С. 1.

¹⁴⁶ Скотникова Г. В. «Симфония концептов» византийской культуры: к проблеме поиска новой научной парадигмы // *Международный журнал исследований культуры.* — 2015. — № 3 (20). — С. 5.

¹⁴⁷ Pyatnitsky Y. An Imperial Eye to the Past: Byzantine Exhibitions in the State Hermitage Museum, 1861–2006 // *Muzeul Național de Istorie a Moldovei. Tyragetia, serie nouă.* — 2011. — Vol. 5 (20), № 2. — P. 83.

искусствоведении¹⁴⁸. Также на первый план выходила и их «восточная» принадлежность. Впрочем, в то время акцентирование внимания на ней уже не являлось обязательным. В 1950–1960-е гг. выходят её работы «Искусство Византии в собраниях Эрмитажа» и «Византийское искусство в собраниях Советского Союза». Много внимания уделяется художественной ценности предметов, необходимости создания отдела, посвящённого конкретно изучению Византии.

В это же время налаживаются контакты с европейскими музеями. Банк организует и привозит в Великобританию выставку «Искусство Византии» (1958). Она включается в большую международную выставку «Шедевры Византийского искусства» — первую для Эрмитажа международную выставку, посвящённую исключительно Византии¹⁴⁹. Это становится возможным, в том числе, благодаря хорошим отношениям между А. В. Банк, В. Н. Лазаревым и их заграничным коллегой Д. Т. Райсом. Последний приложил руку к лондонскому варианту выставки 1958 г. Среди прочего, он отличался и «восточным» взглядом на характер византийского искусства¹⁵⁰. Участие в международной выставке дало Банк идеи для создания более полной и широкой экспозиции в стенах Эрмитажа, что, однако, было осуществлено лишь много лет спустя.

Важным событием в её профессиональной деятельности стала организация временной выставки «Искусство Византии в собраниях СССР» в Ленинграде и Москве (1975–1977), где по-новому были затронуты многие темы. Выставку сопровождала большая научная конференция, а после её окончания был выпущен трёхтомный каталог. Существовали определённые организационные отличия между выставками в Ленинграде и в Москве¹⁵¹. Ленинградская фаза выставки прошла в 1975–1976 гг. и включала тысячу четыреста предметов, позаимствованных из Государственного Эрмитажа и Государственной Национальной библиотеки, других музеев СССР, а также три предмета из музеев Восточного Берлина. Целью выставки было показать развитие византийского искусства на протяжении всего времени существования Византии, возможность его отнесения к Западу и Востоку¹⁵². Главной проблемой в подборе предметов являлось то, что часть из них относилась не к произведениям искусства, а к предметам повседневности, что нарушало целостность экспозиции, в частности — путём включения в разряд «высокого искусства» печатей. Это, конечно, было требованием не самой Банк, но некоторых её коллег. Тем не менее выставка полноценно отражала три основных периода развития византийского искусства, каждый из которых был проиллюстрирован соответствующим набором памятников.

Период IV–VII вв. был представлен серебром и костью, период X–XII вв. — иллюминированными манускриптами, костью, иконами, серебром, эмалью и скульптурой, период XIII–XV вв. — в основном иконами. Экспозиция

¹⁴⁸ Pyatnitsky Y. An Imperial Eye to the Past: Byzantine Exhibitions in the State Hermitage Museum, 1861–2006 // Muzeul Național de Istorie a Moldovei. Tyragetia, serie nouă. — 2011. — Vol. 5 (20), № 2. — P. 83.

¹⁴⁹ Ibid. — P. 84.

¹⁵⁰ Teetor S. Exhibiting Byzantium: The Image of Byzantium in Major Exhibitions, 1977–2010. — Vienna : University of Vienna, 2014. — P. 32.

¹⁵¹ Pyatnitsky Y. An Imperial Eye to the Past: Byzantine Exhibitions in the State Hermitage Museum, 1861–2006 // Muzeul Național de Istorie a Moldovei. Tyragetia, serie nouă. — 2011. — Vol. 5 (20), № 2. — P. 84.

¹⁵² Ibid. — P. 85.

XIII–XV вв. размещалась в Тронном зале Зимнего дворца и прилегающей галерее. Идея размещения её именно там принадлежала дизайнеру В. Павлову. Будучи весьма удачным решением с эстетической точки зрения, это вовсе не означало, что в рамках данной выставки два государства — СССР и Российская империя — подвергались какого-либо рода сравнению. Важным являлось и деление на тематические комплексы: «Развитие письма», «Символизм и реликвии языческих культов», «Денежная система» и «Административное деление Империи соответственно его сфрагистике»¹⁵³.

Московская фаза выставки проходила в 1977 г. в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Здесь был произведён ряд композиционных изменений. В некоторых разделах экспозиции стал преобладать не хронологический, а эстетический принцип экспонирования. За счёт включения экспонатов из Москвы и Киева существенно увеличились разделы иллюминированных манускриптов, коптского искусства и икон, в то время как количество археологических экспонатов, наоборот, уменьшилось. Совсем не была представлена нумизматика.

Такие отличия вызваны тем, что руководителем ленинградской выставки являлась Банк — специалист по декоративно-прикладному искусству, а руководителем московской — Попова — специалист по истории византийской живописи¹⁵⁴. Также нельзя упускать из виду и различия в подходе между ленинградской и московской школами. Первая обладала более академическим подходом, в то время как вторая полагалась на визуальную презентацию и её эстетический эффект. Коллега Банк — К. Вальцман, побывавший на выставке в Ленинграде, подмечал, что иконы в ней играли большую роль и, в отличие от многих предыдущих выставок, не были показаны как что-то отдельное, но интегрированы в общее повествование экспозиции¹⁵⁵.

Данная черта повлияла и на зарубежные выставки позднейшего периода. В советской прессе событие почти не обсуждалось из-за религиозного характера многих её экспонатов. Однако именно она побудила советских учёных проявлять более пристальное внимание к Византии и её культуре. Увеличилось количество научных публикаций по теме, а в Эрмитаже был открыт новый раздел экспозиции, состоящий из двадцати пяти икон. Там их разделили хронологически и в соответствии с регионом создания.

Постсоветская византистика попыталась совершить повторную оценку дореволюционной и эмигрантской науки (1980–1990-е гг.). В период конца 1990-х — 2010 гг. произошло существенное обновление как методологии, так и проблемного поля исследований, началось обращение к типологическому принципу (выявление сущностного, смыслового своеобразия)¹⁵⁶. На основе этого была совершена попытка вновь выстроить линию культурной преемственности.

¹⁵³ Pyatnitsky Y. An Imperial Eye to the Past: Byzantine Exhibitions in the State Hermitage Museum, 1861–2006 // Muzeul Național de Istorie a Moldovei. Tyragetia, serie nouă. — 2011. — Vol. 5 (20), № 2. — P. 85.

¹⁵⁴ Ibid. — P. 86.

¹⁵⁵ Ibid. — P. 87.

¹⁵⁶ Скотникова Г. В. «Симфония концептов» византийской культуры: к проблеме поиска новой научной парадигмы // Международный журнал исследований культуры. — 2015. — № 3 (20). — С. 3.

В данный период Эрмитаж предпринимал попытки создания масштабных выставок по образцу тех, что проходили в западном мире. Например, в 1991 г. он, при сотрудничестве Московского византийского конгресса, организовал выставку «Византия и византийские традиции». Там впервые в истории музея акцент был сделан на искусство различных провинций византийского и поствизантийского Востока¹⁵⁷. Позднее, в 1998 г., эта тема продолжилась выставкой «Христиане на Святой земле: Искусство мелькитов и других деноминаций Православной церкви». В каталоге к выставке М. Б. Пиотровский подмечает, что небольшое число людей в принципе знакомо с искусством малых религиозных сообществ, таких как мелькиты, монофизиты и несторианцы, и данная выставка пытается решить эту проблему. На ней представлены материальные воплощения тех религиозных течений, которые волнуют умы людей до сих пор. В 2006 г. прошла последняя выставка из данной серии — «Сокровища паломников. Византия — Иерусалим», где раскрывалась тема паломнического искусства как важнейшей части художественной культуры Святой земли.

Другой важной темой постсоветских выставок стало искусство горы Афон, пролежавшее много десятилетий в запасниках Государственного Эрмитажа. Первая такая выставка «Афонские древности» прошла ещё в 1992 г. Получив хорошие оценки в Греции, она не вызвала такого же большого ажиотажа в России, где не все представители учёной сферы смогли оценить новый материал по достоинству. В следующий раз афонские иконы покинули запасники в 2006 г., когда руководство Музея искусств в Хельсинки убедило ряд музейщиков прислать им свои афонские предметы для большой выставки, посвящённой данной теме. Со стороны Эрмитажа это стало возможным в силу относительно небольшого расстояния между Хельсинки и Петербургом, схожих климатических условий и некоммерческого характера мероприятия¹⁵⁸. Примерно сорока иконам и фрескам музея было выделено отдельное пространство на экспозиции, в каталоге содержались их пространственные описания. Некоторые из предметов публиковались впервые.

Ещё одной темой для репрезентации стало искусство Синайского монастыря. Выставка «Синай, Византия, Русь: православное искусство с VI до XX вв.», прошедшая в 2000 г., включала семьсот девяносто предметов византийского, поствизантийского, грузинского и старорусского происхождения, включая десять икон из Синайского монастыря. Она была приурочена к двухтысячелетию христианства и стала возможной благодаря совместным усилиям М. Б. Пиотровского и одного из членов лондонского филиала фонда Святой Екатерины. Международное участие в данном случае оказалось жизненно необходимым, поскольку Государственный Эрмитаж не обладал большим количеством предметов, относящихся к искусству Синая.

Раздел, в котором находились предметы, предоставленные монастырем, служил, таким образом, соединительной линией между византийской и российской частями экспозиции¹⁵⁹. В организации выставки участвовали все отделы Эрмитажа, предметы предоставили сорок пять хранителей. От предметов в обязательном

¹⁵⁷ Pyatnitsky Y. An Imperial Eye to the Past: Byzantine Exhibitions in the State Hermitage Museum, 1861–2006 // Muzeul Național de Istorie a Moldovei. Tyragetia, serie nouă. — 2011. — Vol. 5 (20), № 2. — P. 87.

¹⁵⁸ Ibid. — P. 88.

¹⁵⁹ Ibid. — P. 89.

порядке требовался высокий уровень художественных качеств и историческая связь с царскими фамилиями. Впервые оказались на выставке многие предметы религиозного значения из золота и серебра.

Результатом выставки стало повышенное внимание к коллекциям грузинского и армянского искусства, которые в 2006 г. были включены в постоянную экспозицию Эрмитажа. Также в ней в отдельном зале вскоре разместили и искусство периода правления палеологов. Это стало возможным после большого успеха экспозиции икон, располагавшейся в Большой церкви Зимнего Дворца¹⁶⁰. За три месяца проведения выставки её посетило около полумиллиона человек. В целом стоит отметить, что данная выставка помогла российскому научному сообществу понять то, насколько важно находящееся в их распоряжении собрание византийских предметов.

Последние годы также отмечены рядом выставочных проектов византийской тематики. Особенно знаменательным оказался Год Греции в России и России в Греции. По данному случаю были организованы две знаменательные выставки — «Византия сквозь века» в Государственном Эрмитаже и «Шедевры Византии» в Третьяковской галерее. Для выставки «Византия сквозь века» 2016 г. предметы предоставили двадцать греческих музеев и монастырей¹⁶¹. На выставке были представлены все периоды существования Византийского государства.

Среди экспонатов можно было встретить иконы, иллюминированные манускрипты, ткани, мозаики, предметы декоративно-прикладного искусства. Экспозиция была построена таким образом, что эрмитажные и греческие предметы перекликались друг с другом, вступали в диалог¹⁶². По словам директора Государственного Эрмитажа М. Б. Пиотровского, выставка отображает то, как из античного искусства появляется средневековое христианское, а из того уже возникает русская культура. В случае первого перехода особое внимание уделено двум путям от Античности к Средневековью — через стирание прежних символов и через их приспособление¹⁶³. При этом со стороны кураторов упор был сделан на художественные качества экспонатов.

Выставка «Шедевры Византии», проходившая в 2017 г., охватывает период с конца X по начало XVI в. и описывает искусство различных художественных центров Византийской империи¹⁶⁴. В экспозицию включены иконы, рельефы, предметы декоративно-прикладного искусства. Акцент делается не только на художественных качествах предметов, но и на их духовном значении, а также прослеживаются взаимовлияния восточного и западного христианского искусства¹⁶⁵. Предметы для выставки предоставили, в том числе, музеи и частные собрания Греции.

¹⁶⁰ Pyatnitsky Y. An Imperial Eye to the Past: Byzantine Exhibitions in the State Hermitage Museum, 1861–2006 // Muzeul Național de Istorie a Moldovei. Tyragetia, serie nouă. — 2011. — Vol. 5 (20), № 2. — P. 91.

¹⁶¹ Византия сквозь века. — СПб. : Издательство Государственного Эрмитажа, 2017. — С. 9.

¹⁶² Там же.

¹⁶³ Там же.

¹⁶⁴ Шедевры Византии [Электронный ресурс] / Государственная Третьяковская галерея. Архив. — URL: <https://www.tretyakovgallery.ru/exhibitions/o/shedevry-vizantii>. (дата обращения: 1.10.2023).

¹⁶⁵ Там же.

Таким образом, российская культура прошла сложный путь, связанный с выбором модели собственного развития. Одной из таких была русско-византийская модель, выражавшаяся в российской истории на научном, культурном и политическом уровнях. Причём участие в советском проекте придало ей восточный уклон, что сделало Россию отличной от Запада не только в плане культурных, но и политических трактовок сути византийской цивилизации. Однако это не означает, что отечественная византистика полностью отделилась от мировой. Как и в случае с экспозиционно-выставочной деятельностью, совместные проекты в данной области продолжают. Можно даже предположить, что в будущем отечественная модель восприятия византийской культуры сближится с греческой.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В мире существовали и существуют различные подходы к изучению византийского наследия, чаще всего они соответствуют тому, какая историческая связь имеется между Византией и конкретным регионом. Другим важным аспектом являются исторические особенности развития взглядов на византийское наследие, в составе которых лежат два связанных друг с другом фактора — научный и политический. Если научный контекст подразумевает контакт с наследием напрямую, то в контексте политическом оно является скорее объектом нарративной интерпретации. Чтобы понять всё это на конкретных примерах, необходимо сначала провести сравнительный анализ и уяснить, какое место та или иная модель интерпретации занимала в общемировом дискурсе. Для этого сначала стоит задаться вопросом, существует ли на самом деле этот общемировой дискурс, и если да, то как он формировался.

В целях глубокого рассмотрения темы следует разделить страны, государственные образования на те, что имели прямой контакт с византийской цивилизацией, и на те, что пришли к интерпретации её наследия через исторические артефакты. Важным здесь являются сами способы, а не временные рамки. Даже страна, находящаяся в непосредственном контакте с Византией, могла прийти к осознанию данной исторической связи одновременно со страной, не контактировавшей с Византией напрямую. Чаще всего некое первичное осознание существования такой принадлежности происходило в XIX в. в рамках христианской археологии, а уже позднее, в XX в., начиналась секуляризация прежних работ. Такой путь прошёл ряд государств. Из них особенно стоит упомянуть Турцию и Грецию.

Их отношение к византийскому наследию знаменательно тем, что Турция располагается на территориях с наибольшим количеством сохранившихся византийских памятников, а Греция является прямой культурной наследницей византийского государства, а значит имеет историческое право на обладание многими византийскими артефактами. Это не мешает данным государствам идти совершенно разными путями в вопросе обращения с наследием. Как известно, Турция приобрела нынешние территории в результате конфликта. Во многом её идентичность основана на отрицании предыдущих культурных норм, существовавших на данных территориях. Помимо этого, важная роль отводится и сложным отношениям с Грецией — прямой наследницей Византии,

чьё восприятие собственной роли начало формироваться почти сразу после получения независимости.

Если турецкое государство прошло путь от попыток интернационализации собственного культурного наследия в поздний османский, а потом и в кемалистский период, до неосманских симпатий, то Греция шла совершенно другим путём. Её историческая наука выработала более гармоничный подход, связанный с осознанием равнозначной важности трёх периодов в истории эллинизма: античности, византизма и современности. Несмотря на кардинальные различия в трактовке византийского наследия и в отношении к нему, оба нарратива отличаются общей чертой — своим национальным акцентом.

Турция порой стремится заретушировать следы Византии при реставрации или же музеефикации тех или иных объектов, где-то идя на компромиссы. Греция, наоборот, использует связь с Византией для усиления культурного влияния на другие страны Балканского региона, осуществляет совместные культурные программы по защите музейных коллекций. Также она старается подчеркнуть данную историческую связь и на международной арене, организуя масштабные выставки византийского наследия совместно с отечественными и зарубежными музеями. Однако и Турция, и Греция являются примерами кардинально разного, но в своей основе сугубо локального подхода, так или иначе исторически увязанного с общим целым. Естественно, в истории обращения с византийским наследием существовали и существуют другие подходы, находящиеся на разной стадии сформированности.

Что же касается Запада — Европы и США, то их нарратив в данном направлении строился на глобализационных началах. Основу им можно найти опять же в национальном интересе к византийскому наследию. В европейском случае такой интерес был обусловлен христианской археологией и поиском своих начал в общехристианском дискурсе. С началом нового века в Европе появляются позиции, относящиеся скорее к искусствоведению и связанные с восприятием византийского искусства как провозвестника авангарда. После Второй мировой войны интернационализация (или даже глобализация) Византии продолжается через идею объединения Европы и общеевропейского наследия, что является своеобразным отголоском прошлого.

В США ситуация развивается похожим образом, но приобретает ещё больший размах благодаря принятию традиций византистики (через миграцию) и наличию относительной свободы в отношении к данной теме. Именно там окончательно выкристаллизовывается тип византийских выставок-блокбастеров. В них акцент делается на атмосфере международного сотрудничества, привлечении широкого ряда специалистов из различных стран, а также на коллекциях из разных музеев. Выставки второй половины века (и далее) время от времени предпринимают попытки подражать им в масштабности.

Таким образом, зарубежная музейная рецепция византийского наследия построена во многом на достижениях глобализации, но и внутри неё существуют свои взгляды и интересы, не всегда сходящиеся друг с другом. Для данных регионов глобализация является той силой, которая смягчает противоречия. Вполне возможно, что, в случае ослабления общего нарратива, локальные рано или поздно займут его место. Тем не менее глобальная модель экспонирования, имеющая не только нарративную сторону, но и ряд технических плюсов, останется важным инструментом поддержания международного сотрудничества или даже продвижения вполне конкретных национальных интересов.

Россия прошла в этом отношении не менее сложный путь, связанный с восприятием её собственной истории, которое серьёзно менялось с течением времени. Как у всякой страны, на которую Византия оказывала культурное влияние (в том числе и через третьи страны), оно на данном этапе возвратилось к осознанию существующей культурной преемственности. Это объясняется как влиянием христианской археологии, оказавшей на Российскую империю большое влияние, так и высокой степенью изученности тех культурных связей и влияний, которые существовали ещё во времена Московской Руси. Всё это привело к тому, что к началу двадцатого века Россия обладала одной из самых впечатляющих коллекций византийских предметов в мире.

Развитие византистики в постсоветское время подтолкнуло ещё и то, что советский строй долгое время относился к Византии иначе и интерпретировал её наследие как часть наследия стран Востока. Из этого следовало, что часть экспонатов, наиболее соответствующих репрезентации Византии как отдельной цивилизации, не всегда могла выставляться или быть представлена в необходимом контексте. Специфика российского подхода к изучению византийского наследия также заключалась в том, что для России её культурная преемственность являлась темой для преимущественно внутреннего потребления.

В отличие от Греции, использующей глобализацию в целях своей внутренней культурной политики, Россия не стремится настолько активно распространять своё влияние в данном направлении, что может являться как устоявшейся тенденцией, так и чем-то, что способно измениться в будущем. Влияние Византии на Россию разнообразно, но при всём при этом не так чётко канонизировано, как в греческой науке. Это, в свою очередь, выражается в постсоветский период через разнообразие экспозиционно-выставочных тем, относящихся как к тому, что в советский период считалось запретным, так и к иным не до конца раскрытым страницам истории. Возможно даже, что отдельные аспекты выставочной деятельности в данном направлении всё ещё находятся на стадии встраивания в общий нарративный механизм. Формирование обновлённой модели музейной рецепции ещё не закончено.

Так или иначе, благодаря обилию предметов в своих византийских коллекциях и высокой степени изученности данной тематики выставочные проекты, связанные с византийским наследием, имеют большой потенциал к росту, который, без сомнения, будет продолжаться в будущем. Поиск другими странами и государствами своих национальных корней будет подталкивать и Россию к укреплению своих позиций в данном направлении. Единственное, что сложно определить, это скорость, с которой изменения будут происходить. Естественно, как уже было упомянуто, в данном случае не предполагается какой-либо отказ от международного сотрудничества, ведь именно на его основе возможно раскрыть новое измерение собственного коллективного «я».

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

Неопубликованные источники

1. Научный архив ИИМК РАН. Ф. 2. Оп. 3. Д. 490. Л. 2–3.
2. Научный архив ИИМК РАН. Ф. 55. Оп. 1. Д. 40. Л. 11–70.
3. Научный архив ИИМК РАН. Ф. 86. Оп. 1. Д. 4. Л. 3–5.

Литература

4. *Венициков М. А.* Иконографическое наследие Византии на выставке Яна Ван Эйка // Музей. Памятник. Наследие. — 2020. — № 1 (7). — С. 106–120.
5. Византиноведение в Эрмитаже. К XVIII Международному конгрессу византинистов. — Л. : Издательство Государственного Эрмитажа, 1991. — 146 с.
6. Византия сквозь века. — СПб. : Издательство Государственного Эрмитажа, 2017. — 427 с.
7. *Захаров О. И.* Роль А. А. Васильева в развитии американского византиноведения // Вестник Омского университета. Серия: Исторические науки. — 2015. — № 2 (6). — С. 47–50.
8. *Иванов И. А.* Византийская и русская государственность в трудах академика Г. А. Острогорского // Христианское чтение. — 2014. — № 5. — С. 62–81.
9. *Иванов И. А.* Г. А. Острогорский: вклад в византологию // Христианское чтение. — 2007. — № 28. — С. 184–190.
10. *Иванов И. А.* Русская византология в Европе и труды академика Г. А. Острогорского // Христианское чтение. — 2010. — № 1. — С. 88–121.
11. *Иванов И. А.* Судьбы русской византистики в Старом и Новом Свете: Г. Острогорский и А. Васильев. Предисловие к публикации // Русско-Византийский вестник. — 2018. — № 1. — С. 9–15.
12. *Иванов С. А.* Последний Стамбульский проект русского археологического института в Константинополе // Вспомогательные исторические дисциплины. — 2007. — С. 412–423.
13. *Кацарида И., Билиури К.* Образы Византии: нарративы византийского прошлого в греческих национальных музеях // Вопросы Музеологии. — 2010. — № 2. — С. 55–69.
14. *Кондаков Н. П.* Указатель отделения Средних веков и эпохи Возрождения // Типография Министерства путей сообщения. — СПб., 1891. — 369 с.
15. *Лебедева Г. Е., Пиотровская Е. К., Слядзь А. Н.* З. В. Удальцова как организатор советского византиноведения (к 100-летию члена-корреспондента академии наук СССР З. В. Удальцовой) // Proslogion: Проблемы социальной истории и культуры средних веков и раннего Нового времени. — 2018. — № 4 (2). — С. 9–27.
16. *Лисина Е. С.* Ранний этап изучения византийского искусства: выставки в Западной Европе первой трети XX в. // Вестник Московского университета. Серия 8. История. — 2014. — № 2. — С. 109–119.
17. *Массимо Р.* Турецкая лаборатория: локальная современность и постсекулярное в Турции // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. — 2012. — № 1 (30). — С. 1–32.
18. *Московкин В. М., Садовски М. В.* О вкладе бывшего директора Белгородского и Воронежского учительских институтов А. К. Димитриу (1857–1925) в византистику // Вестник ТГУ. — 2018. — № 1 (171). — С. 115–123.
19. *Острогорский Г. А.* История византийских исследований // Христианское чтение. — 2012. — № 2. — С. 122–132.
20. *Пятницкий Ю. А.* Епископ Порфирий (Успенский) и его участие в экспедициях П. И. Севастьянова на Афон в 1858–1860 годах. — М. : Индрик, 2020. — 656 с.
21. *Сашанов В. В.* Становление советского византиноведения в 40–50-е годы XX века: институциональный аспект // Учен. зап. Казан. ун-та. Серия: Гуманитарные науки. — 2016. — № 3. — С. 840–850.
22. *Сашанов В. В.* В. Н. Бенешевич и его проекты возрождения отечественного византиноведения в 1930-е гг. // Вестник Омского университета. Серия: Исторические науки. — 2017. — № 4. — С. 288–293.
23. *Свистунова И. А.* Византийские исследования в Турции: история и современность // Культурологический журнал. — 2019. — № 3 (37). — С. 1–15.
24. *Седакова О. А.* Мудрость надежды и другие разговоры о Данте. — СПб. : Издательство Ивана Лимбаха, 2021. — 320 с.

25. Скотникова Г. В. «Симфония концептов» византийской культуры: к проблеме поиска новой научной парадигмы // Международный журнал исследований культуры. — 2015. — № 3 (20). — С. 1–9.
26. Скотникова Г. В. Византийский ассистент. Византийская художественная традиция и русская культура: история и теория. — СПб. : Аргус, 2018. — 376 с.
27. Сорочан С. Б., Лиман С. И. Терновский Ф. А. (1838–1884) — исследователь истории Византии // Научные ведомости БелГУ. Серия: История. Политология. Экономика. Информатика. — 2007. — № 1. — С. 11–19.
28. Туминская О. А. Византийские экспозиции Русского музея: 1898–1928 гг. // Материалы по археологии и истории античного и средневекового Причерноморья. — 2020. — № 12. — С. 1039–1054.
29. Aykas P. Contesting the Byzantine Past: Four Hagia Sophias as Ideological Battlegrounds of Architectural Conservation in Turkey // *Heritage & Society*. — 2018. — Vol. 11. — P. 1–28.
30. Aykas P. Musealisation as a strategy for the reconstruction of an idealised Ottoman past: Istanbul's Sultanahmet district as a 'museum-quarter' // *International Journal of Heritage Studies*. — 2019. — Vol. 25, № 2. — P. 160–177.
31. Betancourt R., Taroutina M. Introduction to Byzantium/Modernism: The Byzantine as Method in Modernity // *Visualising the Middle Ages*. — 2015. — Vol. 12. — 369 p.
32. Bryer A., Jeffreys E. Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies, London, 21–26 August 2006. — London : Routledge, 2006. — 1156 p.
33. Gasbarri G. Bridges between Russia and Italy: Studies in Byzantine Art at the Beginning of 20th Century // *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles*. — 2011. — Vol. 1. — P. 101–108.
34. Gazi A. National museums in Greece: History, Ideology, Narratives // *Building National Museums in Europe 1750–2010. Conference proceedings from EuNaMus // European National Museums: Identity Politics; the Uses of the Past and the European Citizen*. — EuNaMus. — 2011. — P. 363–399.
35. Gerd L. Russian Imperial Policy in the Orthodox East and its Relation to Byzantine Studies // *Imagining Byzantium. Perceptions, Patterns, Problems*. — Mainz : Romisch-Germanischen Museum, 2018. — P. 93–100.
36. Heaven and Earth: Art of Byzantium from the Greek Collections. — Athens : Benaki Museum, 2013. — 358 p.
37. Katipoglu C., Caner-Yuksel C. "Hagia Sophia 'Museum': A Humanist Project of the Turkish Republic." // *Constructing Cultural Identity: Representing Social Power*. — Pisa : Pisa University Press, 2010. — P. 205–225.
38. Lorey E., Woodbridge J. M. The International Exposition of Byzantine Art at Paris // *Parnassus*. — 1931. — Vol. 3, No. 6. — P. 25–26.
39. Mourelatos D. The debate over Cretan icons in twentieth-century Greek historiography and their incorporation into the national narrative // *Μουσείο Μπενάκη*. — 2008. — P. 197–207.
40. Pyatnitsky Y. An Imperial Eye to the Past: Byzantine Exhibitions in the State Hermitage Museum, 1861–2006 // *Muzeul Național de Istorie a Moldovei*. — Tyragetia, serie nouă. — 2011. — Vol. 5 (20), № 2. — P. 71–98.
41. Ricci A. Interpreting Heritage: Byzantine-period Archaeological Areas and Parks in Istanbul // *MIRAS 2 — Heritage in Context. Conservation and Site Management within Natural, Urban and Social Frameworks*. — Zero Books Online. — 2014. — P. 333–381.
42. Stavroulaki G., Peponis J. Seen in a different light: Icons in Byzantine museums and churches // *5th Space Syntax Symposium*. — Athens : Nat. Tech. Univ., 2005. — P. 251–263.
43. Teetor S. Exhibiting Byzantium: The Image of Byzantium in Major Exhibitions, 1977–2010. — Vienna : University of Vienna, 2014. — 196 p.

Интернет-ресурсы

44. Шедевры Византии [Электронный ресурс] / Государственная Третьяковская галерея. Архив. — URL: <https://www.tretyakovgallery.ru/exhibitions/o/shedevry-vizantii> (дата обращения: 1.10.2023).
45. Art of Byzantium from Greek Collections [Электронный ресурс] / Washington: National Gallery of Art. — URL: <https://www.nga.gov/press/exh/3514.html> (дата обращения: 1.10.2023).
46. Greek and North Macedonian Cooperation for Byzantine Heritage [Электронный ресурс] / Cultural Diplomacy Journal. — Athens : Hellenic Institute of Cultural Diplomacy, 2022. — URL: <https://helleniculturaldiplomacy.com/greek-and-north-macedonian-cooperation-for-the-byzantine-heritage/> (дата обращения: 1.10.2023).

Вторая премия

ФОРМИРОВАНИЕ РЕГИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ СРЕДСТВАМИ МАЛОГО МУЗЕЯ

СУХАРЕВА Анастасия Артуровна
Алтайский государственный институт культуры

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность. Процессы глобализации и вестернизации обострили проблемы национально-культурной идентичности граждан России. В конце прошлого века отечественное социокультурное пространство наполнилось инокультурными, зачастую не соответствующими российскому менталитету образцами и стало местом противостояния между ними и наследием отечественной культуры, в пользу которой выбор делается далеко не всегда.

Наиболее подверженной процессам утраты идентичности является подрастающее поколение и молодёжь, находящиеся в ситуации жизненного выбора и самоопределения. Именно этими социальными группами «кризис национально-культурной идентичности переживается на персональном уровне как разрыв связей человека с миром, проявляющийся в слабой включённости в социально-культурные институты, нигилизме в отношении к прошлому и отсутствию образа будущего, неспособности адекватно осмысливать жизненные проблемы и самоопределяться в духовно-нравственной плоскости, и прежде всего в понятиях добра и зла»¹.

Музей является универсальным социокультурным институтом, чья деятельность генетически нацелена на решение поставленных государством задач, таких как «сохранение исторического и культурного наследия и его использование для воспитания и образования», «создание условий для воспитания граждан», «передача от поколения к поколению традиционных для российской цивилизации ценностей и норм, традиций, обычаев и образцов поведения», что в целом содействует формированию и укреплению гражданской идентичности².

В этом контексте особую значимость приобретает деятельность малых региональных музеев, наиболее приближенных к своему посетителю и способствующих формированию у них любви к малой родине, глубокого уважения к её историческому наследию. Одним из таких музеев является сельский музей «Дом

¹ *Белинская Н. В.* Социально-культурная деятельность музея по формированию национально-культурной идентичности молодёжи // Тамбовский государственный университет [Электронный ресурс]. — URL: http://www.tsutmb.ru/nayk/nauchnyie_meropriyatiya/int_konf/mezhdunarodnyie/soczialnokulturnaya-animacziya-ot-idei-k-voploshheniyu/soczialno_kulturnaya_deyatelnost_muzeya (дата обращения: 10.10.2022).

² *Основы государственной культурной политики* // Президент России [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/39208/> (дата обращения: 10.10.2022).

священника» с. Усть-Чарышская Пристань Алтайского края. Им накоплен значительный опыт по вовлечению жителей села в сохранение и освоение культурного наследия региона, имеющий положительные результаты.

Степень научной разработанности темы. Тема формирования региональной идентичности средствами малого музея находится в разработке. В научной литературе наблюдается два вектора исследований. Одно из направлений — региональная идентичность, чаще звучит в политико-информационном контексте. Второе направление связано с особенностями работы учреждений культуры, их культурно-образовательной деятельностью. В ходе анализа литературы и дифференциации её на эту условную классификацию выяснилось, что существует лишь небольшая часть литературы, научных статей, монографий, в которых звучит тема формирования региональной идентичности именно средствами малого музея.

Тема осмысления региональной идентичности в контексте задач государства является достаточно популярной у современных авторов. Е. В. Ерёмкина отмечает, что региональная идентичность находится в сложных отношениях с идентичностями другого рода — национальной, этнической и пр.³ Однако региональная идентичность обладает очень важным положительным свойством — способностью объединять людей разных национальностей, профессий, уровней образования. Рассматривают региональную идентичность в контексте реализации политики такие авторы, как О. В. Попова⁴, М. В. Назукина⁵. Под руководством Л. В. Алексеевой в 2020 г. был опубликован «Единый учебник региональной истории как средство конструирования региональной идентичности. Актуальные проблемы преподавания истории в образовательных организациях различных типов». В нём автор актуализирует вопрос о подготовке региональных учебников истории, рассматривает уровни региональной идентичности, приводит их краткую характеристику⁶.

Проблематика региональной идентичности освещена в статьях Л. Ю. Айснер, О. Д. Наумова⁷, Е. Р. Ахметшина⁸, Г. А. Шушарина⁹. Встречаются исследова-

³ Ерёмкина Е. В. Понятие региональной идентичности и специфика её формирования в современной России // Социально-гуманитарные знания. — 2012. — № 5. — С. 276–287.

⁴ Попова О. В. Региональная идентичность населения в контексте реализации политики управления доверием к политической власти в современной РФ // Россия и политический порядок в меняющемся мире: ценности, институты, перспективы : материалы IX Всерос. конгресса политологов (Москва, 16–18 декабря 2021 г.). — М. : Аспект Пресс, 2021. — С. 402–403.

⁵ Назукина М. В. Региональная идентичность в современной России: типологический анализ : автореф. дис. ... канд. полит. наук. — Пермь, 2009. — 26 с.

⁶ Алексеева Л. В., Бехтенова Е. Ф., Дружинина Ю. В. и др. Единый учебник региональной истории как средство конструирования региональной идентичности // Актуальные проблемы преподавания истории в образовательных организациях различных типов : кол. моногр. — Нижневартовск, 2020. — С. 23–35.

⁷ Айснер Л. Ю., Наумов О. Д. Методологическая специфика исследований региональной идентичности в рамках социологии регионального развития // Сборники конференций НИЦ Социосфера. — 2021. — № 30. — С. 8–10.

⁸ Ахметшина Е. Р. Региональный бренд и региональная идентичность: проблемы формирования // Гражданское общество в России: состояние, тенденции, перспективы. — 2015. — № 1 (4). — С. 93–100.

⁹ Шушарина Г. А. Региональный имидж как способ формирования региональной идентичности // Устойчивое развитие регионов России: от стратегии к тактике : сб. материалов II Всерос. науч.-практ. конф. — 2017. — С. 19–24.

ния, касающиеся региональной идентичности на примерах конкретных территорий. К данной группе относятся труды Ш. Ф. Фарахутдинова, В. П. Ключевой¹⁰, М. Н. Чистанова¹¹, И. С. Башмакова¹², М. А. Жигуновой, А. В. Ремнёва, Н. Г. Суворовой¹³. Культурологический аспект понятия «регион» рассматривается в трудах И. Я. Мурзиной¹⁴. Взаимосвязь между природными и культурными аспектами на определённой территории стала объектом исследований таких учёных, как Д. И. Замятин¹⁵, В. Л. Каганский¹⁶.

Второе направление научной мысли о региональной идентичности в большей степени связано с историко-культурным наследием и с малыми сельскими музеями. Интерес к малым музеям в отечественной науке возрастает, особенно в области терминологии. Как правило, термин «малый музей» встречается в практической музейной деятельности. И. А. Бурганов¹⁷ говорит о сложности самого определения малого музея как части какой-либо организационной структуры, имеющей или не имеющей статус юридического лица. Также он отмечает, что подобные музеи являются малоизвестными и труднодоступными. О. С. Сапанжа¹⁸ в своём исследовании предлагает определение малого музея, который реализует направления музейной деятельности, среди которых собирательское, научно-фондовое, экспозиционно-выставочное, а также образовательное. Данные направления музейной деятельности осуществляются в условиях ограниченных ресурсов. К вопросу формирования понятия «малый музей» в своих трудах обращается И. А. Ртищева¹⁹. Чёткого научного определения малого музея пока не сложилось, однако исследования в области изучения сельского музея как социально-культурного института ведутся.

Л. М. Шляхтина в своём исследовании отмечает, что результатом постижения гуманитарного знания через взаимодействия человека с музеем проявляется ка-

¹⁰ Фарахутдинов Ш. Ф., Ключева В. П. Групповая идентичность населения Западно-Сибирского региона России: этнокультурный и региональный аспекты // *Siberian Socium*. — 2022. — Т. 6, № 3 (21). — С. 92–106.

¹¹ Чистанов М. Н. Формирование региональных элит и проблемы сохранения культурной идентичности регионов Сибири и российского Дальнего Востока // *Гуманитарный вектор*. — 2019. — Т. 14, № 4. — С. 81–86.

¹² Башмаков И. С. Региональная история как составляющая символической политики в формировании региональной идентичности Краснодарского края // *Российский политический процесс в региональном измерении: история, теория, практика*. — 2010. — № 3. — С. 18–26.

¹³ Жигунова М. А., Ремнёв А. В., Суворова Н. Г. Сибирский ракурс региональной идентичности // *Национальные приоритеты России*. — 2014. — № 2 (12). — С. 48–62.

¹⁴ Мурзина И. Я. Региональная идентичность и региональное самосознание // *Дискурс-Пи*. — 2003. — С. 101–104.

¹⁵ Замятин Д. Н. Образ наследия в культуре. Методологические подходы к изучению понятия наследия // *Социологические исследования*. — 2010. — № 2. — С. 75–82.

¹⁶ Каганский В. Л. Исследование российского культурного ландшафта как целого и некоторые его результаты // *Международный журнал исследований культуры*. — 2011. — № 4 (5).

¹⁷ Бурганов И. А. Малый художественный музей в контексте культуры второй половины XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М., 2001. — 26 с.

¹⁸ Сапанжа О. С. Феномен малого музея и микромузея в современном культурном пространстве // *Музей. Памятник. Наследие*. — 2018. — № 1 (3). — С. 5–11.

¹⁹ Ртищева И. А. Малый музей: к вопросу о формировании понятия // *Журнал Института Наследия : материалы науч.-практ. конф. аспирантов и молодых учёных «Науки о культуре и искусстве: перспективные исследования»*. — 2022. — № 1 (28). — С. 1–5.

чественное изменение личности — самоидентификация, обретение нового опыта, постижение историко-культурного наследия как части своей духовной жизни²⁰. Исходя из этого, можно сделать вывод, что историко-культурное наследие, в том числе малых музеев, обладает силой, способной положительно влиять на личность человека, поэтому его потенциал необходимо использовать. Одним из основополагающих музееведческих трудов является учебник Т. Ю. Юрeneuveй²¹, в котором учёный определяет важное и значимое место сельского и регионального музеев.

Т. П. Поляков отмечает настойчивую тенденцию к пониманию и интерпретации понятия «историко-культурного и природного наследия», в качестве которого выступает не только вся территория музейного комплекса, но и территория проживания местного социума²². Эта тенденция особенно заметна для малых сельских краеведческих музеев, так как нередко музей включён в общий «ансамбль» села с его дополнительными историко-культурными и природными достопримечательностями, памятными местами, выдающимися деятелями и жителями села.

Исследование С. В. Никифоровой, М. А. Ивановой²³, где речь идет о разработке туристического кластера и формировании позитивной культурной идентичности жителей села, а также труды М. В. Коротковой²⁴, Л. Б. Сукиной²⁵, Р. Р. Шарифьянова²⁶ подчёркивают важность культурно-образовательной деятельности музея в развитии социокультурной идентичности сельской молодёжи. Р. Р. Шарифьянова даёт общий анализ молодёжи сельской местности, обобщает факторы, которые влияют на социокультурную идентичность, а также анализирует технологии, которые можно применять в культурно-образовательной деятельности музея для формирования идентичности. А. К. Ахметшина рассматривает музей как объект социально-культурной среды сельской местности, его возможности в решении педагогических задач, а также роль учителя в создании музея²⁷.

²⁰ Шляхтина Л. М. Современный музей: идеи и реалии // Вопросы музеологии. — 2016. — С. 14–19. — URL: https://voprosi.muzeologii.spbu.ru/files/2011_2/Schlyahtina.pdf (дата обращения: 18.04.2023).

²¹ Юрeneuve Т. Ю. Музееведение : учебник для подготовки кадров высш. квалификации. — М., 2020. — 440 с.

²² Экспозиционная деятельность музеев в контексте реализации «Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года» : моногр. / Т. П. Поляков, Т. А. Зотова, Ю. В. Пустовойт и др. ; Рос. науч.-исслед. институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва. — М. : Институт Наследия, 2021. — С. 97.

²³ Никифорова С. В., Иванова М. А. Музей как «третье место» в культурном пространстве села // Человек и культура. — 2020. — № 1. — С. 62–72. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzej-kak-tretie-mesto-v-kulturnom-prostranstve-sela> (дата обращения: 19.04.2023).

²⁴ Короткова М. В. «Новое краеведение» как современное направление развития музейной педагогики XXI века // Наука и школа. — 2018. — № 1. — С. 100–103.

²⁵ Сукина Л. Б. Вопросы отражения духовной культуры региона в исторических экспозициях провинциальных музеев // Теория и практика музейного дела в России на рубеже XX–XXI веков : Труды ГИМ. — Вып. 127. — М. : [б. и.], 2001. — С. 449–454.

²⁶ Шарифьянова Р. Р. Возможности культурно-образовательной деятельности музея в развитии социокультурной идентичности сельской молодёжи // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. — 2021. — № 2. — С. 104–109.

²⁷ Ахметшина А. К. Музей как объект социокультурной среды сельской территории // Вестник Набережночелнинского государственного педагогического университета. — 2021. — № S5-1 (34). — С. 16–18.

Н. В. Рычкова, С. Ю. Рычков, Г. Р. Столярова в своём исследовании «Деятельность сельских музеев по формированию этнокультурной среды» делают выводы, что деятельность сельских музеев в кооперации с другими объектами этнокультурной инфраструктуры в современных социально-экономических условиях является одним из факторов этнокультурного развития села²⁸.

Е. Н. Мастеница в статье «Социокультурные практики музеев малых городов России как фактор регионального развития» отмечает, что «изучение истории родного края, приобщение к наследию, формирование ответственного отношения к своей малой родине и участие в проектах по развитию локальной территории формируют гражданскую позицию и воспитывают неравнодушное отношение к своим корням и будущему своей земли»²⁹. В данном случае роль сохранения и заботы о наследии возлагается на музей.

Не менее интересные идеи в контексте формирования региональной идентичности средствами малого музея можно встретить в работах Е. Н. Смаглюка, который определяет главную задачу малого музея пробуждать в детях и подростках потребность глубже познать историю Отечества³⁰. М. А. Пожарова в своей статье говорит о важности малого или «камерного» музея³¹. Обобщая предшествующие научные исследования, она выделяет общую тенденцию в дефиниции малого музея. Это прежде всего ограниченная экспозиционно-выставочная площадь, относительная величина числа посетителей и месторасположение региона. Л. Б. Вожева, И. В. Вожев в своём труде «Региональная идентичность в музейном пространстве: связь поколений» отмечают, что «проблема сохранения исторической памяти народа одна из самых актуальных проблем нашего времени. Она важна для любой нации. Без знания истории края, своих корней, деяний прошлых поколений рвётся нить, связывающая эпохи, рушится преемственность поколений»³².

Таким образом, современные отечественные и зарубежные учёные исследуют различные аспекты формирования региональной идентичности. Обилие литературы в области региональной идентичности свидетельствует об увеличении внимания учёных к этому вопросу. Крупный пласт научной литературы посвящён исследованиям малых краеведческих музеев как институтов сохране-

²⁸ Рычкова, Н. В., Рычков С. Ю., Столярова Г. Р. Деятельность сельских музеев по формированию этнокультурной среды // Этнос. Общество. Цивилизация : материалы Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. Году культурного наследия народов России и 300-летию РАН. — Уфа, 2022. — С. 400–406.

²⁹ Мастеница Е. Н. Социокультурные практики музеев малых городов России как фактор регионального развития // Общество. Среда. Развитие (TerraHumana). — 2020. — № 2 (55). — С. 72–78. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsiokulturnye-praktiki-muzeev-malyh-gorodov-rossii-kak-faktor-regionalnogo-razvitiya> (дата обращения: 19.04.2023).

³⁰ Смаглюк Е. Н. Значимость малых музеев для воспитания патриотизма // Мировоззренческие основания культуры : сб. науч. трудов X Междунар. науч.-практ. конф. — Магнитогорск, 2019. — С. 338–340.

³¹ Пожарова М. А. Проблема камерного музея и современный художественный процесс // Музей и зритель. — Архангельск, 1990.

³² Вожева Л. Б., Вожев И. В. Региональная идентичность в музейном пространстве: связь поколений // Культурологические чтения – 2018. Межкультурный плюрализм в поликультурном и полиязычном мире : материалы междунар. науч.-практ. конф. — Екатеринбург : УрФУ, 2018. — С. 88–91.

ния исторической памяти. Однако в литературе слабо выражен аспект, где деятельность краеведческих музеев рассматривается через призму формирования региональной идентичности.

Источниковая база исследования включает нормативно-правовые акты Российской Федерации, регламентирующие государственную культурную политику страны, музейную деятельность, материалы дореволюционной периодики и деловой переписки, содержащиеся в архиве музея «Дом священника», а также источники устного характера (интервью).

Методология и методы исследования. Концептуальной основой настоящего исследования является система представлений о малом сельском музее как об учреждении, способном формировать и конструировать региональную идентичность. Системный подход, используемый в исследовании, позволяет рассматривать малый музей как элемент общей музейной сети, которая направлена на сохранение, развитие и популяризацию историко-культурных ценностей.

В работе использованы два типа методов научного исследования: философские (базовые) и общенаучные. Из философских (базовых) методов применялись в работе эмпирический и теоретический методы, методы наблюдения, интервьюирования и опроса, выделения и обобщения, анализа и синтеза, исторический и логический. В работе применены общенаучные методы описательный и системный.

Объект исследования — формирование региональной идентичности.

Предмет исследования — формирование региональной идентичности музейными средствами.

Цель научной работы — на основе изучения опыта работы музея «Дом священника» с. Усть-Чарышская Пристань Алтайского края выявить способы формирования региональной идентичности, ввести в коммуникативную деятельность музея ранее неизвестные сведения по истории села.

Задачи исследования:

- рассмотреть трактовку понятия «региональная идентичность» в работах отечественных и зарубежных исследователей;
- охарактеризовать способы формирования региональной идентичности, характерные для малых музеев;
- воссоздать историю создания музея «Дом священника»;
- выявить направления и способы взаимодействия музея «Дом священника» и жителей села Усть-Чарышская Пристань в сфере изучения и сохранения наследия;
- обработать архив по истории маслоделия в селе и на основе этого разработать цикл тематических экскурсий «Усть-Пристань: наследие родного села» и осуществить его апробацию.

Новизна исследования:

- 1) в систему краеведческого знания введены архивные материалы, связанные с развитием Усть-Чарышской волости;
- 2) деятельность малых музеев рассмотрена в контексте задач государственной культурной политики;
- 3) на обширном эмпирическом материале воссоздана история создания музея «Дом священника» и рассмотрены способы формирования региональной идентичности средствами малого музея в Усть-Пристанском районе Алтайского края.

Теоретическая значимость:

- 1) собран и систематизирован теоретический материал, касающийся основных аспектов формирования региональной идентичности;
- 2) рассмотрены возможности малых музеев по формированию региональной идентичности;
- 3) выявлены способы вовлечения местных жителей в деятельность по сохранению, освоению и трансляции наследия.

Практическая значимость исследования. Разработан авторский проект цикла экскурсий, введённый в коммуникативную деятельность музея. Таблицы экскурсионных маршрутов могут служить методическими рекомендациями для составления маршрутов в других малых сёлах. Пример популяризации деятельности музея может лечь в основу идеи «возрождения малых сёл» и вовлечения местного сообщества в деятельность по сохранению наследия. На локальном уровне данное исследование обогащает работу лаборатории «Культурное наследие Алтая» и вносит существенный вклад в реализацию уникального проекта «Документирование и трансляция историко-культурного наследия села Усть-Чарышская Пристань».

Хронологические рамки исследования охватывают период с 2012 г. по первую половину 2023 г. Нижняя граница исследования — обнаружение архива исторических документов, ставших предпосылкой для создания музея «Дом священника». Верхняя граница максимально обусловлена временем проведения последних крупных проектов.

Географические рамки исследования. В основе исследования лежит регион как часть целого общегосударственного пространства. В работе рассматривается территория Усть-Пристанского района Алтайского края (Причарышьё). Рамки исследования ограничены анализом деятельности музея «Дом священника» села Усть-Чарышская Пристань.

Структура работы. Работа состоит из введения, двух глав и заключения, списка источников и литературы, насчитывающего более шестидесяти наименований, и приложения, представленного в виде иллюстративного материала.

Первая глава «Формирование региональной идентичности в контексте задач государственной культурной политики» содержит два параграфа, в которых определяется понятие «региональная идентичность» и рассматриваются опыт и способы формирования региональной идентичности музейными средствами.

Вторая глава анализирует деятельность музея «Дом священника» в селе Усть-Чарышская Пристань и его роль в формировании региональной идентичности» и состоит из трёх параграфов. В первом параграфе воссоздаётся история создания музея, во втором рассматриваются направления взаимодействия музея «Дом священника» и жителей села Усть-Чарышская Пристань, в третьем представлен цикл экскурсий, направленный на расширение знаний жителей села о его истории и культуре.

В заключении подведены основные итоги исследования и выявлены направления развития научной и практической деятельности.

Глава I

ФОРМИРОВАНИЕ РЕГИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В КОНТЕКСТЕ ЗАДАЧ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ

1.1. Определение понятия «региональная идентичность» в работах отечественных и зарубежных исследователей

Понятие «региональная идентичность» в исследованиях современных авторов определяется по-разному, в соответствии с дисциплинарным контекстом (философии, социологии, педагогики, экономики) или позиции геополитики. Так, например, П. Бергер³³, П. Бурдьё³⁴, М. А. Роберт³⁵ рассматривают понятие «региональная идентичность» как социокультурное явление, выполняющее двойную функцию в устойчивом региональном социально-экономическом развитии и политическом управлении. Оно формируется под влиянием множества факторов, включая местные культурные особенности, межрегиональные различия, религиозные убеждения, уровень экономического развития, социальное благополучие, а также географическое расположение региона относительно центральных территорий. Следовательно, региональная идентичность представляет собой сложное явление, взаимодействующее с различными аспектами социокультурной и экономической жизни.

В отечественной литературе региональная идентичность рассматривается с точки зрения социально-психологических характеристик личности³⁶. Отмечается значение формирования региональной идентичности как средства патриотического воспитания школьников; при этом на первый план выдвигается усиление краеведческого компонента — внедрение краеведческого подхода в образовательный процесс³⁷.

Настоящее исследование направлено на анализ региональной идентичности с учётом соотношения личной идентичности человека с историей и культурой своей «малой родины». Поэтому в основу его положено определение региональной идентичности как чувства принадлежности индивида конкретному региональному сообществу, проживающему в пределах того или иного региона. В этом контексте региональная идентичность представляет собой комплексное понятие, которое влияет на формирование у человека чувства патриотизма, гражданственности, приверженности «малой родине», а также стимулирует его стремление проживать на этой территории, развивать её, изучать и беречь её культурно-

³³ Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. — М. : Медиум, 1995.

³⁴ Бурдьё П. Идентичность и репрезентация: элементы критической рефлексии идеи «региона» // *Ab Imperio*. — 2002. — № 3. — С. 45–60.

³⁵ Роберт М. А., Тильман Ф. Психология индивида и группы / Пер. с фр. — М. : Прогресс, 1988. — 250 с.

³⁶ Вакарев Е. С. Проблемы понимания региональной идентичности // *Знание. Понимание. Умение*. — 2021. — № 2. — С. 207–216. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problemy-ponimaniya-regionalnoy-identichnosti> (дата обращения: 27.04.2022).

³⁷ Данилова А. Н. Формирование региональной идентичности подростков через усиление её краеведческого компонента // *Мир науки. Педагогика и психология*. — 2020. — № 6. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-regionalnoy-identichnosti-podrostkov-cherez-usilenie-ee-kraevedcheskogo-komponenta> (дата обращения: 01.05.2022).

историческое наследие. Помимо этого, региональная идентичность способствует формированию чувства гордости за достижения региона и создаёт основу для её укрепления в социокультурном и экономическом плане.

Идентичность необходимо рассматривать в определённой иерархии. Высшим уровнем иерархии идентичностей является национальная идентичность, объединяющая представителей нации в «единое целое». Второй ступенью иерархии является гражданская идентичность, определяемая как «чувство принадлежности к стране и её идеалам». Базисом этой пирамиды является региональная идентичность, маркером которой является любовь и уважение к своей «малой родине»³⁸.

Как отмечает А. В. Лисицкий, «совершенно необходимо, чтобы в этой структуре сохранялся определённый порядок: нарушение баланса между идентичностями, гиперболизация, тем более абсолютизация одной из них создаёт серьёзные социальные, межнациональные и прочие проблемы»³⁹. Одним из негативных сценариев преобладания региональной идентичности над национальной является сепаратизм, основанный на идеологии, призывающей и ведущей к отделению части территории от государства⁴⁰.

По мнению автора настоящего исследования, если региональная идентичность приобретает наднациональный характер, она приобретает разрушительную силу и ведёт к формированию ложных ценностей, которые подменяют истинное положение вещей и приводят к социально-политическим конфликтам. Поэтому важно, чтобы идентичности, присущие каждой личности, существовали в соподчинении и гармонии.

Основой для формирования региональной идентичности чаще всего являются культурно-исторические характеристики определённой территории. К ним относятся факты региональной истории, литература и искусство, памятники природы, архитектуры, деятельность выдающихся личностей, имеющих отношение к региону. Эти элементы создают многогранный неповторимый культурно-исторический ландшафт региона, который формирует самобытные черты мировоззрения его жителей.

В российской политической парадигме «дух сообщества» в регионе обычно складывается под воздействием разнообразных локальных практик, основанных на передаче устной истории, формировании символических образов и развитии пространственного сознания. Эти факторы отражают разносторонний характер понятия региональной идентичности и его влияние на различные аспекты социокультурной динамики и экономического развития.

Таким образом, как в европейской, так и в отечественной интерпретации региональная идентичность оказывает важное воздействие на социальные, культурные и экономические процессы в регионах и требует комплексного анализа для более полного понимания её роли и значения⁴¹.

³⁸ Искусство и цивилизационная идентичность / Отв. ред. Н. А. Хренов ; Науч. совет РАН «История мировой культуры». — М. : Наука, 2007. — 603 с.

³⁹ Лисицкий А. В. Культурное наследие как ресурс устойчивого развития : дис. ... канд. культурологии. — М., 2004.

⁴⁰ Сепаратизм / А. И. Тэвдой-Бурмули // Сен-Жерменский мир 1679 — Социальное обеспечение. — М. : Большая российская энциклопедия, 2015. — С. 33. — (Большая российская энциклопедия : в 35 т. / гл. ред. Ю. С. Осипов ; 2004–2017, т. 30).

⁴¹ Нигматуллина Т. А. Этнополитика региона: Идентичность. Язык. Миграция. — М. : NOTA BENE, 2019. — 330 с.

В современной трактовке термина «регион» акцентируется роль культуры как маркера, обеспечивающего региональную самобытность, влияющего на развитие государства и общества. Особенно интересным в этом отношении является процесс взаимодействия различных социально-экономических и культурных территориальных структур, который самым непосредственным образом влияет на культурную политику власти. Всё это приводит к возникновению инновационных подходов в формировании и развитии локальной культурной среды⁴².

Можно отметить, что культурная среда распространяет своё воздействие на двух уровнях: осуществлённых возможностей и вероятных перспектив, соотношение которых определяет характер и уровень культурного развития территории. Изучение наследия и его адаптация к современным запросам общества формируют широкий спектр инновационных тенденций в текущих культурных процессах.

Тем не менее сегодня мы сталкиваемся с неким парадоксом: местная специфика часто недооценивается как важная часть развития региональной культуры, несмотря на то, что именно она становится фундаментом для формирования культурной идентичности региона⁴³. Кроме того, данная специфика подвергается воздействию современных культурных практик, порой ведущих к её утрате, в то время как в других случаях она остаётся «замороженной», законсервированной, что ведет к её архаизации и утрате связи с современностью, оставляя её не востребовавшей обществом. В связи с этим усиливающееся внимание к историко-культурной сфере как к фундаментальной основе региональной самобытности представляется вполне обоснованным.

Таким образом, понятие «региональная идентичность» в достаточной степени широкое, и его важно рассматривать через призму таких понятий, как гражданственность, патриотизм, сопричастность с историей своей малой родины. Региональная идентичность формируется под влиянием множества факторов, одним из которых является социокультурная среда. Основу для формирования региональной идентичности составляют географические и культурно-исторические характеристики определённой территории. Региональная идентичность является одним из ключевых аспектов, определяющих самосознание и ощущение принадлежности человека к определённой территории. Исследование региональной идентичности является важным шагом на пути понимания и укрепления связи между человеком и его родным краем.

1.2. Формирование региональной идентичности музейными средствами

В условиях геополитических и идеологических вызовов современного мира вопрос формирования региональной идентичности приобретает особую актуальность, обусловленную необходимостью сохранения идеологической целостности государства. Именно идентичность определяет устойчивость

⁴² Муризина И. Я. Феномен региональной культуры: бытие и самосознание : автореф. дис. ... д-ра культурологии. — Екатеринбург, 2003. — 47 с.

⁴³ Песоцкая К. И. О проблемах развития культуры регионов // Наука. Искусство. Культура. — 2021. — № 3 (31). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-problemah-razvitiya-kultury-regionov> (дата обращения: 18.09.2023).

традиций, сохранение и передачу духовно-нравственных ценностей и знаний о прошлом страны⁴⁴.

Ещё в 2018 г. В. В. Путин говорил, что «одной из первостепенных задач является сохранение своей идентичности, решить которую можно только посредством сохранения и продвижения отечественной культуры», которая «является нашим общенациональным цивилизационным кодом, раскрывает в человеке созидательные начала», «передаёт базовые ценности и ориентиры» и «позволяет сохранить самобытность, уникальность каждого народа»⁴⁵.

В 2022 г. вышел указ Президента Российской Федерации «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей»⁴⁶, где большое внимание уделяется вопросу сохранения гражданской идентичности, в основе которой лежат традиционные ценности. Это в очередной раз подчёркивает необходимость развития средств формирования и укрепления не только общероссийской, но и региональной идентичности.

Формирование региональной идентичности зависит от сохранения и репрезентации историко-культурной памяти. Современный музей решает ряд стратегических для общества задач, среди которых особо следует отметить формирование менталитета. Самобытность музейного пространства заключается в том, что оно способно объединять разные формы общения. Краеведческие музеи имеют значение в формировании познавательного интереса к истории своей малой родины. Музей посредством показа подлинных предметов знакомит зрителя с местной историей, личностями и событиями его малой родины.

По мнению автора, коммуникативное пространство музея через поддержание связи с прошлым, формирование чувства сопричастности отечественной истории способствует развитию чувства уважения к достижениям предшествующих поколений и уважению к себе как части великого народа, создавая тем самым прочную основу для идентификации личности в связи «я — малая родина — родная страна». В связи с этим интересным является мнение А. А. Никоновой, которая считает, что важным представляется не только осознавать эту связь, но и взаимодействовать со множеством идей прошлого через погружение в образно-чувственный мир музейного пространства⁴⁷. Музей транслирует как материальное, так и нематериальное наследие. Он также способен воспитывать ценностно-эмоциональное отношение к историко-культурному наследию. Кроме того, знание особенностей региональной истории является полезным для развития экономики и туризма как одного конкретного села, так и региона и страны в целом⁴⁸.

⁴⁴ Ерёмкина Е. В. Понятие региональной идентичности и специфика её формирования в современной России // Социально-гуманитарные знания. — 2012. — № 4.

⁴⁵ Путин В. В. Послание Президента Федеральному Собранию 01.03.2018. — URL: <https://www.prlib.ru/item/761572> (дата обращения: 27.05.2023).

⁴⁶ Указ Президента Российской Федерации «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей» от 9 ноября 2022 г. № 809.

⁴⁷ Никонова А. А. Роль музея в формировании культурной идентичности // Вопросы музееведения. — 2010. — № 2. — С. 119–123.

⁴⁸ Швецова С. К. Роль краеведческого музея в формировании познавательного интереса к региональной истории // Духовно-нравственное воспитание студентов в условиях современного вуза : материалы науч.-практ. конф. — Екатеринбург : Уральский государственный технический университет, 2005. — С. 152.

Общепризнанным является роль малого (местного) музея, являющегося ядром «исторической памяти», формирующего «чувство принадлежности к конкретному региону» и «ценности гражданской идентичности»⁴⁹. Сохранение культурно-исторической памяти народа, проживающего в конкретном регионе, имеет первостепенное значение для развития регионов, укрепления их культурных и экономических связей, гражданско-патриотического воспитания населения, что соответствует целям и задачам государственной культурной политики на период до 2030 г.⁵⁰ Располагая особыми образовательными возможностями, музей формирует нравственную, эстетическую культуру и региональную идентичность; таким образом, он следует национальным стратегическим приоритетам, в числе которых важное место отводится сохранению и развитию культуры, традиционных российских духовно-нравственных ценностей.

Практика формирования культурной идентичности региона средствами малого музея не нова. В последние годы она получает всё большую актуализацию. Рассмотрим ряд примеров из практики музеев Урала и Сибири. В 2020 г. в Первоуральском «Инновационном культурном центре» с целью популяризации уникального историко-культурного явления Урала XVIII–XIX вв. была открыта постоянная экспозиция под названием «Горнозаводская цивилизация», горнозаводское производство заложило основу для развития Уральского региона на многие десятилетия вперёд. «Наследие», которое сформировало это производство, и на сегодняшний день продолжает существовать в различных формах: в виде промышленных памятников, которые были созданы благодаря горным заводам, а также в виде духовного наследия, проявляющегося в культурных особенностях коренных уральцев, их достижениях в научной, технической и художественной сферах⁵¹.

Формирование и репрезентация региональной идентичности в музее включают важный аспект — использование картографических представлений. Демонстрация этой методики можно обнаружить в многочисленных музеях Сибири. В частности, Ханты-Мансийск, сравнительно молодой город, который недавно стал столицей региона, сталкивается с задачей подтверждения своего центрального статуса. В связи с этим главный музей города, небезызвестный Музей природы и человека, в рамках постоянной экспозиции представляет карту данного региона. Эта карта включает не только столицу, а также историко-культурные памятники всей Югры, что создаёт впечатление целостности молодого центра региона⁵².

Нельзя не упомянуть уникальную интерактивную панораму «Воскресение на площади» Музейного центра «Площадь Мира» г. Красноярска. В конце 1980-х в здании Музейного центра располагался один из филиалов Центрального музея Ленина. После закрытия этого отделения диорама под названием «Старая Россия» по наследству перешла «Площади мира». Диорама была создана в 1987 г.

⁴⁹ Мурзина И. Я. Теория и практика культурологических исследований. — М.; Берлин : ДиректМедиа, 2015. — 187 с.

⁵⁰ Распоряжение Правительства Российской Федерации «О стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года» от 29 февраля 2016 г. № 326-р.

⁵¹ Вожева Л. Б., Вожев И. В. Региональная идентичность в музейном пространстве: связь поколений // Культурологические чтения — 2018. Межкультурный плюрализм в поликультурном и полиязычном мире : сборник материалов междунар. науч.-практ. конф. (Екатеринбург, 14–15 марта 2018 г.). — Екатеринбург : УрФУ, 2018. — С. 88–91.

⁵² Гринько И. А., Шевцова А. А. «Реанимируя Андерсона»: музей и карта в формировании современных идентичностей // Культурологический журнал. — 2015. — № 1 (19).

и была посвящена обыденному сюжету «воскресного дня на базарной площади в городе средней руки». В 2019 г. Музейный центр, используя мультимедийные технологии, решил воссоздать живых горожан из гипса, формируя тем самым интерактивное, преобразованное в панораму пространство, которое получило название «Воскресение на площади». Композиция состоит из 21 гипсовой скульптуры. Каждая в полный рост и изображает своего «персонажа»: купцы, ремесленники, жандармы, интеллигенция и рабочие. Таким образом, Музейный центр, предоставляя возможность посетителям взаимодействовать с прошлым и культурными аспектами региона, способствует формированию сознания о принадлежности к данной территории. Посетители могут лучше понять и оценить свою связь с малой родиной через классические, интерпретированные по-новому сюжеты. В результате панорама помогает укрепить и продвигать региональную идентичность, подчёркивая уникальные черты и ценности, характерные жителям Красноярского края⁵³.

Ещё одним немаловажным аспектом формирования региональной идентичности является сохранение этнокультурных традиций. Современные музейно-этнографические комплексы, такие «Тазгол», «Чолкой», «Тюльберский городок», «Томская Писаница» (Кемеровская область), «Старина Сибирская», «Васин хутор» (Омская область), не только популяризируют историко-культурное наследие, но транслируют его традиции, знания и память о нём в современную повседневность посредством проведения различных игровых музейно-этнографических программ, традиционных праздников коренного и русского этносов⁵⁴.

Таким образом, высокой степенью эффективности в процессе сохранения региональной идентичности отличается деятельность историко-краеведческих и этнографических музеев. Малый музей как инструмент государственной политики имеет всё необходимое, чтобы репрезентовать «дух» региона в контексте истории развития страны. Являясь «мягкой силой», региональный музей формирует культурно-историческое самосознание местных жителей, сохраняет историческую память и культивирует традиционные для российского общества ценности, решая тем самым стратегически важные для государства задачи.

Глава II

МУЗЕЙ «ДОМ СВЯЩЕННИКА» В СЕЛЕ УСТЬ-ЧАРЫШСКАЯ ПРИСТАНЬ И ЕГО РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ РЕГИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

2.1. История создания музея «Дом священника»

Музей «Дом священника» в селе Усть-Чарышская Пристань Алтайского края возник благодаря случайно обнаруженным в 2012 г. документам, которые являются источниками по экономической истории, связанной с интенсивным развитием маслоделия и сыроделия⁵⁵.

⁵³ Локальная идентичность: что и как регионы рассказывают о себе // Артгид. — URL: <https://artguide.com/posts/2608> (дата обращения: 20.08.2023).

⁵⁴ Полякова Е. А. Музейно-этнографические программы как способ сохранения национальной идентичности (на примере деятельности Омского государственного музея-заповедника «Старина Сибирская») // Этнография Алтая и сопредельных территорий. — 2020. — № 10. — С. 350–357.

⁵⁵ Сухарева А. А. История создания музея «Дом священника» в селе Усть-Чарышская Пристань // Культура в евразийском пространстве: традиции и новации. — 2020. — № 1 (6). — С. 121.

Прежде чем переходить к воссозданию истории музея, следует представить небольшую историческую справку, составленную автором настоящего исследования. Село Усть-Чарышская Пристань, основанное в 1773 г. на рубеже XIX–XX вв., переживало свой экономический расцвет. В русле общероссийских тенденций на Алтае в обозначенный период активно развивалась торговля, появлялись крупные фирмы, постоянные дворы, лавки, склады, магазины, торговые дома. Особенно активно развивались те сёла, которые находились на важнейших торговых путях.

В «Сибирском торгово-промышленном и справочном календаре» 1911 г. упоминается село Усть-Пристань как селение, входящее в состав Томской губернии и являющееся паровой пристанью. Усть-Пристань стала важным торговым перевалочным центром и стратегической развязкой речного транспорта, играющей заметную роль в экономике не только Алтая, но и Сибири, и даже России в целом. На рубеже XIX–XX вв. Алтай славился своей сельскохозяйственной продукцией и его называли «Золотым дном Сибири».

Первым направлением развития экономики села Усть-Пристань были хлебопашество и торговля зернопродукцией, чему способствовало наличие водной транспортной инфраструктуры. Сибирский торгово-промышленный календарь 1911 г. свидетельствует: «...при въезде в село глаз ваш невольно поражает высящиеся то тут, то там гигант-амбары, понастроенные для сыпки зернового хлеба томскими и барнаульскими мукомоломи...»⁵⁶. Об экономическом развитии села свидетельствует и постройка в 1905 г. деревянной мельницы в четыре этажа, которые устанавливались только в самых крупных селах. Мельница была построена по старой технологии — «без единого гвоздя», и её продукция получила известность не только в Сибири, но и в Европейской России.

Вторым направлением развития села стало маслоделие. «...Пристань, помимо громадных хлебных операций, имеет весьма значительные обороты с экспортным сливочным маслом, которое поступает сюда не только из района части Бийского уезда, но и соседнего Змеянагорского»⁵⁷.

Исторические документы, обнаруженные иеромонахом Никандром Речкуновым, настоятелем местного православного храма во имя св. праведного Иоанна Кронштадского, в чердачном помещении одного из домов, ранее являвшемся домом священника, подтвердили статус Усть-Пристань как одного из крупнейших центров маслосыродельной отрасли России (рис. 1). Собрание включало документы усть-пристанских маслоделов и фото Генриха Михайловича Ребане — предполагаемого владельца фирмы, газеты 1905 г. на эстонском языке, приходно-расходные книги, книги учёта, личную и деловую переписку, касающуюся маслоделия на Алтае, а также письма от акционерной компании «Гергард и Гей», которая занималась транспортированием масла за рубеж и выдачею ссуд. Её товарные склады и представительства находились в Санкт-Петербурге, Москве, Ревеле, Либаве, Риге, Виндаве, Одессе, Омске, Казани, а агентства — в Вержболово, Граево, Александрове, Шипиорно, Калише, Сосновице, Границе, Волочинске, Ново-Николаевске, Барнауле, Бийске, Семипалатинске, Петропавловске, Кургане, Камне-на-Оби, Усть-Чарыше. Главные зарубежные представительства акционерного общества «Гергард и Гей» функционировали в городах Лейпциг, Берлин,

⁵⁶ Сибирский торгово-промышленный календарь на 1911 год. — СПб. : Тип. Э. Ф. Мекс, 1911. — [4], 96 с. рекл., XXXVIII, [2], 50, 352, 40, 104, 264, 384, 72 с., 108 с. рекл., 26 вкл. л. ил.

⁵⁷ Там же.

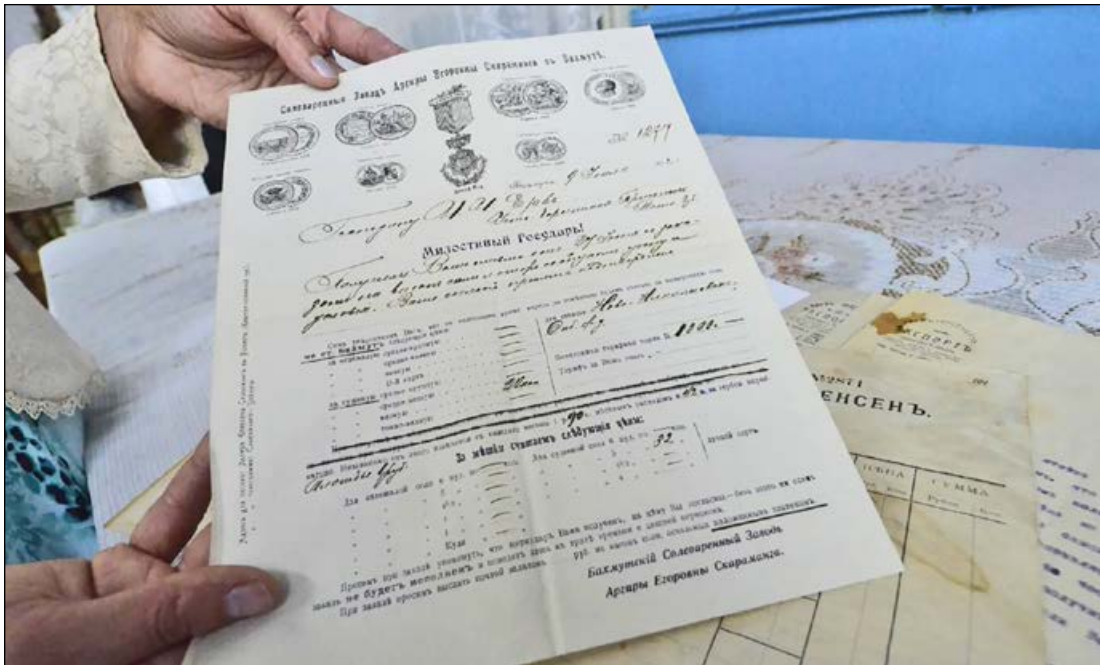


Рис. 1

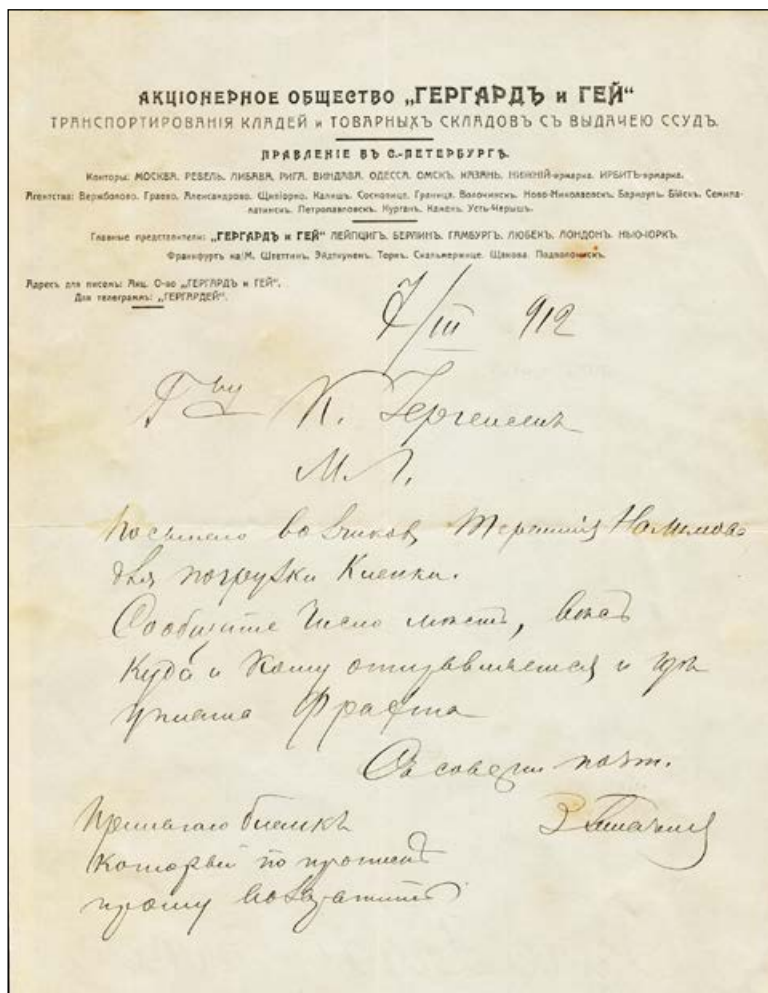


Рис. 2

Гамбург, Любек, Лондон, Нью-Йорк⁵⁸ (рис. 2). Развитие торговли повлекло за собой формирование целых улиц с купеческими усадьбами, торгово-промышленными архитектурными ансамблями и площадями. Об этом свидетельствуют памятники архитектуры краевого и регионального значения.

Опираясь на исследования историко-этнографической экспедиции под руководством Т. К. Щегловой, организованной лабораторией исторического краеведения «Наследие» на территории Усть-Пристанского района (1997 г.), можно выделить три основные группы памятников в селе Усть-Пристань. Прежде всего, это ансамбль церковно-административной площади, в который входят сохранившиеся здания реального уездного училища, церковно-приходская школа, дом священнослужителя (ныне музей «Дом священника») и храм в честь св. прав. Иоанна Кронштадского, строящийся на месте сгоревшей в 1936 г. церкви.

Вторая группа памятников представлена купеческими усадьбами, среди которых дом-усадьба купца Щеголева (ныне районная детская библиотека), купеческая лавка Шестакова (ныне центральная межпоселенческая библиотека), доходный дом купца Клочкова, дом купца Морозова (ныне районный краеведческий музей), дом купца Шестакова (ныне детская школа искусств).

Третья группа памятников — торгово-промышленные помещения, среди которых знаменитый и уникальный памятник деревянного зодчества — четырёхэтажная мельница, построенная в 1903–1905 гг., памятник градостроительства и архитектуры — складское помещение купца Морозова, памятник архитектуры — отделение Русско-Азиатского банка (ныне здание районного Дома культуры).

В 2017 г. началась реставрация здания бывшего «дома священника» и уже в 2018 г. оно начинает функционировать как частный музей с постоянной действующей экспозицией. Руководителем, научным сотрудником, экспозиционером и экскурсоводом музея стал его основатель — о. Никандр

Несмотря на то, что собрание музея не атрибутировано, все материалы хранятся в экспозиции, что сказывается на её информационной загруженности, в пространстве музея можно условно выделить пять тематических комплексов.

Первый экспозиционный комплекс посвящён истории развития маслоделия в Усть-Пристанском районе. В нём представлены фотографии маслоделов, фотографии процесса производства масла и его транспортировку, газеты, свидетельствующие о тесных экономических связях с Эстонией, маслбойки и другие предметы, связанные с маслоделием (рис. 3).

Второй экспозиционный комплекс иллюстрирует историю образования в селе. Среди экспонатов — школьная парта Эрисмана, которая была обнаружена в подвале бывшей церковно-приходской школы, являвшейся главным образовательным центром села около ста лет назад. Следует отметить, что и на современном этапе церковно-приходская школа прихода играет роль образовательного центра — здесь проходят театральные мероприятия и уроки для желающих (рис. 4).

Третий экспозиционный комплекс характеризует быт крестьян XIX в. Среди экспонатов присутствуют мужские инструменты (топоры, инструменты резьбы по дереву, гвозди), предметы женского обихода, связанные с ткачеством, изготов-

⁵⁸ Музей «Дом священника», собрание документов по истории маслоделия. 465 с. Дело № 6. Л. 8.



Рис. 3



Рис. 4



Рис. 5

лением одежды, приготовлением пищи (прялки, кудели, угольные утюги, швейная машина, крынки, ступки и пр.) (рис. 5).

Четвёртый и пятый экспозиционные комплексы воссоздают гостиную и кабинет старосты (рис. 6, 7).

Следует отметить, что деятельность музея не носит исключительно религиозный характер. Музейная коммуникация выстраивается как синтез религиозного и светского направлений, причем религиозная составляющая присутствует



Рис. 6



Рис. 7

в исключительно деликатной форме, не будучи навязываемой ни посетителям музея, ни сотрудничающим с ним сообществам.

В 2020 г. руководитель музея «Дом священника» обращается в научно-исследовательскую лабораторию «Культурное наследие Алтая» Алтайского государственного института культуры за помощью в оцифровке и научной обработке обнаруженного в 2012 г. архива. С этого года был дан старт проекту «Документирование и трансляция историко-культурного наследия села Усть-Чарышская



Рис. 8



Рис. 9



Рис. 10

Пристань», в рамках которого студенты направления обучения «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия» во время производственной практики ведут работу по трём направлениям: научно-исследовательское, экспозиционно-выставочное, культурно-просветительное (рис. 8).

В рамках первого направления была осуществлена оцифровка выявленных документов, собрана информация по истории маслоделия на Алтае и в 2023 г. была издана коллективная монография «Сибирский период русского маслоделия: “масляная лихорадка” в Нижне-Чарышской волости», авторами которой являются руководитель НИЛ «Культурное наследие Алтая» Ирина Васильевна Куприянова, магистрант кафедры Росина Боговиева и о. Никандр (Речкунов) (рис. 9).

В рамках второго направления в 2021 г. студентами — участниками деятельности лаборатории, был подготовлен проект реэкспозиции музея «Дом священника», который может быть реализован при наличии соответствующего оборудования, усовершенствована структура тематических комплексов (рис. 10).

В рамках третьего направления автором настоящего исследования был собран материал, который стал базой для разработки и проведения детских музейных экскурсий «Секреты русского орнамента» летом 2023 г. (рис. 11) и «Чудесный клад дома священника» в 2022 г. (рис. 12). На современном этапе экскурсии вошли в арсенал музейных мероприятий. Следует также отметить, что музей становится базой для научных исследований и дипломных проектов студентов других институтов. Так, например, проект реновации мельничного комплекса села Усть-Чарышская Пристань, осуществлённый студентом АлтГТУ, вошёл в тройку лучших дипломных работ международного конкурса-смотрa квалификационных работ по архитектуре, дизайну и искусству.

На современном этапе музей продолжает развиваться и расширять своё культурно-образовательное пространство. Руководителем музея в 2022 г. был



Рис. 11



Рис. 12

выигран грант Президента «Наследие волостного села. Дом на Миллионной», в рамках которого осуществляется реконструкция бывшей гостиницы.

Таким образом, музей «Дом священника», возникнув в 2012 г. как небольшое частное собрание исторических документов, на современном этапе является частным музеем, реализующим базовые социокультурные функции, что позволяет ему быть культурным центром села Усть-Чарышская Пристань. Вместе с тем следует отметить и проблемы в организации музейной деятельности, среди которых нехватка кадров, отсутствие фондохранилища и музейно-учётной документации.

2.2. Направления взаимодействия музея «Дом священника» и жителей села Усть-Чарышская Пристань

В современном культурно-образовательном пространстве региона музей является культурным центром, деятельность которого нацелена на просвещение, образование и воспитание местного сообщества. Перед каждым малым музеем, независимо от географического местоположения и масштаба деятельности, профильной принадлежности и пр., стоит важная задача не только сохранить и актуализировать знания о родном крае, но и максимально вовлечь население в его освоение. Однако, по данным статистики и социологических исследований, ряд регионов Российской Федерации характеризуется низким уровнем «вовлечённости» жителей в процесс музейной коммуникации⁵⁹. Отчасти это объясняется использованием устаревших форм музейной коммуникации и современного технического обеспечения, отсутствием новых музейных проектов или низкой степенью информированности об их реализации. Потребностью современного посетителя является активное взаимодействие с музейным собранием и другими участниками мероприятия в процессе освоения музейной информации⁶⁰, использование интерактивных приёмов и иммерсивных технологий.

Рассуждая о степени вовлечённости населения в освоение наследия, следует отметить, что ряд сельских поселений, несмотря на наличие в них музеев или учреждений музейного типа, ограничен в выборе форм музейной коммуникации, перечень которых зачастую представлен обзорной экскурсией и одним-двумя мероприятиями, приуроченными к государственным праздникам, таким как День России, День Победы. Принимая во внимание разного рода трудности таких музеев (финансовые, кадровые, информационные), автор настоящего исследования считает, что для них приемлемым вариантом является усовершенствование и расширение классических форм музейной коммуникации, таких как внемузейные экскурсии, лектории, конференции, мастер-классы, которые не требуют больших финансовых вложений, но способны вызвать большой общественный резонанс, расширить состав реальной и потенциальной аудитории музея, сформировать потребность регулярного посещения музея, способствуя тем самым укреплению региональной идентичности.

Через призму этого тезиса рассмотрим деятельность музея «Дом священника» в селе Усть-Чарышская Пристань, нацеленную на формирование региональной идентичности.

На начальном этапе единственной формой культурно-образовательной деятельности музея была обзорная экскурсия. Но достижение цели создания музея — «сохранение историко-культурного наследия Нижнего Причарышья и его популяризация среди местного сообщества» — потребовало от его создателя актуализации новых направлений и форм взаимодействия с местным сообществом.

⁵⁹ Маркова А. С., Балаева Д. П., Тимофеева Л. С. Проблема привлечения посетителя в музей // Казанский вестник молодых учёных. — 2019. — № 2 (10). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-privlecheniya-posetatelya-v-muzeu> (дата обращения: 19.08.2023).

⁶⁰ Макеева И. А. Культурно-образовательная деятельность музея: содержание и формы // Вестник Костромского государственного университета. Серия: Педагогика. Психология. Социокинетика. — 2011. — № 4. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturno-obrazovatel'naya-deyatelnost-muzeya-soderzhanie-i-formy> (дата обращения: 09.07.2023).

Первым направлением взаимодействия с местным сообществом стала реконструкция исторического облика села и сохранение исторической памяти. Как уже было отмечено ранее, руководителем музея о. Никандром отреставрировано само здание музея, был выигран грант Президента на реконструкцию двухэтажного здания бывшего Доходного дома, находящегося в центре села. В ходе реализации проекта происходило постепенное «вовлечение» жителей села (участвовавших в голосовании за проект, местных строителей, представителей администрации) в деятельность по сохранению своего наследия. На современном этапе местной администрацией принято решение о реставрации здания советского периода и ввод его в культурно-туристическое пространство села.

Вторым направлением взаимодействия с жителями села стало информационно-просветительское, в рамках реализации которого создавались видеосюжеты о создании и текущей реставрации здания музея, об отдельных экспозиционных комплексах, экспонатах, фотографических источниках, переданных в музей. Для обеспечения реализации этого направления творческим объединением «Ять», которое состоит из интеллигенции Усть-Пристанского района, было налажено взаимодействие с различными организациями и учреждениями. В рамках этого взаимодействия было создано около семидесяти сюжетов, размещённых на авторском канале Оксаны Пантелеевой — члена объединения группы «Ять»⁶¹.

Реализация проекта «Наследие волостного села. Дом на Миллионной» способствовала созданию на базе музея объединения «Наследники», состоящего преимущественно из школьников. В рамках реализации проекта юные «наследники» проводят опросы на заданные темы (например, как земляки оценивают реконструкцию доходного дома и перспективы уникального туристического маршрута с названием «Духовная Пристань»), пишут небольшие заметки и проводят их презентации. Таким интерактивным образом они непосредственно участвуют в сохранении и актуализации культурного наследия своей малой родины. Осенью 2022 г. в «Доме священника» состоялась II Районная конференция «Краеведение Усть-Пристанского района. Формы участия подрастающего поколения в сохранении наследия малой родины». Представители делегаций из школ района обменялись ценными сведениями об уникальных экспонатах, хранящихся в «сокровищницах» школьных музеев⁶² (рис. 13).

Третьим направлением является духовно-просветительская деятельность. При поддержке музея и Дома детского творчества Усть-Пристанского района силами воспитанников церковно-приходской школы при приходе Иоанна Кронштадского организуются и проводятся детские спектакли, посвящённые библейским сюжетам и сюжетам местной истории, зрителями которых являются жители села.

Духовно-просветительская деятельность реализуется и посредством использования СМИ. Так, на канале «Усть-Пристань. Храм. Село. Люди»⁶³, который ведёт местная жительница — энтузиаст, неравнодушный к актуализации местного историко-культурного наследия, публикуются видеосюжеты, тексты,

⁶¹ Усть-Пристань. Храм. Село. Люди. — URL: <https://dzen.ru/id/600aa5ab6a20fd7f31123d87> (дата обращения: 26.07.2023).

⁶² Авангард, сайт газеты Усть-Пристанского района Алтайского края. — URL: <https://ustpristan.ru/?p=26176&ysclid=lmqaugqz6r679788908> (дата обращения: 26.07.2023).

⁶³ Усть-Пристань. Храм. Село. Люди. — URL: <https://dzen.ru/id/600aa5ab6a20fd7f31123d87> (дата обращения: 26.07.2023).



Рис. 13

посвящённые деятельности музея и праздникам православного календаря. Одна из основных рубрик канала — «Усть-Пристанские юнкоры — обо всём, что для них интересно. И о них тоже» знакомит читателей с текстами объединения юных журналистов «Эксперимент», которым руководит О. П. Пантелеева. В рубрике «Старая Усть-Пристань» авторы делятся своими находками — новыми фактами об истории развития села. Рубрика «Храм» знакомит слушателей с ходом строительства храма в честь Богоявления Господня и св. прав. Иоанна Кронштадтского.

Один из наиболее интересных, на наш взгляд, проектов канала — «Отец Никандр. Впечатления. Встречи. Мысли», в рамках которого осуществляется презентация музейных находок, анонсы интересных встреч. Большое количество просмотров и комментариев самих жителей села позволяет судить о заинтересованности в деятельности этой формы работы⁶⁴.

Говоря о духовно-просветительской деятельности, нельзя не сказать о личности о. Никандра — историка, исследователя, краеведа, общественника. О. Никандр очень серьезно относится к принятой им на себя миссии сохранения историко-культурного наследия Нижнего Причарышья и популяризации его среди местного сообщества. Все задуманные им проекты осуществляются благодаря его усилиям, энтузиазму, умению привлекать и объединять людей. Роль о. Никандра в возрождении села неопределима: уже осуществлена реконструкция двух памятников истории и культуры, поддерживается жизнедеятельность церковно-приходской школы, им также создан музей «Дом священника». «Я не мог пройти мимо этого дома, мимо того, что сделали наши деды и прадеды, того, что было посвящено Богу и сделано с молитвами. Передо мной стоял нравственный выбор, вложить все силы в будущее — храм или возродить прошлое — дом, и всё-таки пришло решение, что и будущее строить, и прошлое необходимо восстанавливать, а как это будет, Господь весть... и когда мы приняли это решение, дом отблагодарил нас, что мы его не бросили, ибо была бумажка “на дрова его”, дом никому не

⁶⁴ Усть-Пристань. Храм. Село. Люди. — URL: <https://dzen.ru/id/600aa5ab6a20fd7f31123d87> (дата обращения: 26.07.2023).

нужен был... и там-то мы нашли “клад”, и “клад” сподвиг нас к тому, чтобы мы занялись исследовательской работой... и теперь этот дом как украшение села. И храм стоит, и музей есть... вот так Господь нами управляет», — говорит о. Никандр⁶⁵. Следует отметить, что сейчас музей является украшением села, местом притяжения гостей и входит в туристический кластер Усть-Чарышской Пристани. «Дом священника» становится «домом» зарождения инновационных идей, которые несут созидательный характер, благотворный для культуры села. Сам о. Никандр отмечает, что его основная задача заключается в «духовно-нравственном воспитании прихожан, церковном служении, проповеди Слова Божьего, личном примере достойного образа жизни и противостояния житейским невзгодам»⁶⁶.

Подводя итоги, следует отметить, что все проекты музея «Дом священника» нацелены на сохранение исторической памяти, расширение кругозора и духовное просвещение жителей села. Благодаря актуальным формам взаимодействия в деятельности по освоению культурного наследия и формированию региональной идентичности были вовлечены заинтересованные организации и местные жители, школьники. Музей смог стать образовательным, просветительным и духовным центром, который задаёт векторы развития местного сообщества. Формирование региональной идентичности у жителей села, любовь и уважение к своей малой родине формируется путем вовлечения жителей в социально-культурные и культурно-образовательные проекты музея.

Культурно-образовательную деятельность можно рассмотреть в контексте музейных мероприятий, направленных на образование, развитие творческих начал, формирование научно-исследовательской деятельности, основу которой составляет история и культура села. К числу таких мероприятий можно отнести прежде всего экскурсии, регулярно проводимые в музее для школьников, путешественников, а также для студентов ведущих вузов Алтайского края.

2.3. Цикл тематических экскурсий «Усть-Пристань: наследие родного села»

Актуальность. Для того чтобы культурное и историческое наследие актуализировалось и популяризировалось, необходимо установить постоянную связь с социумом. Пешие экскурсии под открытым небом — один из передовых видов музейной коммуникации, который позволяет наладить эту связь с туристами и жителями того или иного села, района, края, региона.

Усть-Чарышская Пристань изобилует уникальными памятниками истории, культуры и архитектуры, рассказывая об истории. Пешие экскурсии и межпоселковые экспедиции позволят расширить знания о своей малой родине у жителей села, составят основу культурно-досуговой программы для приезжающих членов научных сообществ, историков и краеведов, привлекут внимание туристов. Пешие маршруты могут способствовать развитию местного предпринимательства, так как гостей и туристов будет привлекать возможность приобрести местные

⁶⁵ о. Никандр (Речкунов) : интервью с настоятелем храма имени св. Иоанна Кронштадтского и основателем музея «Дом священника» в Усть-Чарышской Пристани 7 июля 2023 г.; вела А. А. Сухарева // Личный архив А. А. Сухаревой.

⁶⁶ «Батюшкин» : фильм / Фильм снят в 2015 г творческой группой «Ять». — URL: <https://dzen.ru/video/watch/6023bc2a9eef76a6907eb99?t=22> (дата обращения: 26.07.2023).

товары и сувениры, попробовать местные кулинарные изделия, а также остановиться в местной гостинице или доме отдыха.

Цель — создать условия для формирования региональной идентичности посредством вовлечения в освоение наследия села Усть-Чарышская Пристань местных жителей и туристов, формирование у них уважения к региональной истории и чувства гордости за вклад жителей развитие России.

Задачи:

- собрать и систематизировать сведения об историко-культурных памятниках и объектах одного из сёл Алтайского края — Усть-Чарышской Пристань;
- составить методические разработки для трёх экскурсий по достопримечательностям Усть-Чарышской Пристань;
- осуществить апробацию экскурсий «Пристань торговая, Пристань купеческая» и «Пристань духовная».

Практическая значимость проекта состоит в том, что методические разработки экскурсий вошли в методическую базу музея «Дом священника» и реализуются на постоянной основе.

**1. Методическая разработка экскурсии
«Пристань торговая, Пристань купеческая»**

№	Адрес	Темы и подтемы	Объект показа	Время	Методы
1.	Ул. Целинная, 12	«Географическое положение Усть-Чарышской Пристань и сельскохозяйственные ресурсы» 1. Алтайский край один из важнейших аграрных регионов России. Богородные почвы, обильные влагоресурсы и благоприятный климат. Обилие пастбищ для крупнорогатого скота	Гора Нобель	12:00 12:05	— Метод показа; — метод сравнения; — объяснительно-иллюстративный метод
	Ул. Набережная, 18	«Транспортные и речные артерии Усть-Чарышской Пристань» 1. Усть-Чарышская Пристань — главная речная развязка для экспорта товара за границу. 2. Пароходная компания Шустова. 3. Утрата и возведение судовой пристани в 2021 г.	Река Чарыш, юго-восточная окраина села	12:15 12:20	— Метод зрительной реконструкции; — метод сравнения; — метод повествования
2.	Ул. Бакурова, 52	«Мукомольное производство и хлебопашество» 1. Высокое развитие зернового производства. Успешное выращивание пшеницы, ячменя и других злаковых культур. 2. Уникальная мельница, построенная по старой технологии «без единого гвоздя», единственная сохранившаяся деревянная четырёхэтажная мельница на Алтае	Четырёхэтажная мельница, построенная в 1903–1905 гг.	12:23 12:30	— Объяснительно-иллюстративный метод; — метод показа; — повествовательный метод

№	Адрес	Темы и подтемы	Объект показа	Время	Методы
3.	Ул. Пушкина, 15	«Инвестиции русского и иностранного капитала в развитие торговли» 1. Инвестиции в производство маслodelия и сыроварения (Карл Ергенсенъ. Роль Эстонии и дани в развития маслodelия в Усть-Пристанн). 2. Инвестиции в развитие транспортных и речных развязок (Акционерное общество Гергард и Гей)	Отделение Русско-Азиатского банка (ныне здание районного Дома культуры)	12:34 12:40	— Метод сравнения и анализа; — повествовательный метод; — вопросно-ответный метод
4.	Ул. Пушкина 26	«Торговые ярмарки XXI в.» Волостные ярмарки — маслodelие и сыроварение; — предприниматель Кулябко, производство кондитерских изделий; — гончарная мастерская Шмаковых; — Усть-Пристанский мыловар Вайтенко; — кожевенный завод Басмановых; — пимокатные мастерские Лукониных и Шипулиных	Главная торговая площадь села XIX–XX вв.	12:42 12:50	— Повествовательный метод; — метод сравнения; — метод вопросно-ответный; — метод зрительной реконструкции
5.	Ул. 1 Мая, 29	«Меценатство и предпринимательство» 1. Личность купца Щеголева. 2. Благотворительная деятельность известных на всю Сибирь купцов-меценатов Щеголевых	Дом-усадьба купца Щеголева (ныне библиотека)	12:51 12:58	— Метод сравнения; — иллюстративно-образный метод; — метод повествования
	Ул. 1 Мая, 25	1. Аварийное состояние дома на «Миллионной». 2. История проекта реставрации памятника	Доходный дом купца Клочкова	13:00 13:05	— Метод сравнения и контраста; — метод повествования
	Ул. 1 Мая, 23	1. Усть-Пристанский районный краеведческий музей, открытие 7 ноября 1968 г. на базе Усть-Пристанской средней школы. 2. Основатели музея — учителя истории, ветераны Великой Отечественной войны	Дом купца Морозова (районный краеведческий музей)	13:06 13:10	— Метод сравнения; — иллюстративно-образный метод; — метод повествования
	Ул. 1 Мая, 19	1. Личность Александра Ивановича Шестакова. 2. Шестаков-предприниматель (железоскобяные и мануфактурные лавки), 1905 г. 3. Легенда о заполнении дома водой для проверки его прочности	Дом купца Шестакова (Детская школа искусств)	13:11 13:15	— Объяснительно-иллюстративный метод; — метод диалогического общения; — художественно-образный метод
	Ул. Пушкина, 28	1. Шестаков-предприниматель (железоскобяные и мануфактурные лавки)	Купеческая лавка Шестакова (ныне центральная межпоселенческая библиотека)	13:16 13:20	— Метод сравнения; — иллюстративно-образный метод; — метод повествования

2. Методическая разработка экскурсии «Пристань Духовная»

№	Адрес	Тема и подтемы	Объект показа	Время	Методы
1.	Ул. Краснооктябрьская, 96	«Святоотеческие традиции и заветы» 1. Возрождение старого кладбища как объекта историко-культурного наследия. 2. Родительские дни на кладбище. 3. Возведение мемориала гранитных памятников	Старое кладбище. Мемориал из старинных гранитных памятников	12:00 12:10	— Повествовательный метод; — вопросно-ответный метод; — метод показа
2.	Ул. 1 Мая, 18, село	«Церковь Иоанна Кронштадтского. Создание, утрата, воссоздание» 1. Храм, построенный совместными усилиями населения Усть-Чарышской Пристани в 1897 г. 2. Пожар в 30-е гг. XX в.	Церковь Иоанна Кронштадтского	12:20 12:25	— Метод показа; — повествовательный метод; — метод сравнения и контраста
3.	Ул. Советская, 13	«Церковно-приходская школа даёт народу грамоту» 1. Церковно-приходская школа — первая степень образования. 2. Приходская школа — духовно-просветительский центр села. 3. Современная деятельность церковно-приходской школы	Здание церковно-приходской школы	12:30 12:37	— Метод использования ассоциативных связей; — повествовательный метод; — метод диалогического общения
4.	Ул. Партизанская, 12	«Быт приходского священника» 1. Обстановка и быт дома сельского священника. 2. Распорядок дня: молитва — труд — служение — молитва.	Музей «Дом священника»	12:40 12:45	— Образно-иллюстративный метод; — повествовательный метод; — метод сравнения

3. Методическая разработка экскурсии «Пристань — Коробейниково: дорога паломника»

№	Адрес	Тема и подтемы	Объект показа	Время	Методы
1.	Ул. Партизанская, 12	«Сельский священник — духовный пастырь» 1. Созидательная деятельность священника, направленная на развитие села. 2. Сохранение историко-культурного наследия села	Музей «Дом священника»	12:00 12:10	— Повествовательный метод; — вопросно-ответный метод; — метод показа
2.	Ул. 1 Мая, 18	«Церковь Иоанна Кронштадтского — главная святыня села» 1. История церкви XIX–XX вв. 2. Святой праведный Иоанн Кронштадтский: духовные скрепы Алтая	Церковь Иоанна Кронштадтского	12:13 12:15	— Метод показа; — повествовательный метод; — метод сравнения и контраста
3.	с. Коробейниково, ул. Партизанская, 1	«Главная святыня Алтайского края» 1. Чудо иконы Казанской Божьей Матери. 2. История строительства храма. 3. Ежегодное паломничество к храму и крестный ход	Церковь Казанской иконы Божией Матери	13:00 13:20	— Объяснительно-иллюстративный метод; — метод показа — повествовательный метод

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Формирование региональной идентичности является важной стратегической задачей государственной политики, поскольку региональная идентичность является основой для формирования гражданской и национальной идентичности. Понятие «региональная идентичность» следует рассматривать через призму таких понятий, как гражданственность, патриотизм, сопричастность с историей своей малой родины. Региональная идентичность формируется под влиянием множества факторов, одним из которых является социокультурная среда. Основу для формирования региональной идентичности составляют географические культурно-исторические характеристики определённой территории. Региональная идентичность является одним из ключевых аспектов, определяющих самосознание и ощущение принадлежности человека к определённой территории.

Высокой степенью эффективности в процессе формирования региональной идентичности отличается деятельность малых музеев — историко-краеведческих и этнографических музеев. Они являются инструментом государственной политики, поскольку способствуют сохранению и популяризации историко-культурного наследия определённой территории и имеют всё необходимое, чтобы репрезентовать «дух» региона в контексте истории развития страны. Являясь «мягкой силой», региональный музей формирует культурно-историческое самосознание местных жителей, сохраняет историческую память и культивирует традиционные для российского общества ценности, решая тем самым стратегически важные для государства задачи.

Музей «Дом священника», возникнув в 2012 г. как небольшое частное собрание исторических документов, на современном этапе является культурным центром села Усть-Чарышская Пристань. Все проекты музея «Дом священника» нацелены на сохранение исторической памяти, расширение кругозора и духовное просвещение местных жителей. Благодаря вовлечению населения в деятельность по освоению культурного наследия Усть-Чарышской Приistani музей смог выработать способы формирования региональной идентичности у жителей села и стать идейным лидером развития местного краеведческого сообщества.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

Источники

1. Указ Президента Российской Федерации «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей» от 9 ноября 2022 г. № 809. — URL: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202211090019?ysclid=lmefts2gkxa813106985> (дата обращения: 20.06.2023).
2. Распоряжение Правительства Российской Федерации «О стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года» от 29 февраля 2016 г. № 326-р.
3. Декларация целей и задач Министерства культуры Российской Федерации. — URL: <https://culture.gov.ru/activities/tasks/> (дата обращения: 27.04.2023).
4. Локальная идентичность: что и как регионы рассказывают о себе // Артгид. — URL: <https://artguide.com/posts/2608> (дата обращения: 20.06.2023).
5. Усть-Пристань. Храм. Село. Люди. — URL: <https://dzen.ru/id/600aa5ab6a20fd7f31123d87> (дата обращения: 26.07.2023).

6. «Батюшкин» : Фильм / Фильм снят в 2015 г. творческой группой «Ять». — URL: <https://dzen.ru/video/watch/6023bc2a9eef76a6907eb99?t=22> (дата обращения: 26.07.2023).
7. Авангард, сайт газеты Усть-Пристанского района Алтайского края. — URL: <https://ustpristan.g/?p=26176&yusclid=lmqaugqz6r679788908> (дата обращения: 26.07.2023).
8. Сибирский торгово-промышленный календарь на 1911 год. — СПб. : Тип. Э.Ф. Мекс, 1911. — [4], 96 с. рекл., XXXVIII, [2], 50, 352, 40, 104, 264, 384, 72 с., 108 с. рекл., 26 вкл. л. ил.
9. Музей «Дом священника», собрание документов по истории маслоделия. — 465 с. — Дело № 6. Л. 8.
10. о. Никандр (Речкунов) : интервью с настоятелем храма имени св. Иоанна Кронштадтского и основателем музея «Дом священника» в Усть-Чарышской Пристані 7 июля 2023 г.; вела А. А. Сухарева // Личный архив А. А. Сухаревой.

Литература

1. Айснер Л. Ю., Наумов О. Д. Методологическая специфика исследований региональной идентичности в рамках социологии регионального развития // Сборники конференций НИЦ Социосфера. — 2021. — № 30. — С. 8–10.
2. Алексеева Л. В., Бехтенова Е. Ф., Дружинина Ю. В. и др. Единый учебник региональной истории как средство конструирования региональной идентичности // Актуальные проблемы преподавания истории в образовательных организациях различных типов : кол. моногр. — Нижневартовск, 2020. — С. 23–35.
3. Ахметшина А. К. Музей как объект социокультурной среды сельской территории // Вестник Набережночелнинского государственного педагогического университета. — 2021. — № S5-1 (34). — С. 16–18.
4. Ахметшина Е. Р. Региональный бренд и региональная идентичность: проблемы формирования // Гражданское общество в России: состояние, тенденции, перспективы. — 2015. — № 1 (4). — С. 93–100.
5. Башмаков И. С. Региональная история как составляющая символической политики в формировании региональной идентичности Краснодарского края // Российский политический процесс в региональном измерении: история, теория, практика. — 2010. — № 3. — С. 18–26.
6. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. — М. : Медиум, 1995.
7. Бурганов И. А. Малый художественный музей в контексте культуры второй половины XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М., 2001. — 26 с.
8. Бурдые П. Идентичность и репрезентация: элементы критической рефлексии идеи «региона» // Ab Imperio. — 2002. — № 3. — С. 45–60.
9. Вакарев Е. С. Проблемы понимания региональной идентичности // Знание. Понимание. Умение. — 2021. — № 2. — С. 207–216. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problemsy-ponimaniya-regionalnoy-identichnosti> (дата обращения: 27.04.2023).
10. Вожева Л. Б., Вожев И. В. Региональная идентичность в музейном пространстве: связь поколений // Культурологические чтения – 2018. Межкультурный плюрализм в поликультурном и полиязычном мире : сборник материалов междунар. науч.-практ. конф. (Екатеринбург, 14–15 марта 2018 г.). — Екатеринбург : УрФУ, 2018. — С. 88–91.
11. Вожева Л. Б., Вожев И. В. Региональная идентичность в музейном пространстве: связь поколений // Культурологические чтения – 2018. Межкультурный плюрализм в поликультурном и полиязычном мире : материалы междунар. науч.-практ. конф. — Екатеринбург : УрФУ, 2018. — С. 88–91.
12. Гринько И. А., Шевцова А. А. «Реанимируя Андерсона»: музей и карта в формировании современных идентичностей // Культурологический журнал. — 2015. — № 1 (19).
13. Данилова А. Н. Формирование региональной идентичности подростков через усиление её краеведческого компонента // Мир науки. Педагогика и психология. — 2020. — № 6. — URL: <https://>

- cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-regionalnoy-identichnosti-podrostkov-cherez-usilenie-ee-kraevedcheskogo-komponenta (дата обращения: 28.04.2023).
14. Ерёмкина Е. В. Понятие региональной идентичности и специфика её формирования в современной России // Социально-гуманитарные знания. — 2012. — № 5. — С. 276–287.
 15. Жигунова М. А., Ремнёв А. В., Суворова Н. Г. Сибирский ракурс региональной идентичности // Национальные приоритеты России. — 2014. — № 2 (12). — С. 48–62.
 16. Замятин Д. Н. Образ наследия в культуре. Методологические подходы к изучению понятия наследия // Социологические исследования. — 2010. — № 2. — С. 75–82.
 17. Иванов Ю. А., Красницкая Т. А. Развитие церковно-приходских и земских школ в российской провинции в конце XIX начале XX веков (на материалах Владимирской губернии) // Научный журнал КубГАУ. — 2012. — № 80. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-tserkovno-prihodskih-i-zemskih-shkol-v-rossiyskoy-provintsii-v-kontse-xix-nachale-xx-vekov-na-materialah-vladimirskoy-gubernii> (дата обращения: 13.07.2023).
 18. Искусство и цивилизационная идентичность / Отв. ред. Н. А. Хренов ; Науч. совет РАН «История мировой культуры». — М. : Наука, 2007. — 603 с.
 19. Каганский В. Л. Исследование российского культурного ландшафта как целого и некоторые его результаты // Международный журнал исследований культуры. — 2011. — № 4 (5).
 20. Короткова М. В. «Новое краеведение» как современное направление развития музейной педагогики XXI века // Наука и школа. — 2018. — № 1. — С. 100–103.
 21. Лисицкий А. В. Культурное наследие как ресурс устойчивого развития : дис. ... канд. культурологии. — М., 2004.
 22. Макеева И. А. Культурно-образовательная деятельность музея: содержание и формы // Вестник Костромского государственного университета. Серия: Педагогика. Психология. Социокинетика. — 2011. — № 4. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturno-obrazovatel'naya-deyatelnost-muzeya-soderzhanie-i-formy> (дата обращения: 09.07.2023).
 23. Маркова А. С., Балаева Д. П., Тимофеева Л. С. Проблема привлечения посетителя в музей // Казанский вестник молодых учёных. — 2019. — № 2 (10). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-privlecheniya-posetitelya-v-muзей> (дата обращения: 19.08.2023).
 24. Мастеница Е. Н. Социокультурные практики музеев малых городов России как фактор регионального развития // Общество. Среда. Развитие (TerraHumana). — 2020. — № 2 (55). — С. 72–78. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsiokulturnye-praktiki-muzeev-malyh-gorodov-rossii-kak-faktor-regionalnogo-razvitiya> (дата обращения: 19.04.2022).
 25. Мумрикова Л. И. Исторические традиции духовно-нравственного воспитания в православных букварях и азбуках (II половины XVI — начало XXI веков) : автореф. дис. ... канд. пед. наук. — М., 2007. — URL: https://new-disser.ru/_avtoreferats/01003350106.pdf (дата обращения: 09.07.2023).
 26. Мурзина И. Я. Региональная идентичность и региональное самосознание // Дискурс-Пи. — 2003. — С. 101–104.
 27. Мурзина И. Я. Теория и практика культурологических исследований. — М. : ДиректМедиа, 2015. — 187 с.
 28. Мурзина И. Я. Феномен региональной культуры: бытие и самосознание : автореф. дис. ... д-ра культурологии. — Екатеринбург, 2003. — 47 с.
 29. Назукина М. В. Региональная идентичность в современной России: типологический анализ: автореф. дис. ... канд. полит. наук. — Пермь, 2009. — 26 с.
 30. Нигматуллина Т. А. Этнополитика региона: Идентичность. Язык. Миграция. — М. : NOTA BENE, 2019. — 330 с.
 31. Никифорова С. В., Иванова М. А. Музей как «третье место» в культурном пространстве села // Человек и культура. — 2020. — № 1. — С. 62–72. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muзей-kak-tretie-mesto-v-kulturnom-prostranstve-sela> (дата обращения: 19.04.2022).

32. Никонова А. А. Роль музея в формировании культурной идентичности // Вопросы музеологии. — 2010. — № 2. — С. 119–123.
33. Пазгалова Е. С. Земские и церковно-приходские школы в конце XIX — начале XX вв. // Отечественная и зарубежная педагогика. — 2014. — № 6 (21). — С. 131. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zemskie-i-tserkovno-prihodskie-shkoly-v-kontse-xix-nachale-xx-vv> (дата обращения: 15.07.2023).
34. Пожарова М. А. Проблема камерного музея и современный художественный процесс // Музей и зритель. — Архангельск, 1990.
35. Полякова Е. А. Музейно-этнографические программы как способ сохранения национальной идентичности (на примере деятельности омского государственного музея-заповедника «Старина Сибирская») // Этнография Алтая и сопредельных территорий. — 2020. — № 10. — С. 350–357.
36. Попова О. В. Региональная идентичность населения в контексте реализации политики управления доверием к политической власти в современной РФ // Россия и политический порядок в меняющемся мире: ценности, институты, перспективы : материалы IX Всерос. конгресса политологов (Москва, 16–18 декабря 2021 г.). — М. : Аспект Пресс, 2021. — С. 402–403.
37. Путин В. В. Заседание Совета по культуре и искусству. — URL: kremlin.ru/events/president/news/64288 (дата обращения: 19.04.2023).
38. Путин В. В. Послание Президента Федеральному Собранию 01.03.2018. — URL: <https://www.prlib.ru/item/761572> (дата обращения: 27.05.2023).
39. Роберт М. А., Тильман Ф. Психология индивида и группы / Пер. с фр. — М. : Прогресс, 1988. — 250 с.
40. Ртищева И. А. Малый музей: к вопросу о формировании понятия // Журнал Института наследия : материалы науч.-практ. конф. аспирантов и молодых учёных «Науки о культуре и искусстве: перспективные исследования». — 2022. — № 1 (28). — С. 1–5.
41. Рычкова Н. В., Рычков С. Ю., Столярова Г. Р. Деятельность сельских музеев по формированию этнокультурной среды // Этнос. Общество. Цивилизация : материалы Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. Году культурного наследия народов России и 300-летию РАН. — Уфа, 2022. — С. 400–406.
42. Сапанжа О. С. Феномен малого музея и микромузея в современном культурном пространстве // Музей. Памятник. Наследие. — 2018. — № 1 (3). — С. 5–11.
43. Смаглюк Е. Н. Значимость малых музеев для воспитания // Мировоззренческие основания культуры : сб. науч. трудов X Междунар. науч.-практ. конф. — Магнитогорск, 2019. — С. 338–340.
44. Сукина Л. Б. Вопросы отражения духовной культуры региона в исторических экспозициях провинциальных музеев // Теория и практика музейного дела в России на рубеже XX–XXI веков : Труды ГИМ. — Вып. 127. — М. : [б. и.], 2001. — С. 449–454.
45. Сухарева А. А. История создания музея «Дом священника» в селе Усть-Чарышская Пристань // Культура в евразийском пространстве: традиции и новации. — 2020. — № 1 (6). — С. 121–123.
46. Тэвдой-Бурмули А. И. Сепаратизм // Большая российская энциклопедия. Т. 30. — М., 2015. — С. 33.
47. Фарахутдинов Ш. Ф., Ключева В. П. Групповая идентичность населения Западно-Сибирского региона России: этнокультурный и региональный аспекты // Siberian Socium. — 2022. — Т. 6, № 3 (21). — С. 92–106.
48. Чистанов М. Н. Формирование региональных элит и проблемы сохранения культурной идентичности регионов Сибири и российского Дальнего Востока // Гуманитарный вектор. — 2019. — Т. 14, № 4. — С. 81–86.
49. Шарифьянова Р. Р. Возможности культурно-образовательной деятельности музея в развитии социокультурной идентичности сельской молодёжи // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. — 2021. — № 2. — С. 104–109.

50. *Швецова С. К.* Роль краеведческого музея в формировании познавательного интереса к региональной истории // Духовно-нравственное воспитание студентов в условиях современного вуза : материалы науч.-практ. конф. — Екатеринбург : Уральский государственный технический университет, 2005. — С. 152–158.
51. *Шляхтина Л. М.* Современный музей: идеи и реалии // Вопросы музеологии. — 2016. — С. 14–19. — URL: https://voprosi-muzeologii.spbu.ru/files/2011_2/Schlyahtina.pdf (дата обращения: 18.04.2023).
52. *Шушарина Г. А.* Региональный имидж как способ формирования региональной идентичности // Устойчивое развитие регионов России: от стратегии к тактике : сб. материалов II Всерос. науч.-практ. конф. — 2017. — С. 19–24.
53. Экспозиционная деятельность музеев в контексте реализации «Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года» : моногр. / Т. П. Поляков, Т. А. Зотова, Ю. В. Пустовойт и др. ; Рос. науч.-исследов. институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва. — М. : Институт Наследия, 2021. — 438 с.
54. *Юренева Т. Ю.* Музееведение : учебник для подготовки кадров высш. квалификации. — М., 2020. — 440 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

*Иллюстрации к методической разработке
«Пристань торговая, Пристань купеческая»*



Рис. 14. Уникальный объект деревянного зодчества — четырёхэтажная мельница, построенная в 1903–1905 гг.



*Рис. 15. Купеческая лавка Шестакова на главной торговой площади
Усть-Чарышской Пристаней XIX–XX вв. (ныне центральная межпоселковая библиотека)*



Рис. 16. Дом купца Клочкова до реставрации



Рис. 17. Дом купца Клочкова, процесс реставрации. Лето 2023 г.



Рис. 18. Дом купца Морозова (ныне здание районного краеведческого музея)



Рис. 19. Дом купца Шестакова (ныне здание детской школы искусств)

*Иллюстрации к методической разработке
«Пристань духовная»*



Рис. 20. Старое кладбище. Мемориал из старинных гранитных памятников с. Усть-Чарышская Пристань

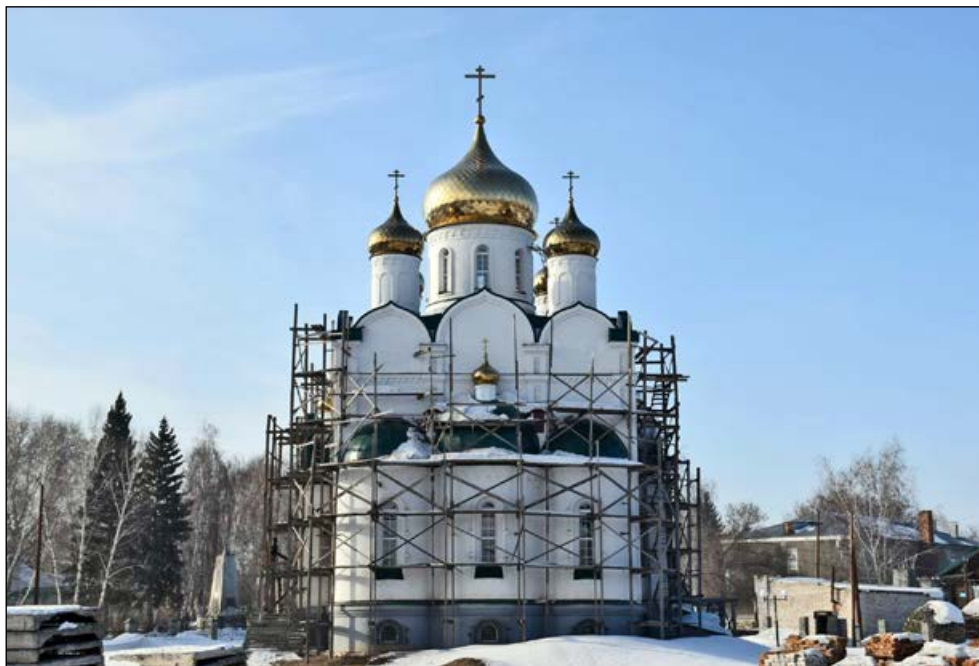


Рис. 21. Здание церковно-приходской школы с. Усть-Чарышская Пристань



Рис. 22. Здание музея «Дом священника» с. Усть-Чарышская Пристань

*Иллюстрации к методической разработке
«Пристань — Коробейниково: дорога паломника»*



*Рис. 23. Церковь Иоанна Кронштадтского с. Усть-Чарышская Пристань,
Усть-Пристанский район*



Рис. 24. Церковь Казанской иконы Божией Матери с. Корбейниково, Усть-Пристанский район

Третья премия

**ТРАНСФОРМАЦИЯ КОЛОРИТА ПРОИЗВЕДЕНИЙ
ИТАЛЬЯНСКОЙ ЖИВОПИСИ XV — НАЧАЛА XVI ВЕКОВ**

БЕКМАНСУРОВА Лиана Ильнуровна
Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б. Н. Ельцина

ВВЕДЕНИЕ

Необходимость изучения живописных произведений прошлых эпох с точки зрения технологии их создания и используемых материалов на сегодняшний день представляется актуальной не только в академическом плане, но имеет практическое значение. Полученные сведения активно используются в процессе экспертизы памятников культуры. На данный момент актуальность развития комплексного метода экспертизы, базирующегося на сочетании стилистических и технико-технологических особенностей живописных произведений итальянских мастеров эпохи Возрождения, основывается, в том числе, на наличии многочисленных поддельных работ как в музейных собраниях, так и на аукционах.

Так, на рубеже XIX–XX вв. одним из крупнейших центров по производству подделок итальянских мастеров XIV–XV вв. являлась мастерская сиенского реставратора и искусного фальсификатора Иссилио Федерико Джони¹ (1866–1946). Его поддельные работы находятся во многих музеях мира и частных собраниях. Благодаря недавним исследованиям в музее Индианаполиса удалось разоблачить несколько поддельных картин (рис. 1) авторства Джони, которые считались подлинниками Раннего Возрождения. Экспертными



Рис. 1. Иссилио Федерико Джони.
Мадонна с младенцем и святыми Марией
Магдалиной и Себастьяном.
Конец XIX — начало XX. Дерево, темпера.
109,5×72,4 см. Метрополитен-музей
(Нью-Йорк, США). URL: <https://goo.su/9oGo85n>
(дата обращения: 05.06.2023)

¹ McGrath J. From Electron Microscopes to X-Rays, High-tech Tools Expose Low-Tech Art Forgery // digitltrends. 2018. 22 Oct. — URL: <https://goo.su/gd3HH1h> (date of access: 17.04.2023).



Рис. 2. Умберто Джунти. Мадонна с вуалью. 1920–1929. Дерево, темпера. Фонд Сэмюэля Курто, Галерея Курто (Лондон, Великобритания). URL: <https://goo.su/LdWXvPv> (дата обращения: 05.06.2023)

признаками, указавшими на подделку, являлись моделировка черт лица, не соответствующая оригинальным ренессансным приёмам построения пластической формы, а также использование пигментов, синтезированных в XIX в. Аналогичный случай разоблачения поддельной работы, долгое время считавшейся подлинным произведением кисти Сандро Боттичелли, произошёл с «Мадонной с вуалью», находящейся в собрании института Курто в Лондоне (рис. 2). В настоящее время картина признана работой фальсификатора Умберто Джунти (1886–1970). Научное исследование с использованием EDX-анализа² показало наличие в картине пигментов XIX в., включая кобальтовый синий и хромат цинка³. Выцветшая зелень листвы позади Мадонны — фальсификация. Такой тип выцветания не редкость на картинах XV в., он возникает в результате разложения ярь-медянки. Однако листва в «Мадонне с вуалью» намеренно окрашена с помощью коричневой краски, чтобы имитировать эффект старины. Детали техники показали несоответствие подлинным приёмам Боттичелли. При изображении бликов на коже он, как правило, не про-

кладывал их в заключительных слоях живописи, а оставлял в резерве белый слой имприматуры, который и выполнял функции бликов при моделировании карнации. Аналогичным образом исследование под микроскопом показало, что губы Мадонны очерчены чёрной краской, хотя Боттичелли использовал для прорисовки губ красный мареновый лак.

Выявление технико-технологических особенностей живописных памятников предоставляет возможность исследовать процессы старения материалов, характерных для рассматриваемой эпохи. Данный фактор также может являться экспертным признаком, а результаты дополнительно применены при реставрации живописи и при визуальной реконструкции первоначального колорита картины. Объяснение возможных причин колористических изменений с точки

² Энергодисперсионный рентгеновский микроанализ (EDX) — метод элементного анализа, использующийся совместно со сканирующей электронной микроскопией (SEM). Основан на генерации характерных рентгеновских лучей, которые определяют присутствие элементов в исследуемых образцах (энергия рентгеновского излучения уникальна для каждого элемента).

³ Chippindale J. Madonna of the Veil // The National Gallery. — 2010. — 30 Jun. — URL: <https://goo.su/fKUqS> (date of access: 17.04.2023).

зрения химического структурного состава позволяет учитывать их при превентивной консервации и экспонировании высокохудожественных живописных памятников.

Трансформация первоначального колорита произведения, созданного несколько столетий назад, значительно искажает цветовой баланс картины, что влечёт за собой неверную интерпретацию колористического качества современными зрителями и исследователями, поэтому особенно важно изучать и учитывать данную особенность. Особое внимание будет уделено пигментам живописи и их колористическим изменениям со временем, т. е. причинам их химического, физического и биологического старения.

Проблема деградации колорита живописных произведений и вопросы изучения старения пигментов на сегодняшний день представлены лишь в исследованиях естественнонаучной и технической тематики (за редким исключением), проводимых, как правило, международными группами учёных, использующих при этом новейшее аппаратное обеспечение. Причём искусствоведческая составляющая и обсуждение следствий изменения колорита для живописного произведения в таких работах, как правило, отсутствуют.

Стоит упомянуть, что комплексно проблему искажения восприятия колорита живописных произведений эпохи Возрождения вследствие деградации первоначального цвета пигментов рассматривает американский искусствовед Марсия Холл (Marcia B. Holl) во вступительной статье к своей книге «Color and Meaning: Practice and Theory in Renaissance Painting»⁴, посвящённой систематическому изучению цвета итальянской живописи XIV–XVI вв. Но данные положения во вступлении к монографии представлены лишь тезисно.

В настоящей работе проанализированы научные исследования, касающиеся деградации отдельных художественных материалов исследуемой эпохи и национальной школы. Автором самостоятельно проведена интерпретация физико-химических данных, которая может представлять особую ценность при проведении искусствоведческой экспертизы.

Художественные материалы, применяемые в итальянской живописи эпохи Возрождения. Причины их изменения во времени

Изменение цветовых характеристик живописного произведения с течением времени прежде всего связано именно с минеральным или органическим происхождением материалов, применяемых в исследуемую эпоху. Синхронность красок периоду создания картины также является одним из основных факторов в технико-технологической экспертизе⁵.

Красочная смесь (краска) представляет собой смесь пигмента со связующим веществом. При рассмотрении материалов, используемых в качестве пигментов художниками XIV–XVI вв., наблюдается ограниченный ряд возможностей, доступных мастерам рассматриваемого времени. Пигментов, обычно используемых в этот период в западноевропейской живописи, насчитывалось лишь около

⁴ Hall M. B. Color and Meaning: Practice and Theory in Renaissance Painting. — New York : Cambridge University Press, 1994. — 274 p. — URL: <https://goo.su/21L6T> (date of access: 02.03.2023).

⁵ Косолапов А. И. Естественнонаучные методы в экспертизе произведений искусства. — СПб : Изд. Гос. Эрмитажа, 2010. — С. 92.

15–20⁶. Наиболее распространёнными были четыре синих: азурит (дигидроксодикарбонат меди (II)), ультрамарин (лазурит), индиго⁷ и смальта (калий-кремневое стекло, окрашенное кобальтом); красные: красный свинцовый сурик (тетраоксид свинца), киноварь (сульфид ртути), красный оксид железа и красные органические пигменты (такие как кармин⁸ и краплак⁹). Оранжевый и жёлтый мышьяковые пигменты: реальгар (моносουλфид мышьяка) и аурпигмент (сульфид мышьяка) соответственно. Зелёные были представлены следующей группой пигментов: зелёная земля или терраверде¹⁰ (минералы глауконит и селадонит), малахит (основной карбонат меди (II)), ярь-медянка¹¹ (ацетат меди). Единственный белый — свинцовые белила. В качестве чёрных в основном применялась чёрная угольная и жжёная кость. Существовали пигменты и других цветов, в частности простые земляные пигменты — жёлтые и коричневые¹². Итак, большинство пигментов представляли собой встречающиеся в природе минералы либо были получены из живых организмов.

Красители различных видов и новые минералы, добываемые для других отраслей промышленности, часто тестировались на предмет использования художниками и в некоторых случаях расширяли доступную палитру красочных веществ. В ходе этих испытаний распространённым результатом было то, что исследуемые пигменты оказывались несовместимыми с другими уже применяемыми материалами. Они являлись нестабильными в том или ином отношении либо меняли цвет, выцветали, растрескивались. Вопреки этому художники эпохи Возрождения часто проводили эксперименты в процессе работы над произведениями, пробуя непроверенные материалы, которые предполагали (в теории) улучшение способности воплощения их идей. Хотя периодические подобные эксперименты были нормой на протяжении всей истории человечества, большинство художников придерживались довольно консервативного отношения к выбору пигментов¹³.

Прочность цвета и долговечность картин во многом зависят от материала, удерживающего пигмент и закрепляющего краску на основе — связующего.

Вплоть до конца XV в. в Италии как связующее широко использовалась яичная темпера. С началом применения в итальянской живописи масляных связующих, с последней четверти столетия, внедряется практика использова-

⁶ Taft S., Mayer J. The science of paintings. — New York : Springer, 2000. — P. 15.

⁷ Индиго — синий растительный краситель, вытяжка из растений вида *Indigofera tinctoria* (вайда красильная).

⁸ Кармин (карминовый лак) — красный органический краситель, полученный из высушенных тел самок чешуйчатого насекомого рода *Kermes*. Этот природный органический фарб-лак не ядовит, обладает тёмно-красным цветом, превосходящий по красоте краплак, но очень не стоек на свету [3, с. 130].

⁹ Краплак (мареновый лак) — вытяжка из корней марены красильной, который осаждают на глинозём (фарб-лак). Насыщенный, прозрачный, красный. Яркость цвета недолговечна [3, с. 129].

¹⁰ Широко использовался в итальянской живописи эпохи Возрождения в качестве подготавливающего слоя при моделировке карнации под названием «вердаччо».

¹¹ Второе распространённое название — вердигрис. Синтезируется воздействием уксусной кислоты на медь.

¹² Taft S., Mayer J. The science of paintings. — New York : Springer, 2000. — P. 15.

¹³ Ibid. — P. 16.

ния смеси темперы и масла — темпера грасса (*tempera grassa*). Уже к середине XVI в. масло практически вытесняет остальные виды связующего из-за преимуществ в работе с ним и способности передать желаемые для этого времени визуальные эффекты.

В Италии XV–XVI вв. под словом *tempera*¹⁴ подразумевалось более широкое общее понятие, включающее в себя все виды имеющихся тогда связующих веществ, в том числе клей животного и растительного происхождения¹⁵. С распространением в качестве связующего масла под темперой стали понимать связующее вещество красок, в состав которого главным образом входит яйцо. Разбавителем при этом является вода, которая испаряется во время сушки. Темперная краска даёт очень прочную красочную плёнку¹⁶. Она отличается быстрым временем высыхания, что не давало возможности совершать плавные переходы при моделировании формы цветом в живописи, придавая ей некоторую сухость и графичность.

Вторая половина XV — начало XVI в., как уже указывалось выше, ознаменовались процессом обширных технических изменений. Одним из характерных аспектов этого периода явился процесс постепенного перехода от чистой яичной темперной живописи на дереве к масляной живописи на холсте.

Первоначально широкое распространение получает новая техника — темпера грасса, использующая масло, эмульгированное яйцом. Кроме того, распространяется приём, при котором художники последовательно чередуют красочные слои темперы и масла (смешанная техника)¹⁷. При этом краска становится более пластичной в работе, сохраняя цветовые эффекты, характерные для темперы. А также не утрачивается относительно быстрое время высыхания краски. Благодаря недавним исследованиям было обнаружено, что в технике темпера грасса работали Леонардо да Винчи¹⁸, Лоренцо Лотто¹⁹, Сандро Боттичелли и многие другие итальянские мастера эпохи Возрождения²⁰.

В качестве масляного связующего в живописи используют масла растительного происхождения. Их важным свойством является способность застывать при соединении с кислородом²¹. Для Италии эпохи Возрождения характерно использование льняного, макового масла и масла грецкого ореха. Краска на таком связующем за счёт своей тягучести позволяет создавать тончайшие

¹⁴ От латинского *temperare* — соединять.

¹⁵ Куплик Д. И. Техника живописи. — М. : Сварог и К, 2002. — С. 100.

¹⁶ Taft S., Mayer J. The science of paintings. — New York : Springer, 2000. — P. 19.

¹⁷ Faldi M. Giovanni Bellini — Technique // ARTEnet. 2019. 21 Feb. — URL: <https://goo.su/qPRIO> (date of access: 21.03.2023).

¹⁸ Dietemann P., Fischer U., Karl D. et al. Florentiner Malerei // Alte Pinakothek. Die Gemälde des 14. bis 16. Jahrhunderts (eds. A. Schumacher, A. Kranz, A. Hojer). — 2017. — P. 92–105. — URL: <https://goo.su/CUWiJl> (datum der bewerbung: 06.05.2023).

¹⁹ Kalinina K. B., Bonaduce I., Colombini M. P. et. al. An analytical investigation of the painting technique of Italian Renaissance master Lorenzo Lotto // Journal of Cultural Heritage. — 2012. — № 13. — P. 259–274.

²⁰ Ranquet O., Duce C., Bramanti E. et al. A holistic view on the role of egg yolk in Old Masters' oil paints // Nature Communications. — 2023. — № 14 (1534). — 11 p.

²¹ Дёрнер М. Художественные материалы и их применение в живописи: в 3 т. Т. 1: Грунты. Пигменты. Связующие. Масляная живопись / Пер. с нем. А. Баренковой, под ред. Е. Смоленчук. — СПб. : Изд-во Симпозиум, 2017. — С. 162.



Рис. 3. Леонардо да Винчи. Мадонна с гвоздикой. 1477–1478. Дерево, масло. 62,0×48,5 см. Старая пинакотекка (Мюнхен, Германия). URL: <https://goo.su/nxP6DSX> (дата обращения: 02.06.2023)

какие пигменты, связующие вещества и техники использовались в целом, но недостаточно подробно, так как они в основном были утрачены. Очевидно, что приготовление краски — это нечто большее, чем просто смешивание пигмента со связующим. Например, в начале перехода итальянских художников в XV в. от яичной темперы к использованию масляной живописи они, похоже, испытывали некоторые сложности, о чём свидетельствует, к примеру, обилие участков оседания краски в зонах полутонов при изображении карнации в ранних картинах Леонардо да Винчи («Мадонна с гвоздикой», Старая пинакотекка, Мюнхен; рис. 3). Плавный переход к масляной живописи через её смешение с яичной темперой (темпера грасса), вероятно, позволил более тщательно изучить новый материал, несколько изменяя его свойства²³.

Однако глобально новым веществом в итальянской живописи масляные краски к середине XV в. не являлись. Они были известны в Италии более 100 лет до этого: применение масла было описано в трактате Ченнино Ченнини (ок. 1400), а масляные связующие были идентифицированы в итальянских красках XIV в.²⁴,

переходы при построении живописной формы, что, в свою очередь, позволяет художникам добиваться совершенно иных, по сравнению с темперой, эффектов. Живопись становится более изощрённой за счёт мягких тональных переходов, а изображаемые формы передаются более реалистично.

Масло имеет сложную химическую структуру²², поэтому сильнее подвержено воздействиям окружающей среды, в особенности действию света. Масляное связующее темнеет под воздействием ультрафиолетового излучения. В среде краски на основе масла пигменты, как правило, менее устойчивы, чем в теперном связующем. Подробно особенности изменений конкретных пигментов, в том числе в зависимости от среды, будут рассмотрены в следующем параграфе.

Технические знания старых мастеров о том, как должны были быть приготовлены краски, первоначально передавались в мастерских. Известно,

²² Масла, используемые в качестве связующих для живописи, представляют собой соединения (эферы) глицерина и некоторых жирных кислот, содержащих, как правило, 18 атомов углерода [8, с. 123].

²³ Ranquet O., Duce C., Bramanti E. et al. A holistic view on the role of egg yolk in Old Masters' oil paints // Nature Communications. — 2023. — № 14 (1534). — P. 2.

²⁴ Higgitt C., White R. Analyses of paint media: new studies of Italian paintings of the fifteenth and sixteenth centuries // National Gallery Technical Bulletin. — 2005. — Vol. 26. — P. 88–104. — URL: <https://goo.su/15tMr> (date of access: 02.05.2023).

хотя обычно они представляли собой монохромные цвета, наносимые на сусальное серебро или золото, которые не нуждались в смешивании или сложном нанесении красочной смеси.

Покровный лак в картине — завершающий слой, содержащий смолу и служащий для защиты живописи. Применение лака, по-видимому, вошло в употребление в раннее время развития искусства для защиты преимущественно водорастворимой живописи или для придания гладкости поверхности картин. С XIV в. итальянскими авторами использовались лаки: сандарак, мастикс и канифоль²⁵. Потемнение лака, приобретение им коричневато-охристой общей тональности значительно искажает первоначальный колорит картины и является одной из самых распространённых причин изменения цвета живописи. При этом происходит изменение оптических свойств покровных лаков за счёт протекания фотоокислительно-восстановительных реакций под действием ультрафиолетового излучения на поверхности красочного слоя.

Таким образом, на поверхности живописного произведения и в глубине его красочных слоёв происходят различные физико-химические реакции, которые медленно изменяют состав живописи. В свою очередь, с изменением свойств красочных материалов меняется и присущий им изначальный колорит.

Можно выделить три группы причин, влияющих на изменение цветового качества произведения:

1. Тесный контакт между материалами в красочном слое.

Вследствие минерального происхождения пигментов многие из них являются нестабильными или непостоянными при неправильной технологии смешивания краски, а также большинство при контакте друг с другом рано или поздно может вступать во взаимодействие. По прошествии определённого времени (от нескольких дней до сотен лет для разных соединений) данные реакции могут привести к образованию новых веществ, которые будут характеризоваться собственными хромофорами²⁶.

Существенным изменениям по этой причине также способствовало то обстоятельство, что ряд художников экспериментировали с нетипичными смесями и соотношениями зачастую несовместимых веществ.

2. Воздействие внешних факторов окружающей среды.

Большинство цветовых изменений происходит именно из-за воздействия на полотно внешних факторов, влекущих за собой изменение физико-химических свойств материалов.

Свет и влажность особо пагубно влияют на состояние красочного слоя картины. Первичным стимулом для окислительно-восстановительных (восстановительно-окислительных) реакций является поглощение света окрашенными веществами (молекулами) в ультрафиолетовом и видимом диапазонах. Такие реакции могут привести к спонтанному образованию вторичных химических веществ, которые часто будут отличаться по своим макроскопическим свойствам (цвет, объём, пористость) от исходных материалов. Могут быть затронуты как органические компоненты краски (липидно-масляные связующие среды, органи-

²⁵ Косолапов А. И. Естественнонаучные методы в экспертизе произведений искусства. — СПб. : Изд. Гос. Эрмитажа, 2010. — С. 116.

²⁶ Хромофоры — группы атомов, молекулы, обуславливающие цвет соединения (вещества).

ческие красители и т. д.), так и неорганические (в основном пигменты на основе ионов металлов)²⁷.

Другим важным фактором деградации краски является частое циклическое изменение относительной влажности, которое вызывает конденсацию и повторное испарение мельчайших капелек влаги в микропористых, потрескавшихся от времени слоях краски (кракелюр). Последние могут выступать в роли миниатюрных гальванических элементов, в которых возможно протекание окислительно-восстановительных реакций на границе между зёрнами пигмента, связующей средой и водой (конденсатом)²⁸. Кроме того, такие явления, как кристаллизация солей, выщелачивание катионов металлов из зёрен пигмента и образование на месте металлических мыл (характерно для пигментов, содержащих свинец и цинк), могут постепенно нарушать механическую целостность лакокрасочных материалов, образуя разрывы красочного слоя²⁹.

3. Ранние ненаучные реставрации (до первой четверти XX в.).

Несмотря на то, что данная причина напрямую не касается художественных материалов и их свойств, в вопросах сохранности цвета живопись эпохи Возрождения значительно «пострадала» от ранних реставраций.

В течение многих столетий человек медленно переделывал ренессансную живопись в соответствии с академическим вкусом. К тому же раньше загрязнения удаляли радикальной отчисткой, в результате которой смывались тонкие лессировочные слои краски, корректирующие яркость отдельных цветовых пятен и способствующие созданию колористической целостности произведения. Яркие резкие цвета, которые получались в итоге, были совершенно непривычны глазу. Привычная коричневато-охристая гамма картин являлась следствием потемнения покровных лаков и старения масляного связующего, в процессе которого изменялись коэффициенты преломления пигмента и связующего, и краска теряла укрывистость, становясь более прозрачной. В связи с чем усиливалось влияние колорита нижних стратиграфических слоёв — грунта, особенно если он был цветным, имприматуры и подмалёвка.

В этом случае приглашённый художник-поновитель закрашивал открытые участки в иной цветовой гамме, чем это требовалось, иногда перекрывая всю утраченную область. Подобное продолжалось до тех пор, пока всякое представление о том, как изначально выглядели эти произведения, не терялось под воздействием вкуса последующих эпох³⁰.

На современном этапе в рамках реставрационных работ счищаются многовековые подобные наслоения красок, обнажая изначальную поверхность, при этом тонируя утраты. Вопрос расчистки произведений до первоначального вида до сих пор остаётся достаточно эмоциональной и сложной темой в научном дис-

²⁷ *Janssens K., Van der Shickt G., Vanmeert F.* Non-Invasive and Non-Destructive Examination of Artistic Pigments, Paints, and Paintings by Means of X-Ray Methods. In: *Mazzeo R.* (eds.) *Analytical Chemistry for Cultural Heritage. Topics in Current Chemistry Collections.* — Cham : Springer International Publishing, 2017. — P. 78.

²⁸ *Ibid.* P. 79.

²⁹ *Sawicka, A., Burnstock A., Izzo F. C.* et al. An Investigation into the Viability of Removal of Lead Soap Efflorescence from Contemporary Oil Paintings. In: *Issues in Contemporary Oil Paint.* — Cham : Springer International Publishing, 2014. — P. 311.

³⁰ *Hall M. B.* *Color and Meaning: Practice and Theory in Renaissance Painting.* — New York : Cambridge University Press, 1994. — P. 5.

курсе. Стоит учитывать, что получить произведение в его первоизданном виде сегодня не представляется возможным. К тому же внесённые ранее изменения в том числе являются исторической ценностью, «патиной времени», которая может быть подтверждением подлинности произведения. Специалисты очень сдержанно относятся к вопросам расчистки. Обилие помытых живописных участков в процессе предшествующих реставраций, при которых утрачивались обширные зоны авторской живописи и заменялись поздними записями, угрожает тем, что при полном удалении поновлений будет обнажена деструктурированная повреждённая живописная структура, которая вновь потребует вмешательства, но теперь уже абсолютно новыми материалами, изменение которых во времени может стать новой реставрационной проблемой. Таким образом, произведение будет шаг за шагом неизбежно удаляться от первоначального облика. Поэтому сегодня всё большее внимание уделяется именно консервации произведений искусства.

Деградация пигментов итальянской живописи XV — начала XVI вв. Влияние деформации цвета на общий колорит произведения

Изменение первоначального цвета краски в первую очередь связано с химическим составом пигмента. Так, преобразование изначального состава приводит к локальной деградации отдельных участков, что влечёт за собой изменение целостного восприятия картины и, в условиях отсутствия данных о деградировавших участках живописи, неверной интерпретации колористической выразительности произведения³¹.

Идеальный пигмент инертен: он не реагирует с другими компонентами в красочном слое, в котором диспергирован, и устойчив к воздействию света, влаги, температуры и других факторов окружающей среды, загрязняющих газов или биологического воздействия. На практике подобных пигментов не существовало, наиболее приближёнными к этим характеристикам являются лишь пигменты на основе оксида железа и саж³².

К настоящему времени сформировалось представление о колористических превращениях некоторых пигментов итальянской живописи XV–XVI вв., которые обусловлены их химическим старением.

Зелёные пигменты

Ярь-медянка (вердигрис) — зелёный медьсодержащий органический пигмент, представляет собой смесь сине-зелёных ацетатов меди с различной степенью основности, получаемых при синтезе чистой меди или медных сплавов с уксусной кислотой. Приготовленный с использованием льняного масла в качестве связующего, этот зелёный пигмент особенно часто использовался в станковой живописи в период XV–XVI вв. К сожалению, ярь-медянка имеет тенденцию к необратимым изменениям, что объясняет, почему вскоре она вышла из употребления в живописи.

³¹ Лисицын П. Г., Грибанова А. В. Нестойкие пигменты станковой масляной живописи в контексте механизмов активной деградации // Культура и искусство, — 2019. — № 12. — С. 21–27.

³² Saunders D., Kirby J. The effect of Relative Humidity on Artist's Pigments // National Gallery Technical Bulletin. — 2004. — Vol. 25. — P. 62. — URL: <https://goo.su/RCoNhW> (date of access: 10.05.2023).



а



б

Рис. 4. Джампётрино. Саломея. Ок. 1510–1530.

Дерево (тополь), масло. 68,6×57,2 см. NG3930. Национальная галерея (Лондон, Великобритания).

URL: <https://goo.su/wnvbhG> (дата обращения: 06.06.2023)

а — общий вид картины; б — фрагмент правого нижнего края картины, защищённый рамой, иллюстрирует сохранившийся зелёный цвет участка скатерти, прописанный ярь-медянкой

Изначально ярко-зелёная краска со временем приобретает коричневый тон. О нестабильности данной краски было известно уже давно, но благодаря своей первоначальной яркости и полупрозрачности, которой сложно было добиться с помощью применения иных материалов, художники широко использовали её, особенно на этапе завершающих лессировок. С помощью методов электронного парамагнитного резонанса (ЭПР)³³ и оптической абсорбционной спектроскопии (ОАС)³⁴ удалось установить, что разрушительным действием для пигмента в масляном связующем является влияние кислорода воздуха совместно с УФ-излучением. Это влияние вызывает потерю соединяющих молекул между парой атомов меди, затем замещающихся молекулами кислорода, создавая биметаллические молекулы, несущие в себе коричневый цвет.

Нынешнее преобладание красных, розовых и коричневых тонов в «Саломее» Джампётрино (ок. 1510–1530 гг., Национальная галерея, Лондон; рис. 4, а) было дополнено насыщенным зелёным цветом полос на скатерти, выполненных ярь-медянкой в завершающих слоях, которые сейчас имеют коричневатый цвет ржавчины. О степени этого изменения и его последствии для общего композиционного баланса можно судить по нижнему краю, защищённому рамой, где участки

³³ Метод ЭПР — основной метод физических структурных исследований, применяемый в изучении парамагнитных частиц (в основном свободные радикалы и металлы переменной валентности) в различных биологических и химических системах.

³⁴ Метод ОАС — оптический метод анализа, основанный на взаимодействии вещества с излучениями УФ, ВИД и ИК-областями электромагнитного спектра, а именно на избирательном поглощении электромагнитного излучения однородными нерассеивающими системами.



Рис. 5. Сандро Боттичелли. Мистическое Рождество. 1500. Холст, масло. 108,6×74,9 см. NG1034. Национальная галерея (Лондон, Великобритания). URL: <https://goo.su/bMlwtoT> (дата обращения: 06.06.2023)



Рис. 6. Джованни Беллини. Кровь искупителя. ок. 1465. Дерево (тополь), темпера. 47,6×35,2 см. NG1233. Национальная галерея (Лондон, Великобритания). URL: <https://goo.su/Yr9JhI> (дата обращения: 06.06.2023)

первоначального цвета остались неизменными (рис. 4, б)³⁵. На работе Сандро Боттичелли «Мистическое рождество» (1500 г., Национальная галерея, Лондон; рис. 5) деградации в коричневый тон были подвергнуты элементы одежд ангелов, прописанные ярь-медянкой, а также участки зелени в нижней части композиции.

Примечательно, что потемнение не является систематическим. Как было замечено в некоторых средневековых картинах³⁶, в присутствии темперного связующего пигмент может сохранять свой первоначальный цвет. Более того, иногда в одной и той же картине изменённые и неизменённые участки могут сосуществовать³⁷. Деградация зелёной ярь-медянки в коричневый характерна именно в масляном связующем. Причём при кипячении льняного масла также наблюдается меньший эффект потемнения пигмента³⁸.

³⁵ Keith L., Roy A. Giampietrino, Boltraffio, and the Influence of Leonardo // National Gallery Technical Bulletin. — 1996. — Vol. 17. — 12 p. — URL: <https://goo.su/wnvbhG> (date of access: 20.03.2023).

³⁶ Wouhuysen-Keller R. Aspects of Painting Technique in the Use of Verdigris and Copper Resinate // Historical Painting Techniques, Materials and Studio Practice : Preprints of a Symposium [held at] University of Leiden, the Netherlands, 26-29 June 1995 / edited by A. Wallert, E. Hermens, M. Peek. — Lawrence, Kansas : Allen Press. 1995. — P. 65–69.

³⁷ Santoro C., Karim Z., Le Hô A. et al. New highlights on degradation process of verdigris from easel paintings // Applied Physics A. — 2014. — № 114 (3). — 1 p.

³⁸ Alter M., Binet L., Touati N. et al. Photochemical Origin of the Darkening of Copper Acetate and Resinate Pigments in Historical Paintings // Inorganic Chemistry. — 2019. — № 58 (19). — 13128 p. — URL: <https://goo.su/3ZzbG> (date of access: 02.03.2023).

Малахит представляет собой перетёртый минерал — основной карбонат меди (II) $\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$. По химическим свойствам близок к азуриту, но более стабильный³⁹. Изменения цвета малахита не так распространены в картинах исследуемого периода, как повсеместная трансформация зелёного пигмента ярь-медянки из-за большей химической устойчивости данного минерала, однако работа Джованни Беллини «Кровь искупителя» (ок. 1465 г., Национальная галерея, Лондон; *рис. 6*) является ярким примером деградации малахита в теплом связующем. Причина изменения цвета — высокая реакционная способность меди к взаимодействию с органическими связующими, в данном случае с яичной темперой⁴⁰. Было обнаружено, что коричневый связан не с цветом завершающих лессировочных слоёв, как в случае с вердигрисом, а с коричневым цветом масляного связующего, в котором зелёные «шаровидные» частицы карбоната меди взвешены в одном слое краски⁴¹. Из-за чего сейчас в работе Беллини мы видим зелень на дальнем плане гораздо более коричневатого тона, чем она выглядела изначально. Также этим изменениям подверглись части ныне коричневых плиток пола, где было обнаружено наличие частиц малахита.

Синие пигменты

Азурит — медьсодержащий пигмент кристаллической структуры, получаемый перетиранием минерала азурита, наиболее полно проявляющий качество цвета при достаточно крупном помоле. В мелкодисперсном состоянии теряет интенсивность. Имеет свойство зеленеть или чернеть при повышенной влажности и при высоком содержании сероводорода в воздухе и в смеси с красками, содержащими серу, например с киноварью. Проникновение в азурит масла и смолы приводит к почернению этой краски. Например, на многих итальянских картинах эпохи Возрождения синий плащ Мадонны, написанный азуритом в масляном связующем, превратился в чёрный. Наблюдаются также случаи частичного позеленения — кристаллической перестройки азурита в более стабильный основной карбонат меди — малахит⁴². Такой случай деформации цвета, например, отмечается в картине Рафаэля Санти «Мадонна с Младенцем на троне со Святыми» (ок. 1504 г., Метрополитен Музей, Нью-Йорк; *рис. 7*). Изначально синяя мантия Мадонны сейчас имеет зеленоватый оттенок, искажая цветовой баланс произведения.

Ультрамарин — пигмент, получаемый перетиранием минерала лазурита (ляпис-лазурь). Лазурит является полудрагоценным камнем, поэтому его цена всегда была достаточно высока⁴³, а ультрамариновая краска была ценной и дорогой из-за яркого синего цвета, которого нельзя было добиться с помощью других пигментов.

Во время перехода художников к масляным краскам стало понятно, что в масле ультрамарин имеет меньшую кроющую способность, чем в иных связую-

³⁹ Косолапов А. И. Естественные научные методы в экспертизе произведений искусства. — СПб. : Изд. Гос. Эрмитажа, 2010. — С. 105.

⁴⁰ Braham A., Wylde M., Plesters J. Bellini's "The Blood of the Redeemer" // National Gallery Technical Bulletin. — 1978. — Vol. 2. — 21 p. — URL: <https://goo.su/tVS1RB> (date of access: 10.03.2023).

⁴¹ Ibid.

⁴² Косолапов А. И. Естественные научные методы в экспертизе произведений искусства. — СПб. : Изд. Гос. Эрмитажа, 2010. — С. 102

⁴³ Там же. — С. 101.



Рис. 7. Рафаэль. Мадонна с Младенцем на троне со Святыми. Ок. 1504. Дерево, масло. 172,4×172,4 см. Метрополитен-музей (Нью-Йорк, США). URL: <https://goo.su/VFsQN2> (дата обращения: 06.06.2023)



Рис. 8. Леонардо да Винчи. Святая Анна с Мадонной и младенцем Христом. Ок. 1508–1510. Дерево (тополь), масло. 168,0×112,0 см. Лувр (Париж, Франция). URL: <https://goo.su/yJOz> (дата обращения: 06.06.2023)

щих (смолах, темпере и т. п.). Живопись темперой сохраняла насыщенность и глубину ультрамарина на долгое время. С началом широкого применения масляных красок ситуация изменилась. Взаимодействие ультрамарина с маслом запускало химические процессы, вследствие которых картины, начиная с XV в., оказались подвержены так называемой «ультрамариновой болезни»⁴⁴, при которой синий покрывается сероватой вуалью, теряя однородность цвета. Яркий пример проявления ультрамариновой болезни наблюдался на картине Леонардо да Винчи из коллекции Лувра «Святая Анна с Мадонной и младенцем Христом» (1503–1519 гг., Лувр, Париж; рис. 8) (до реставрации 2011–2012 гг.), на которой синяя драпировка Марии, выполненная на масляном связующем, покрыта будто бы молочной пленкой. В отличие от «Мадонны Литты» Леонардо (середина 1490-х гг., Эрмитаж, Санкт-Петербург; рис. 9), где мафорий, выполненный в темпере, сохранил свой ярко-синий цвет.

Смальта — кобальт-калийное стекло, широко использовалось в европейской живописи с конца XV в. ввиду истощения запасов ультрамарина и, как следствие, его дороговизны. В отличие от азурита, который импортировался из Саксонии через Альпы⁴⁵, а также ультрамарина и индиго, которые попадали в Европу по Шёлково-

⁴⁴ Hall M. B. *Color and Meaning: Practice and Theory in Renaissance Painting*. — New York : Cambridge University Press, 1994. — P. 7.

⁴⁵ Oltrogge D. *Pro lazurio auricalco et alii correquisitis pro illuminatione: The Werden accounts and other sources on the trade in manuscript materials in the Lower Rhineland and Westphalia around 1500* / edited by J. Kirby, S. Nash, J. Cannon. — London : Archetype Publications, 2010. — 189 p.

му пути из Афганистана и Индии⁴⁶, смальта была гораздо более доступна, так как являлась продуктом стекольной промышленности венецианского острова Мурано.

Смальта является нестабильным пигментом и на многих картинах утратила свой первоначальный цвет, в результате чего краска приобретает коричневато-жёлтый или зеленовато-серый цвет. С помощью метода элементного картирования⁴⁷ стало возможным доказать, что в образцах краски, содержащих разрушенную смальту, произошло выщелачивание калия. Как типичный представитель щелочных силикатных стёкол, смальта чувствительна к влажности: реакция ионного обмена между H^+ ионами из влаги воздуха и щёлочью (ионы Na^+ и K^+), содержа-



Рис. 9. Леонардо да Винчи. Мадонна Литта. Середина 1490-х. Холст (перевод с дерева), темпера. 42,0×33,0 см. ГЭ-249. Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург, Россия). URL: <https://goosy/HW7a> (дата обращения: 06.06.2023)

щейся в стекле, вымывает натрий/калий из частиц смальты. Истощение калия приводит к перестройке атомной структуры стекла, вызывая изменение координационной симметрии ионов кобальта и, следовательно, наблюдаемое изменение цвета, так как именно ионы кобальта несут в себе цветовую составляющую. Это явление чаще всего встречается в масляной живописи, в то время как в иллюминированных рукописях участки, написанные смальтой, как правило, остаются ярко-синими⁴⁸. То есть сохранность первоначального цвета напрямую зависит от среды, в какой диспергирован пигмент.

Часто деградация цвета смальты сопровождается и другими дефектами: оседанием крупных частиц пигмента в красочном слое и обесцвечиванием⁴⁹. Смальта имеет гораздо меньшую укрупненность, чем ультрамарин, и поэтому частицы смальтового пигмента обычно гораздо крупнее (интенсивность цвета теряется при измельчении)⁵⁰. Небо в картине «Портрет коллек-

⁴⁶ Spufford P. Lapis, Indigo, Woad: artists materials in the context of international trade before 1700 / edited by J. Kirby, S. Nash, J. Cannon. — London : Archetype Publications, 2010. — 10 p.

⁴⁷ Метод элементного картирования позволяет визуализировать распределение химических элементов по поверхности объекта с неравномерным составом, а также даёт возможность исследования влияния состава на свойства твёрдой поверхности. В основе метода лежит принцип рентгеновской флуоресценции.

⁴⁸ Ganio M., Daly N. S., Schmidt Patterson C. et al. Tracking smalt degradation: the role of potassium and cobalt structural changes and distribution in the glass matrix on discoloration // Conference Paper at Technart, May 2019. Bruges, Belgium. — URL: <https://goosy/MZ4QjR>.

⁴⁹ Spring M., Higgitt C., Saunders D. Investigation of Pigment-Medium Interaction Processes in Oil Paint containing Degraded Smalt // National Gallery Technical Bulletin. — 2005. — Vol. 26. — P. 56–70. — URL: <https://goosy/d7pv2> (date of access: 29.04.2023).

⁵⁰ Ricciardi P., Dooley K. A., MacLennan D. et al. Use of standard analytical tools to detect small amounts of smalt in the presence of ultramarine as observed in 15th-century Venetian illuminated manuscripts // Heritage Science. — 2022. — № 10 (1). — 18 p. — URL: <https://goosy/KmDD> (date of access: 10.05.2023).



Рис. 10. Пармиджанино.

Портрет коллекционера. Ок. 1523. Дерево, масло.
89,5×63,8 см. NG6441. Национальная галерея
(Лондон, Великобритания).
URL: <https://goo.su/Z0gukl>
(дата обращения: 06.06.2023)



Рис. 11. Джироламо Романино.

Портрет коллекционера. Ок. 1524.
Дерево, масло. 265,0×117,2 см. NG297.1.
Национальная галерея
(Лондон, Великобритания).
URL: <https://goo.su/8UKKQG8>
(дата обращения: 06.06.2023)

ционера» Пармиджанино (до 1524 г., Национальная галерея, Лондон; *рис. 10*) написано смальтой. Изначально синяя краска теперь выглядит серовато-коричневой и тёмной. Вследствие этой трансформации кардинально меняется эмоциональная составляющая, передаваемая зрителю посредством цвета.

Стоит отметить, что смальта в Портрете коллекционера Романино (1525 г., Национальная галерея, Лондон; *рис. 11*) сохранила свой синий тон. Она необычна тем, что представляет собой натриевое, а не калийное стекло. Как правило, натриевое стекло более долговечно, и в поперечном разрезе пробы от одежды Девы Марии видно, что частицы смальты остались синими. Однако краска в целом имеет тёмно-коричневый тон, а также сильно потрескалась. Результаты анализов свидетельствуют о том, что произошло некоторое выщелачивание ионов натрия, возможно, достаточное, чтобы вызвать изменение цвета масляной среды, но недостаточное, чтобы вызвать потерю цвета самих частиц смальты⁵¹.

⁵¹ Spring M., Higgitt C., Saunders D. Investigation of Pigment-Medium Interaction Processes in Oil Paint containing Degraded Smalt // National Gallery Technical Bulletin. — 2005. — Vol. 26. — 64 p. — URL: <https://goo.su/d7pv2> (date of access: 29.04.2023).

Красные пигменты

Киноварь — красный пигмент, представляющий собой сульфид ртути HgS . Несмотря на то, что соединение существует в природе в качестве минерала, рецептура получения пигмента искусственно, путём сплавления ртути и серы, была известна с древних времён. По многочисленным современным лабораторным данным и из трактата Ченнино известно, что итальянские художники использовали не минеральную, а синтезированную киноварь уже с конца XIV — начала XV вв.⁵² С помощью неинвазивных рентгеновских методов исследования были изучены механизмы изменений, которые заставляют красный пигмент приобретать серовато-черный вид⁵³. Под воздействием влаги в присутствии света в результате хемосорбции⁵⁴ ионов хлора и последующим фоторазложением киноварь в ходе сложных многоступенчатых реакций разлагается до элементарной ртути, имеющей чёрный цвет, и солей-хлоридов — белых порошков. Это объясняет чёрные и серые вкрапления на участках живописи, прописанные киноварью,



Рис. 12. Лоренцо Монако. Коронация Богородицы. 1414. Дерево, темпера. 506,0×447,5 см. Галерея Уффици (Флоренция, Италия). URL: <https://goo.su/NJUu> (дата обращения: 06.06.2023)

⁵² Косолапов А. И. Естественные научные методы в экспертизе произведений искусства. — СПб. : Изд. Гос. Эрмитажа, 2010. — С. 97.

⁵³ Janssens K., Van der Shickt G., Vanmeert F. Non-Invasive and Non-Destructive Examination of Artistic Pigments, Paints, and Paintings by Means of X-Ray Methods // Mazzeo R. (eds.) Analytical Chemistry for Cultural Heritage. Topics in Current Chemistry Collections. — Cham : Springer International Publishing, 2017. — P. 95.

⁵⁴ Хемосорбция — поглощение молекулами жидкости или поверхностью твёрдого тела веществ извне (окружающей среды), сопровождающееся образованием новых химических соединений на поверхности поглощения.

и является результатом естественного старения красного сульфида ртути.

К группе красных органических пигментов относятся краплак (марена) и кармин, получаемые из вытяжек растений, а также кермес, приготавливаемый из женских особей насекомого *Coccus Ilicis*. Они широко использовались в эпоху Возрождения, но с течением времени оказались подвержены сильному обесцвечиванию. Часто наблюдается чрезмерно бледная розовая драпировка, являющаяся результатом реакции красного лака на свет. Теперь уже белое одеяние Мадонны в «Коронации Богородицы» Лоренцо Монако (1414 г., Галерея Уффици, Флоренция; *рис. 12*) изначально было тёмно-розовым. Сейчас белые участки создают дисбаланс во всей цветовой композиции. Первоначальный цвет сегодня можно увидеть лишь при рассмотрении пробы с плаща в микроскоп⁵⁵. С обесцвечиванием красных органических пигментов также связана тенденция к чрезмерно серому оттенку тел

на картинах эпохи Возрождения. Обесцвечиваясь, красный обнажает серый нижний подмалёвок под завершающими слоями карнации в ряде произведений⁵⁶. Как, например, в картине Джампьетрино «Христос, несущий свой крест» (ок. 1510–1530 гг., Национальная галерея, Лондон; *рис. 13*), где красный органический пигмент поблёк, в результате чего цвет кожи стал более серым, чем был изображен первоначально. Потеря цвета красного органического лака на драпировках одежд Христа менее заметна, в том числе потому, что органический красный был проложен поверх подмалёвка, состоящего из краски на основе киновари.

Выцветание красного лака также изменило внешний вид телесной краски на другой работе Джампьетрино «Саломея» (ок. 1510–1530 гг., Национальная галерея, Лондон; *рис. 4, а*). Цвет лица Саломеи теперь практически неотличим от Иоанна Крестителя, что, вероятно, искажило одну из задумок художника: демонстрацию контрастов между бледностью Крестителя, нежным румянцем Саломеи и смуглым палачом⁵⁷. Обесцвечивание красного пигмента в платье Саломеи особенно заметно там, где органический пигмент был проложен поверх более светлого подмалёвка, что придаёт излишнюю выразительность светлому нижнему слою. Степень выцветания также, вероятно, больше, так как свет отражается,



Рис. 13. Джампьетрино. Христос, несущий свой Крест. Ок. 1510–1530. Дерево (тополь), масло. 59,7×47,0 см. NG3097. Национальная галерея (Лондон, Великобритания). URL: <https://goo.su/IxwNVzr> (дата обращения: 06.06.2023)

⁵⁵ Hall M. B. Color and Meaning: Practice and Theory in Renaissance Painting. — 1994. — P. 6.

⁵⁶ Keith L., Roy A. Giampietrino, Boltraffio, and the Influence of Leonardo // National Gallery Technical Bulletin. — 1996. — Vol. 17. — P. 13. — URL: <https://goo.su/wnvbhG> (date of access: 20.03.2023).

⁵⁷ Keith L., Roy A. Giampietrino, Boltraffio, and the Influence of Leonardo // National Gallery Technical Bulletin. — 1996. — Vol. 17. — P. 13. — URL: <https://goo.su/wnvbhG> (date of access: 20.03.2023). — P. 15.

а не поглощается нижним слоем краски, в результате чего завершающие лессировки подвергаются двойному воздействию света. Такое локальное выцветание увеличивает тональный контраст между ближней и дальней сторонами платья, а также уменьшает интенсивность цвета по сравнению с невыцветшей частью, которая видна вдоль нижнего края, где она была защищена рамой.

Жёлтые, оранжевые пигменты

Аурипигмент и реальгар — пигменты на основе сульфида мышьяка от жёлтого (аурипигмент, As_2S_3) до оранжево-красного (реальгар, As_4S_4). Не так широко использовались в Европе, где были доступны, так как художниками предпочитались менее токсичные или более простые в использовании альтернативы, такие как свинцово-оловянистая жёлтая. Тем не менее и аурипигмент, и реальгар часто встречаются в станковой живописи, особенно в эпоху итальянского Возрождения (типичные пигменты венецианской школы). Их чувствительность к свету и, как результат, фотоокисление в произведениях искусства хорошо исследованы: реальгар сначала становится парареалгаром (As_4S_4), окрашенным в жёлтый, который затем превращается в белый арсенолит (As_2O_3), а аурипигмент под воздействием УФ-света с течением времени трансформируется в белый арсенолит без промежуточных состояний⁵⁸.

Белый пигмент

Свинцовые белила являлись единственной белой краской вплоть до середины XIX в. В основе свинцовых белил — пигмент, состоящий из основного карбоната свинца ($2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$). Несмотря на то, что в природе имеется минерал гидроцеруссит с аналогичным химическим составом, он никогда не использовался в качестве краски. Свинцовые белила с древних времен производятся искусственно из уксусной кислоты и свинца⁵⁹.

Как и киноварь, белый пигмент подвержен образованию чёрных вкраплений сульфидов. Взаимодействуя с сероводородом и серой, содержащимися в воздухе, на поверхности и в объёме красочного слоя образуются сульфиды свинца, окрашенные в серо-чёрный цвет. Учитывая, что свинцовые белила являлись единственным доступным белым пигментом, искажение первоначального светотеневого контраста живописи — распространённый аспект.

Также процессы, происходящие между пигментом и связующим, характерные для свинцовых белил, влияют и на механическую сохранность произведений. Образование мыл⁶⁰ из тяжёлых металлов привело к заметному ухудшению качества картин, написанных маслом, датируемых с XV в. Благодаря процессам переноса свободные жирные кислоты в маслосвязывающей среде мигрируют через краску и вступают в реакцию с пигментами, содержащими тяжёлые металлы, такие как цинк, свинец и медь, образуя мыла. Ионы этих металлов вступают

⁵⁸ Vermeulen M., Sanyova J., Janssens K. The Darkening of Copper- or Lead-Based Pigments Explained by a Structural Modification of Natural Orpiment: a Spectroscopic and Electrochemical Study // Journal of Analytical Atomic Spectrometry. — 2017. — № 32 (9). — P. 1. — URL: <https://goos.su/PNvd4G> (date of access: 09.05.2023).

⁵⁹ Косолапов А. И. Естественные научные методы в экспертизе произведений искусства. — СПб.: Изд. Гос. Эрмитажа, 2010. — С. 92.

⁶⁰ Мыла — растворимые соли высших одноосновных карбоновых кислот.



Рис. 14. Тициан. Бегство в Египет. Ок. 1508. Холст, масло. 206,0×336,0 см. ГЭ-245. Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург, Россия). URL: <https://clck.ru/34d2jc> (дата обращения: 06.06.2023)

в реакцию со свободными жирными кислотами в среде, связывающей масло, вызывая разрывы вышележащих слоёв живописи за счёт увеличения удельного объёма. В картинах старых мастеров наиболее часто наблюдаются мыла из свинца из-за широкого использования художниками содержащих свинец пигментов, в том числе свинцовых белил и свинцово-оловянистой жёлтой, Pb_2SnO_4 ⁶¹. Причём присутствие в красочной смеси двух и более свинецсодержащих пигментов значительно повышает вероятность образования мыл⁶². Примерами произведений, подвергшихся этой деформации, могут служить ранняя работа Тициана «Бегство в Египет» (ок. 1507 г., Эрмитаж, Санкт-Петербург; рис. 14) и «Фло-



Рис. 15. Франческо Мельци. Флора. Ок. 1520. Холст (переведён с дерева), масло. 76,0×63,0 см. ГЭ-107. Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург, Россия). URL: <https://goo.su/TfwD> (дата обращения: 06.06.2023)

⁶¹ Chen-Wiegart Yc. K., Catalano J., Williams G. et al. Elemental and Molecular Segregation in Oil Paintings due to Lead Soap Degradation // Scientific Report. — 2017. — № 7 (11656). — P. 1.

⁶² Калинина К. Б., Кене К. Образование свинцового мыла на картинах итальянских художников XVI века // Сохранение памятников изобразительного искусства и культуры. Исследования и реставрация : материалы III Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. вопросам сохранения и атрибуции памятников изобразительного искусства и культуры (Санкт-Петербург, 16–19 ноября 2018 г.). — СПб. : Чистый лист, 2019. — С. 81.

ра» (образование агрегатов мыл на изображении листьев плюща) Франческо Мельци (ок. 1520 г., Эрмитаж, Санкт-Петербург; *рис. 15*).

Образованию подобных повреждений на картине также способствует несоблюдение особых условий реставрации при укреплении красочного слоя. Резкое увеличение, а затем снижение температуры, происходящее при укреплении живописи, может являться катализатором в реакции образования металлических мыл. Поэтому особенно важно контролировать температурный режим при реставрации живописи старых мастеров, учитывая эту особенность.

Проблема восприятия изменённого цвета в стилистическом анализе

Согласно ГОСТ Р 57424–2017⁶³, комплексное исследование произведений живописи и графики включает проведение искусствоведческих, технико-технологических, источниковедческих и иных видов исследований, выбор которых зависит от особенностей объекта экспертизы.

Зачастую, когда атрибуция и экспертиза вызывают сложности, с которыми не справляется искусствоведческий анализ, на помощь приходит исследование материальных составляющих живописи (технико-технологическая экспертиза (ТТЭ)), которое даёт возможность получить дополнительную информацию об авторе, истории и времени создания работы⁶⁴. Однако важно понимать, что основным видом анализа при экспертизе является именно искусствоведческий (или стилистический), остальные же дополняют и помогают сузить хронологические рамки создания произведения, уточнить и/или подтвердить некоторые детали.

Стилистический анализ — один из основных методов анализа произведений пластических искусств в классическом европейском искусстве второй половины XIX — начала XX вв. Его цель — выявить систему устойчивых форм, выразительных качеств, выделить в структуре отдельного произведения те содержательные и формальные признаки, которые позволяют отнести его к тому или иному стилю, направлению, творчеству художника⁶⁵. В последней четверти XIX в. швейцарский искусствовед Г. Вёльфлин, одним из первых используя наработки своих предшественников⁶⁶ и современников, заложил основы нового подхода — формально-стилистического анализа, разработав методiku, основы которой применяются и сегодня.

Одной из магистральных составляющих метода, в том числе, является описание цветового компонента произведения, его колористической выразительности. Это неудивительно, ведь именно цвет первостепенно связывает картину со зрителем. На основании рассуждений о цвете строится оценка психоэмоциональной составляющей живописной композиции и зачастую поиск и присвоение характерным имеющимся цветам определённых смыслов и сим-

⁶³ ГОСТ Р 57424–2017. Экспертиза произведений искусства. Живопись и графика. — М. : Стандартинформ, 2017. — IV. — 11 с. — URL: <https://goo.su/9rxz> (дата обращения: 20.05.2023).

⁶⁴ Степанова О. А., Пичугина О. К. Применение метода ядерного магнитного резонанса для анализа связующего масляной живописи // Сфера знаний: вопросы продуктивного взаимодействия наук в XXI веке : сб. ст. — Казань : СитИвент, 2018. — С. 297.

⁶⁵ Золотарёва Л. Р. Описание и анализ произведения искусства эстетико-искусствоведческий и педагогический инструментарий // Известия АлтГУ. — 2012. — № 2. — С. 160.

⁶⁶ Основы формально-стилистического анализа были разработаны немецким учёным Иоганном Винкельманом (1717–1768).

волов. Часто художники использовали приём «шифрования», т. е. наделения особыми значениями персонажей или сюжетов картин именно через цвет того или иного участка или предмета на своих работах. Следствием деформации первоначального цвета краски является не только неверная интерпретация колористического качества, но и ложное понимание символов, присущих цвету. Два этих положения являются существенными проблемами при искусствоведческом анализе на современном этапе.

Приведём несколько примеров неверной дешифровки символов, передаваемых посредством определённого цвета, которые часто встречаются в стилистических описаниях исследований, а также неверной интерпретации того или иного цветового участка живописи. Так, на картине «Мистическое рождество» Сандро Боттичелли (1500 г., Национальная галерея, Лондон; *рис. 5*), как отмечалось ранее, деградации были подвергнуты участок травы в нижней части композиции и элементы одежд ангелов, прописанные ярь-медянкой. Коричневому сейчас цвету одежд ангела было приписано особое значение, которое изначально для данного элемента не было свойственно. А. Никонова в своей статье пишет: «Ангелы в развевающихся белых (символ невинности), коричневых (символ отказа от материальных благ) и оранжевых (символ божественной любви) одежнях держат в руках оливковые ветви, <...>»⁶⁷. Приписывание символа отказа от материальных благ коричневому цвету одежд Ангелов является некорректным суждением и искажает первоначальный замысел художника в интерпретации исследователя, так как было выявлено, что ныне коричневый тон — продукт деградации зелёной ярь-медянки в масляном связующем⁶⁸.

Платье Мадонны («Коронация Богородицы», Лоренцо Монако, 1414 г., Галерея Уффици, Флоренция; *рис. 12*) подверглось значительной деформации: изначально красное, на сегодняшний день оно белое вследствие обесцвечивания красного органического лака под воздействием света. Однако редко можно встретить описания, учитывающие данный аспект, несмотря на то, что это изменение было изучено в 80-е гг. прошлого столетия, а также белые участки значительно выбиваются из общего цветового баланса композиции: «Дева Мария, молодая, с красивым широким лицом, одета в светло-жёлтое платье и белый плащ из тонкой матовой материи. Складки этого плаща — ещё одно достижение Лоренцо...»⁶⁹.

В описании «Благовещения» Чима де Конельяно (1495 г., Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург; *рис. 16*) читаем: «Золотистый тёплый свет, жёлтый цвет, которым наполнена вся картина, проникает в зрительские сердца, располагая к размышлению о <...> Боге»⁷⁰. Но заполняющий всю композицию окристо-жёлтый цвет — не что иное, как потемнение лака, что хорошо видно на

⁶⁷ Никонова А. Сандро Боттичелли. Мистическое Рождество // LiveJournal. — 2023. — URL: <https://goo.su/7uo8oFa> (дата обращения: 11.05.2023).

⁶⁸ Alter M., Binet L., Touati N. et al. Photochemical Origin of the Darkening of Copper Acetate and Resinate Pigments in Historical Paintings // *Inorganic Chemistry*. — 2019. — № 58 (19). — 13128 p. — URL: <https://goo.su/3ZzbG> (date of access: 02.03.2023).

⁶⁹ Клещев А. С. Лоренцо Монако. Коронавание Марии со святыми и ангелами // История европейской авторской живописи в представлении дилетанта. — 2019. — URL: <https://goo.su/aUS0KqV> (дата обращения: 20.05.2023).

⁷⁰ Петряков Р. Чима да Конельяно «Благовещение» // Каталог статей / Из СССР. — 2017. — URL: <https://goo.su/SpEKo> (дата обращения: 20.05.2023).



Рис. 16. Чима де Конельяно. Благовещение. 1495. Холст (переведён с дерева), масло. 136,0×107,0 см. ГЭ-256. Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург, Россия). URL: <https://clck.ru/34d38v> (дата обращения: 06.06.2023)

работе после реставрации, где описанный охристый тон отсутствует. Во многих музеях мира коллекции полны потемневшими живописными работами старых мастеров. В связи с этим возникло понятие «музейный колорит» — колорит, в котором сочетается относительное ослабление тональных контрастов с коричневато-охристой цветовой тональностью полотна⁷¹.

Должны ли мы избегать обсуждения цвета, потому что не можем видеть произведение таким, каким оно было? Однозначно нет. В отличие от наших предшественников, сегодня в нашем распоряжении есть высокоточные, многие из которых неинвазивные, методы исследований. Они могут дать нам возможность видеть сквозь повреждённые поверхности и интерпретировать и реконструировать то, что мы видим с точки зрения их первоначального вида. Важно использовать технико-технологические исследования комплексно, совместно с искусствоведческим анализом, для более точного описания. Однако, как было отмечено ранее, на данный момент учёт аспекта «старение цвета» является редким в искусствоведческой практике стилистического анализа, особенно отечественной, и влечёт за собой систематические ошибки и неточности.

Принимая во внимание все вышесказанные положения, можно утверждать, что сегодня недостаточно визуально рассматривать живописное произведение, созданное несколько столетий назад, для верной трактовки его колористической выразительности и знаков, скрытых за цветом. При анализе искусствоведам необходимо учитывать, где в изученных картинах есть или может быть существенная трансформация цвета, которая нарушает цветовой баланс картины. Это должно быть такой же частью знаний, как и соответствующие документальные свидетельства. Характер и природа старения материалов являются одним из экспертных факторов, позволяющих отнести произведение к определённому хронологическому периоду создания.

Реконструкция первоначального колорита картины «Поклонение Младенцу» неизвестного художника круга Себастьяно Майнарди

Как отмечалось нами ранее, перед современным зрителем картины эпохи Возрождения предстают уже не в том виде, в котором они были написаны художником несколько столетий назад. Между тем цвет — это важнейшая ха-

⁷¹ При этом происходит изменение оптических свойств покровных лаков и связующих на поверхности красочного слоя.



а



б

Рис. 17. Себастьяно Майнарди, круг. Поклонение Младенцу. Конец XV — начало XVI в. Дерево, масло. 80,0×40,5 см. ЕММИ (Екатеринбург, Россия).
URL: <https://goo.su/IASJpF0> (дата обращения: 06.06.2023)

а — общий вид картины; б — поперечный срез пробы с мафория Мадонны. Фото автора

рактическая живописного полотна, несущая в себе эстетическое и смысловое содержание. К тому же колорит произведения говорит нам о методах работы художника при моделировании форм, что является важным экспертным фактором и даёт понять принципы работы конкретного мастера.

С целью демонстрации интенсивности искажения первоначального колорита живописных произведений в первом приближении был реконструирован колорит картины неизвестного художника круга Себастьяно Майнарди «Поклонение Младенцу» из собрания ЕММИ (Екатеринбург, Россия) (рис. 17, а) с помощью растрового графического редактора.

За основу были взяты результаты химического анализа проб, отобранных с картины, и подобраны характерные для времени создания работы аналоги с максимально приближенным составом послойной структуры тех или иных участков композиции. Основными критериями при отборе аналогов являлись: 1) произведения художников, максимально приближенных к творчеству Себастьяно Майнарди и его учителя Доминико Гирландайо; 2) картины изучены и имеются сведения о послойной структуре живописных слоёв; 3) произведения прошли научную реставрацию в соответствии с полученными исследователями данными, что приближает их современное состояние общего колорита к изначальному.



Рис. 18. Доменико Гирландайо. Портрет дамы. Ок. 1490. Дерево, темпера, позолота. 56,1×37,7 см. Институт искусств Кларка (Уильямстаун, Массачусетс, США). URL: <https://goo.su/voqik> (дата обращения: 12.04.2023)



Рис. 19. Доменико Гирландайо. Портрет молодого человека. Ок. 1480–1490. Дерево, темпера. 38,7×27,6 см. NG2489. Национальная галерея (Лондон, Великобритания). URL: <https://goo.su/Cqfcr> (дата обращения: 06.06.2023)

Исходя из этих критериев, в качестве аналогов были отобраны: «Портрет дамы» Доменико Гирландайо (ок. 1490 г., Институт искусств Кларк, Уильямстаун; рис. 18), «Портрет молодого человека» Доменико Гирландайо (ок. 1480–1490 гг., Национальная галерея, Лондон; рис. 19), «Тондо Дони» Микеланджело (ок. 1505–1506 гг., Галерея Уффици, Флоренция, рис. 20), «Мадонна с Младенцем и Святым Иоанном» Давида Гирландайо (ок. 1490–1500 гг., Национальная галерея, Лондон; рис. 21).

Первоначально была убрана общая желтоватость красочного слоя, образованная за счёт потемнения лака и масляных связующих. Участки, прописанные яр-медянкой (пейзаж на заднем фоне, листва деревьев), сейчас коричневого тона, были возвращены к изначальному ярко-зелёному цвету, причем учтена насыщенность цветового тона, сохранённая и присущая тем или иным участкам. Наибольшему изменению был подвергнут мафорий Мадонны, прописанный азурином (частицы азурита видны при рассмотрении пробы с участка мафория в микроскоп (рис. 17, б)). В процессе разложения азурита под воздействием серосодержащих соединений и влаги воздуха он почернел в результате образования веществ чёрного, коричневого цветов. По аналогам был сконструирован синий азуриновый мафорий. Стоит отметить, что чёрный цвет плаща (который в ходе реставраций поновлялся чёрной угольной краской) затрудняет визуализацию изначальных участков теней на драпировке, за счёт этого плащ на данный момент выглядит достаточно плоско.

Полученная реконструкция цветовой тональности произведения (рис. 22) иллюстрирует яркость красочных смесей, которыми пользовался художник, и пе-



Рис. 20. Микеланджело. Тондо Дони. Ок. 1505–1506. Дерево, темпера. 120 см (диаметр).
Галерея Уффици (Флоренция, Италия). URL: <https://goo.su/yukfQt> (дата обращения: 06.06.2023)



Рис. 21. Давид Гирландайо. Мадонна с Младенцем и Святым Иоанном. Ок. 1490–1500. Дерево, темпера. 78,8×46,5 см. NG2502. Национальная галерея (Лондон, Великобритания). URL: <https://goo.su/grZ1Cs> (дата обращения: 06.06.2023)



Рис. 22. Реконструкция (в первом приближении) первоначального колорита картины неизвестного художника круга Себастьяно Майнарди «Поклонение Младенцу» (конец XV — начало XVI в.) из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств (Екатеринбург, Россия)

редаёт совершенно иную психоэмоциональную составляющую картины. Многовековые произведения живописи на сегодняшний день невозможно вернуть к первоначальному виду без вреда для живописного памятника. Вероятно, не во всех случаях это является необходимым (когда произошли необратимые процессы, а не поверхностные загрязнения или искажения цвета лаковых покрытий), так как старение является естественным процессом, характеризующим длительный период бытования картины, являясь своеобразной ценностью. Подробное изучение материалов, используемых в живописи, позволяет воспроизводить картину в максимально первоначальном виде с помощью графических редакторов и иных программ.

Выполненная реконструкция с применением аналогов является лишь приблизительной, но позволяет передать цветовое решение художника. Более точная цифровая реконструкция произведения возможна лишь при учёте процессов старения конкретных материалов в конкретном произведении, моделируя их. На данный момент ведётся разработка методики, которая позволит физически и химически обоснованно визуализировать первоначальный вид произведения⁷². Этим методом является термодинамическое моделирование, которое на сегодняшний день лишь начинает изучаться для применения в процессе визуальной интерпретации «состарившихся» картин. Термодинамическое моделирование в живописи связано с прогнозированием изменения химического состава красочного слоя, так как при взаимодействии минеральных пигментов и их связующих образуются новые вещества, которые и меняют цвет картины. Представляя старинное живописное произведение как равновесную систему, в которой, учитывая долгий срок существования картины, большинство возможных химических процессов уже прошло и соответствующие изменения уже явно выражены, можно с очень высокой точностью получить соединения, которые образовались в красочном слое. Знание химических и фазовых превращений в слое может помочь предсказать изменения цвета, а также некоторые структурные повреждения. И обратный процесс (наиболее важный в нашем контексте): имея представления о том, какие вещества находятся на данный момент в красочном слое, можно интерпретировать первоначальное состояние колорита до протекания различных деградационных процессов⁷³.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В рамках нашего исследования было сформировано понимание процесса цветовых трансформаций, типичных для XV — начала XVI вв., вызванных в первую очередь общей деградацией художественных материалов. Положительным моментом, отличающим нас от предшественников, является то, что на сегодняш-

⁷² Zilbergleyt B. Forecast of the Chemical Aging and Relevant Color Changes in Painting // Chicago. System Dynamics Research Foundation. — 2006. — 8 p. — URL: <https://goo.su/PFri> (date of access: 02.03.2023).

⁷³ Бекмансурова Л. И. Применение термодинамического моделирования в интерпретации первоначального колорита станковой живописи // Процессы интеграции и дифференциации в мире: социально-гуманитарный аспект : материалы Всерос. студ. науч. конф. (1–2 декабря 2021 г.). — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2022. — С. 23–26.

ний день имеются новые наукоёмкие и постоянно развивающиеся методы исследований. Базирующееся на этих технологиях инструментальное оборудование, которое имеется в распоряжении, в том числе и в консервационных (реставрационных) музейных лабораториях по всему миру, предоставляет возможность буквально видеть сквозь повреждённые поверхности и интерпретировать то, что мы видим с точки зрения их первоначального вида, комплексно исследуя проблему колористических изменений живописи. Полученные результаты могут быть применимы при систематизации технико-технологических особенностей определённых художественных школ в определённые эпохи, а также при визуальной реконструкции первоначального колорита живописных произведений.

На основе анализа большого объёма научных публикаций по естественнонаучной и технической тематике автором были исследованы аспекты трансформации цвета в живописных произведениях итальянской школы рассматриваемого периода вследствие физико-химического старения материалов. Особое внимание было уделено типично нестойким пигментам, используемым итальянскими мастерами эпохи Возрождения, а также интерпретации полученных данных в связи с выявлением экспертных характеристик при искусствоведческом анализе. Следует отметить, что полученные результаты отличаются новизной и впервые столь полно представлены в настоящей работе.

Целый ряд причин, вызванный различными аспектами (влияние окружающей среды, собственные химические изменения пигментов и связующих в красочном слое, ранние радикальные реставрации и т. д.), изменяет цвет материалов живописи. Как итог, на поверхности живописного произведения и в глубине красочного слоя происходят различные физико-химические реакции, которые медленно изменяют химический состав живописных слоёв. В свою очередь, с изменением свойств красочных материалов меняется и присущий им изначальный колорит. Примечательно, что свойственные для материалов живописи процессы старения, как правило, протекают в течение сотен лет. При изучении послойной структуры красочного слоя конкретного произведения на сегодняшний день можно доподлинно определить, обусловлены ли эти процессы естественным старением материала либо они симитированы.

С целью визуального доказательства искажения колористического качества был реконструирован в первом приближении первоначальный колорит картины неизвестного художника круга Себастьяно Майнарди «Поклонение Младенцу».

Мы не можем избегать обсуждения проблем изменения цвета, так как, в отличие от наших предшественников, сегодня в нашем распоряжении есть высокоточные неинвазивные методы исследований. Они могут дать нам возможность видеть сквозь повреждённые поверхности, интерпретировать и реконструировать колорит с точки зрения его первоначального вида. Важно использовать ТТЭ технико-технологические исследования комплексно, совместно с искусствоведческим анализом, для более точного описания. Однако, как было отмечено ранее, на данный момент учёт аспекта «старение цвета» является редким в искусствоведческой практике и зачастую сопровождается систематическими ошибками и неточностями.

Принимая во внимание все вышесказанные положения, можно утверждать, что сегодня недостаточно визуально рассматривать живописное произведение, созданное несколько столетий назад, для верной трактовки его колорита и, соответственно, символики цвета. При анализе искусствоведам необходимо

учитывать, где в изученных картинах есть или может быть существенная колористическая трансформация, которая нарушает цветовой баланс картины. Это должно стать такой же частью знаний, как и соответствующие документальные свидетельства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бекмансурова Л. И. Применение термодинамического моделирования в интерпретации первоначального колорита станковой живописи // Процессы интеграции и дифференциации в мире: социально-гуманитарный аспект : материалы Всерос. студ. науч. конф. (1–2 декабря 2021 г.). — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2022. — С. 23–26.
2. ГОСТ Р 57424–2017. Экспертиза произведений искусства. Живопись и графика. — М. : Стандартиформ, 2017. — IV. — 11 с. — URL: <https://goo.su/9rzxz> (дата обращения: 20.05.2023).
3. Дёрнер М. Художественные материалы и их применение в живописи: в 3 т. Т. 1: Грунты. Пигменты. Связующие. Масляная живопись / Пер. с нем. А. Баренковой, под ред. Е. Смоленчук. — СПб. : Изд-во Симпозиум, 2017. — С. 162.
4. Золотарёва Л. Р. Описание и анализ произведения искусства эстетико-искусствоведческий и педагогический инструментарий // Известия АлтГУ. — 2012. — № 2. — С. 160.
5. Калинина К. Б., Кене К. Образование свинцового мыла на картинах итальянских художников XVI века // Сохранение памятников изобразительного искусства и культуры. Исследования и реставрация : материалы III Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. вопросам сохранения и атрибуции памятников изобразительного искусства и культуры (Санкт-Петербург, 16–19 ноября 2018 г.). — СПб. : Чистый лист, 2019. — С. 81.
6. Киплик Д. И. Техника живописи. — М. : Сварог и К, 2002. — С. 100.
7. Клещев А. С. Лоренцо Монако. Коронавание Марии со святыми и ангелами // История европейской авторской живописи в представлении дилетанта. — 2019. — URL: <https://goo.su/aUS0Kqv> (дата обращения: 20.05.2023).
8. Косолапов А. И. Естественнонаучные методы в экспертизе произведений искусства / Государственный Эрмитаж. — СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2010. — 170 с.
9. Лисицын П. Г., Грибанова А. В. Нестойкие пигменты станковой масляной живописи в контексте механизмов активной деградации // Культура и искусство. — 2019. — № 12. — С. 21–27.
10. Никонова А. Сандро Боттичелли. Мистическое Рождество // LiveJournal. — 2023. — URL: <https://goo.su/7uo8oFa> (дата обращения: 11.05.2023).
11. Петряков Р. Чима да Конельяно «Благовещение» // Каталог статей / Из СССР. — 2017. — URL: <https://goo.su/SpEKO> (дата обращения: 20.05.2023).
12. Степанова О. А., Пичугина О. К. Применение метода ядерного магнитного резонанса для анализа связующего масляной живописи // Сфера знаний: вопросы продуктивного взаимодействия наук в XXI веке : сб. ст. — Казань : СитИвент, 2018. — С. 297.
13. Alter M., Binet L., Touati N. et al. Photochemical Origin of the Darkening of Copper Acetate and Resinate Pigments in Historical Paintings // Inorganic Chemistry. — 2019. — № 58 (19). — 13128 p. — URL: <https://goo.su/3ZzbG> (date of access: 02.03.2023).
14. Alter M., Binet L., Touati N. et al. Photochemical Origin of the Darkening of Copper Acetate and Resinate Pigments in Historical Paintings // Inorganic Chemistry. — 2019. — № 58 (19). — 13128 p. — URL: <https://goo.su/3ZzbG> (date of access: 02.03.2023).
15. Braham A., Wyld M., Plesters J. Bellini's "The Blood of the Redeemer" // National Gallery Technical Bulletin. — 1978. — Vol. 2. — 21 p. — URL: <https://goo.su/tVS1RB> (date of access: 10.03.2023).
16. Chen-Wiegart Ys. K., Catalano J., Williams G. et al. Elemental and Molecular Segregation in Oil Paintings due to Lead Soap Degradation / Scientific Report. — 2017. — № 7 (11656). — P. 1. — DOI: 10.1038/s41598-017-11525-1.

17. *Chippindale J.* Madonna of the Veil // The National Gallery. — 2010. — 30 Jun. — URL: <https://goo.su/fKUqS> (date of access: 17.04.2023).
18. *Dietemann P., Fischer U., Karl D.* et al. Florentiner Malerei // Alte Pinakothek. Die Gemälde des 14. bis 16. Jahrhunderts (eds. A. Schumacher, A. Kranz, A. Hojer). — 2017. — P. 92–105. — URL: <https://goo.su/CUWiJl> (datum der bewerbung: 06.05.2023).
19. *Faldi M.* Giovanni Bellini — Technique // ARTenet. — 2019. — 21 Feb. — URL: <https://goo.su/qPRIO> (date of access: 21.03.2023).
20. *Ganio M., Daly N. S., Schmidt Patterson C.* et al. Tracking smalt degradation: the role of potassium and cobalt structural changes and distribution in the glass matrix on discoloration // Conference Paper at Technart, May 2019. — Bruges, Belgium. — URL: <https://goo.su/MZ4QjR>.
21. *Hall M. B.* Color and Meaning: Practice and Theory in Renaissance Painting. — New York: Cambridge University Press, 1994. — 274 p. — URL: <https://goo.su/21L6T> (date of access: 02.03.2023).
22. *Higgitt C., White R.* Analyses of paint media: new studies of Italian paintings of the fifteenth and sixteenth centuries // National Gallery Technical Bulletin. — 2005. — Vol. 26. — P. 88–104. — URL: <https://goo.su/15tMr> (date of access: 02.05.2023).
23. *Janssens K., Van der Shickt G., Vanmeert F.* Non-Invasive and Non-Destructive Examination of Artistic Pigments, Paints, and Paintings by Means of X-Ray Methods // Mazzeo R. (eds.) Analytical Chemistry for Cultural Heritage. Topics in Current Chemistry Collections. — Cham : Springer International Publishing, 2017. — P. 78. — DOI: 10.1007/978-3-319-52804-5_3.
24. *Janssens K., Van der Shickt G., Vanmeert F.* Non-Invasive and Non-Destructive Examination of Artistic Pigments, Paints, and Paintings by Means of X-Ray Methods // Mazzeo R. (eds.) Analytical Chemistry for Cultural Heritage. Topics in Current Chemistry Collections. — Cham : Springer International Publishing, 2017. — P. 95. — DOI: 10.1007/978-3-319-52804-5_3.
25. *Kalinina K. B., Bonaduce I., Colombini M. P.* et al. An analytical investigation of the painting technique of Italian Renaissance master Lorenzo Lotto // Journal of Cultural Heritage. — 2012. — № 13. — P. 259–274. — DOI: 10.1016/j.culher.2011.11.005.
26. *Keith L., Roy A.* Giampietrino, Boltraffio, and the Influence of Leonardo // National Gallery Technical Bulletin. — 1996. — Vol. 17. — 15 p. — URL: <https://goo.su/wnvbhG> (date of access: 20.03.2023).
27. *McGrath J.* From Electron Microscopes to X-Rays, High-tech Tools Expose Low-Tech Art Forgery // Digitltrends. — 2018. — 22 Oct. — URL: <https://goo.su/gd3HH1h> (date of access: 17.04.2023).
28. *Oltrogge D.* Pro lazurio auricalco et alii correquisitis pro illuminatione: The Werden accounts and other sources on the trade in manuscript materials in the Lower Rhineland and Westphalia around 1500 / Ed. by J. Kirby, S. Nash, J. Cannon. — London : Archetype Publications, 2010. — 189 p.
29. *Ranquet O., Duce C., Bramanti E.* et al. A holistic view on the role of egg yolk in Old Masters' oil paints // Nature Communications. — 2023. — № 14 (1534). — 11 p. — DOI: 10.1038/s41467-023-36859-5.
30. *Ricciardi P., Dooley K. A., MacLennan D.* et al. Use of standard analytical tools to detect small amounts of smalt in the presence of ultramarine as observed in 15th-century Venetian illuminated manuscripts // Heritage Science. — 2022. — № 10 (1). — 18 p. — URL: <https://goo.su/KmDD> (date of access: 10.05.2023).
31. *Santoro C., Karim Z., Le Hô A.* et al. New highlights on degradation process of verdigris from easel paintings // Applied Physics A. — 2014. — № 114 (3). — 1 p. — DOI: 10.1007/s00339-014-8253-2.
32. *Saunders D., Kirby J.* The effect of Relative Humidity on Artist's Pigments // National Gallery Technical Bulletin. — 2004. — Vol. 25. — P. 62. — URL: <https://goo.su/RCoNhW> (date of access: 10.05.2023).
33. *Sawicka A., Burnstock A., Izzo F. C.* et al. An Investigation into the Viability of Removal of Lead Soap Efflorescence from Contemporary Oil Paintings. In: Issues in Contemporary Oil Paint. — Cham : Springer International Publishing, 2014. — P. 311–332. — DOI: 10.1007/978-3-319-10100-2_21.
34. *Spring M., Higgitt C., Saunders D.* Investigation of Pigment-Medium Interaction Processes in Oil Paint containing Degraded Smalt // National Gallery Technical Bulletin. — 2005. — Vol. 26. — P. 56–70. — URL: <https://goo.su/d7pv2> (date of access: 29.04.2023).

35. *Spufford P.* Lapis, Indigo, Woad: artists materials in the context of international trade before 1700 / Ed. by J. Kirby, S. Nash, J. Cannon. — London : Archetype Publications, 2010. — 10 p.
36. *Taft S., Mayer J.* The science of paintings. — New York : Springer, 2000. — P. 15.
37. *Vermeulen M., Sanyova J., Janssens K.* The Darkening of Copper- or Lead-Based Pigments Explained by a Structural Modification of Natural Orpiment: a Spectroscopic and Electrochemical Study // *Journal of Analytical Atomic Spectrometry*. — 2017. № 32 (9). — P. 1. — URL: <https://goo.su/PNvd4G> (date of access: 09.05.2023).
38. *Wouhuysen-Keller R.* Aspects of Painting Technique in the Use of Verdigris and Copper Resinate // *Historical Painting Techniques, Materials and Studio Practice : Preprints of a Symposium [held at] University of Leiden, the Netherlands, 26–29 June 1995 / Ed. by A. Wallert, E. Hermens, M. Peek.* — Lawrence, Kansas : Allen Press. 1995. — P. 65–69.
39. *Zilberleyt B.* Forecast of the Chemical Aging and Relevant Color Changes in Painting // *Chicago. System Dynamics Research Foundation*. — 2006. — 8 p. — URL: <https://goo.su/PFri> (date of access: 02.03.2023).

Номинация
«Социально-культурная деятельность»

Первая премия

ВИДЕОПОДКАСТ КАК КРЕАТИВНОЕ СРЕДСТВО ИНТЕГРАЦИИ СТУДЕНЧЕСКОЙ МОЛОДЁЖИ

КАНДЫБА Ярослав Викторович
Тюменский государственный институт культуры

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. В настоящее время развитие креативных индустрий в регионах приобретает особую актуальность и становится предметом широкого общественного интереса. Творческие (креативные) индустрии представляют собой сектор экономики, характеризующийся сильной инновационной и творческой составляющими, основанными на производстве, распространении и потреблении культурных и творческих продуктов.

В сфере культуры и искусства существует актуальная проблема, связанная с растущим оттоком молодого населения в крупные города в поисках профессионально-творческой реализации. Данный феномен вызван несколькими факторами, включая перспективы трудоустройства, личностную самореализацию и стремление к карьерному росту, а также доступ к разнообразной инфраструктуре и культурным ресурсам мегаполисов. Однако главной причиной миграции молодёжи является расхождение между ожиданиями и реальностью в отношении возможностей работы и профессионального развития в регионах. Студенческая молодёжь ищет более перспективные условия для своего карьерного роста и удовлетворения своих профессиональных амбиций, что часто обнаруживается в больших городах. В настоящее время в научной среде наблюдается актуализация темы региональных креативных индустрий сферы будущей профессиональной деятельности выпускника вуза, их важности и необходимости продвижения (Е. М. Акулич, В. С. Александрова, А. В. Бузгалин, С. С. Касаткина, М. В. Сазонова, А. И. Федорков). Тем не менее остаётся слабо изученным вопрос интеграции студенческой молодёжи в творческие сферы региона с помощью инновационных социально-культурных практик.

Инновационные социокультурные практики представляют собой новаторские и творческие подходы к организации деятельности, которые могут активизировать и усилить взаимодействие молодёжи с социокультурной средой. Они направлены на создание новых форм коммуникации, развитие социальной активности и участия молодёжи, а также на стимулирование творческого потенциала молодых людей. Быстрый темп технологического развития, ново-

введения в социально-культурной среде, а также стремительные изменения в образе жизни и ценностных ориентациях молодёжи создают потребность в новых подходах к интеграции и вовлечению молодёжи в социокультурную сферу, которая является частью регионального креативного сектора. В связи с этим разработка инновационных социокультурных практик становится востребованной задачей.

Прежде всего следует ориентироваться на сферу медиаиндустрий, которая является ключевым источником получения новых знаний, транслятором развлекательного контента и инструментом в профессиональной деятельности молодого поколения. Так, существует необходимость изучения и понимания роли и значения видеоподкастов в контексте интеграции молодёжи в креативные сферы региона. Подкасты сегодня — популярный сегмент медиа в формате аудио или видео, который слушатель использует в качестве средства получения новых знаний.

Идея создания видеоподкаста как инновационной социально-культурной практики заключается в новом типе формата подкаста как современного средства интеграции творческой молодёжи в региональные креативные индустрии при Тюменском агентстве развития креативных индустрий. Данное агентство основано на принципах привлечения к проекту квалифицированных специалистов из различных творческих областей, доступности для прослушивания и использования широкому кругу людей, формирования молодёжных профессиональных сообществ и сетей поддержки творческих людей для обмена опытом, стимулирования развития креативного сектора в регионе.

Студенческая молодёжь является важным ресурсом для развития культурной и творческой индустрии региона, и использование современных медиаформатов может способствовать их активному вовлечению и участию в креативных процессах. Именно поэтому следует выявить и научно обосновать значение видеоподкаста как средства интеграции молодёжи в региональные креативные индустрии.

Объектом исследования является процесс интеграции студенческой молодёжи в региональные креативные индустрии.

Предметом исследования является видеоподкаст как профессионально-творческое средство интеграции молодёжи в креативные индустрии Тюменской области.

Цель исследования — выявить и научно обосновать значение видеоподкаста как средства интеграции молодёжи в региональные креативные индустрии.

Задачи исследования:

1. Рассмотреть теоретико-методологические подходы к исследованию творческих (креативных) индустрий как сферы будущей профессиональной деятельности выпускника вуза.
2. Выявить культурно-творческие запросы молодёжи в сфере медиа.
3. Определить понятие и сущность подкаста как инновационной практики культуры массмедиа.
4. Провести сравнительный анализ применения социально-культурных практик интеграции студенческой молодёжи в региональное креативное пространство.
5. Разработать социокультурный проект «Креативный подкаст».
6. Предложить рекомендации для студентов по разработке «Креативного подкаста» как профессионально-творческого средства в вузовском обучении.

Теоретико-методологическую основу исследования составили:

- труды по проблемам исследования творческих (креативных) индустрий как сферы будущей профессиональной деятельности выпускника вуза (Е. М. Акулич, В. С. Александрова, А. В. Бузгалин, С. С. Касаткина, М. В. Сазонова, А. И. Федорков и др.);
- определение культурно-творческих запросов молодёжи в современных медиа (Э. Гидденс, А. В. Македон, А. А. Мирошниченко, В. А. Петрченко, Н. Р. Хадасевич и др.);
- понятие и сущность подкаста как инновационной практики культуры массмедиа (Е. Л. Вартанова, Е. А. Зверева, К. А. Пакулина, Д. А. Сметанина, В. В. Мантуленко и др.);
- исследования в области инновационных социально-культурных практик интеграции студенческой молодёжи в региональное креативное пространство (О. В. Крутева, Г. Н. Новикова, Т. Н. Суминова и др.).

База исследования: факультет социально-культурных технологий Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Тюменский государственный институт культуры».

Методы исследования:

- теоретические (анализ трудов по проблеме исследования, сравнение, обобщение, интерпретация полученной информации, проектирование);
- эмпирические (анкетирование).

Научная новизна состоит в исследовании внедрения видеоподкаста в образовательный процесс и его роли в интеграции студентов в креативные индустрии, что представляет собой новый и актуальный вклад в сферу медиакоммуникаций и образования.

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что обозначение видеоподкаста как профессионально-творческого средства интеграции студенческой молодёжи в креативные индустрии Тюменской области дополняет теорию социально-культурной деятельности информацией об инструментах, которые способны повысить интерес выпускников вуза к региональным творческим индустриям как будущей профессиональной сфере деятельности.

Практическая значимость исследования состоит в том, что результаты исследования позволяют сделать научно обоснованные выводы и рекомендации, способствующие разработке видеоподкаста как профессионально-творческого средства в вузовском обучении.

Разработан проект «Креативный подкаст», который направлен на интеграцию студенческой молодёжи в региональный креативный сектор.

Апробация результатов исследования осуществлялась на базе Тюменского государственного института культуры. Основные положения работы и её результаты обсуждались на XIII всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Социум. Культура. Личность. Досуг: креативные индустрии в социокультурном пространстве региона» (2022 г.), VII Международной научно-практической конференции молодых исследователей «Креативные индустрии: идеи, практики, инновации» и на круглом столе «Профессиональная деятельность педагога и наставника: опыт научного, организационного, методического сопровождения в культуре и художественном образовании», а также нашли отражение в публикациях «Стратегия развития российских цифровых медиаплатформ в современных социально-экономических условиях», «Профес-

сионально-творческое развитие молодых педагогов и студентов вуза через наставничество: проблемы, методы, формы» издания РИЦ.

Основные исходные понятия.

Подкастинг — это комплекс мероприятий, направленных на создание и распространение разговорных аудио- и видеоматериалов в Интернете.

Видеоподкаст — это сочетание аудио- и визуального контента, который обычно носит эпизодичный характер.

Креативные (творческие) индустрии — это сферы деятельности, значимая часть добавленной стоимости в которых формируется за счёт творческой деятельности и управления правами на интеллектуальную собственность.

Интеграция — процесс, ведущий к состоянию связанности отдельных дифференцированных частей и функций системы, организма в одно целое.

Креативное пространство — общедоступная территория, предназначенная для свободного самовыражения, творческой деятельности и взаимодействия людей.

Структура работы определяется её целевыми установками и внутренней логикой. Работа состоит из введения, двух глав, заключения и приложений. Основной текст изложен на 79 страницах.

В библиографическом списке представлено 57 наименований.

В первой главе «**Теоретико-методологические подходы к интеграции студенческой молодёжи в креативные индустрии**» представлены теоретические подходы к проблеме творческих (креативных) индустрий как сферы будущей профессиональной деятельности выпускника вуза; определены культурно-творческие запросы студенческой молодёжи в сфере медиа; выявлены понятие и сущность подкаста как инновационной практики культуры массмедиа.

Во второй главе «**Современные практики творческой деятельности студенческой молодёжи в креативных индустриях**» проведён сравнительный анализ социально-культурных практик интеграции студенческой молодёжи в региональное креативное пространство на примере города Тюмени; разработан социокультурный проект «Креативный подкаст»; даны рекомендации для студентов по разработке «Креативного подкаста» как профессионально-творческого средства в вузовском обучении.

В **заключении** подводятся итоги исследования и формулируются выводы по теме исследования.

Глава 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ИНТЕГРАЦИИ СТУДЕНЧЕСКОЙ МОЛОДЁЖИ В КРЕАТИВНЫЕ ИНДУСТРИИ

1.1. Творческие (креативные) индустрии как сфера будущей профессиональной деятельности выпускника вуза

В рамках стремительно развивающейся современной экономики всё большую значимость приобретают творческие (креативные) индустрии, оказывающие существенное влияние на социальное и экономическое развитие государств. В данном контексте распоряжение Правительства Российской Федерации от 20 сентября 2021 г. № 2613-р об утверждении Концепции развития творческих

(креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 г. представляет собой актуальный документ, определяющий стратегические цели и задачи, а также механизмы осуществления государственной поддержки в области творческих (креативных) индустрий в России.

В свете этих событий проведение научного анализа данного распоряжения позволяет более глубоко изучить и оценить принципы, механизмы и инструменты, направленные на развитие и содействие творческим секторам, что в свою очередь способствует формированию эффективных стратегий и мер государственной поддержки в области творчества и инноваций.

Распоряжение Правительства Российской Федерации от 20 сентября 2021 г. № 2613-р представляет собой официальный документ, утверждающий Концепцию развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 г. Данный документ ставит перед собой целью разработку стратегических и оперативных мер, направленных на поддержку и стимулирование развития творческих индустрий, которые играют важную роль в экономическом и социальном развитии государства.

Главные идеи, заложенные в распоряжении, включают:

1. Развитие творческих (креативных) индустрий как важного фактора экономического и социального прогресса.
2. Продвижение инновационных подходов в творческих секторах для стимулирования их развития.
3. Содействие формированию благоприятной среды и условий для развития творческого потенциала.

Задачи, определённые в распоряжении, включают:

1. Анализ существующего состояния творческих (креативных) индустрий и идентификацию их потенциала для дальнейшего развития.
2. Формирование стратегического плана и механизмов государственной поддержки творческих индустрий.
3. Разработку инновационных подходов к организации, финансированию и мониторингу развития творческих секторов.
4. Обеспечение взаимодействия государственных органов, общественных и бизнес-структур для успешной реализации мер по развитию творческих индустрий¹.

Востребованность изучения творческих (креативных) индустрий в контексте будущей профессиональной деятельности выпускника высшего учебного заведения (вуза) является важной проблемой, требующей научного осмысления и исследования. В современном информационном обществе, где инновации и креативность играют всё более существенную роль, студенты, готовящиеся к выходу на рынок труда, должны быть осведомлены о динамике и особенностях развития творческих индустрий.

¹ О Концепции развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 года: распоряжение Правительства Российской Федерации от 20 сентября 2021 г. № 2613-р // Кодекс: справочно-правовая система. URL: <https://docs.cntd.ru/document/608746222> (дата обращения: 28.05.2023).

По мнению Е. М. Акулича, доктора социологических наук, профессора, «важным вектором формирования творческих (креативных) индустрий образовательными учреждениями выступает качественная подготовка профессиональных кадров в сфере управления проектами различных направлений и профилей подготовки и активизация творческого потенциала студентов через участие и руководство различными творческими студиями...»².

Выпускники вузов, независимо от своей специализации, переходят на рынок труда, который всё более ориентирован на развитие творческих индустрий. Понимание особенностей и тенденций развития этих сфер, а также способности к креативному мышлению и инновационному подходу становятся важными компетенциями, необходимыми для успешной профессиональной карьеры³.

«Каждый третий работодатель считает, что квалифицированные кадры в креативной индустрии — большая редкость, каждому второму важно, чтобы у потенциального работника было высшее образование, при этом для работы в творческих сферах выпускников приходится переучивать — таковы результаты исследования Московского городского педагогического университета, связанные с развитием креативной экономики столицы. Кроме того, в ходе исследования МГПУ провёл опрос и выяснил, чего же, с точки зрения работодателей, так не хватает выпускникам вузов. 46 % опрошенных экспертов креативной отрасли считают, что уровень знаний, умений и навыков у выпускников вузов последних 3–5 лет, работающих в их организациях, средний, ниже среднего или очень низкий. Каждый четвёртый эксперт считает, что вузы выпускают кадры, которые скорее не соответствуют потребностям работодателя»⁴. Очевидно, что существует необходимость изучения творческих (креативных) индустрий в контексте будущей профессиональной деятельности выпускника вуза. Следует обратиться к научным источникам, чтобы определить содержание и охват понятия «творческих (креативных) индустрий».

Креативные индустрии набирают силу как один из глобальных драйверов развития. Так, по данным Организации экономического сотрудничества и развития (ОЭСР), творческие индустрии составляют около 6,6 % мирового ВВП и обеспечивают рабочими местами более 29,5 миллионов человек⁵.

Прежде всего творческие индустрии являются двигателем экономического роста. Они способствуют созданию новых рабочих мест, привлекают инвестиции и стимулируют увеличение валового внутреннего продукта. Креативные секторы, такие как издательское дело, киноиндустрия, музыкальная и театральная индустрии, реклама и дизайн, предоставляют возможности для развития биз-

² Акулич Е. М. Особенности творческих (креативных) индустрий в образовании. Тюмень : Вестник Тюменского государственного института культуры, 2022. № 1. С. 24–27.

³ Касаткина С. С., Нефедова Л. К. Творческие индустрии городов как потенциал реализации культурной политики государства // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2022. № 1. С. 21–26. URL: <https://e.lanbook.com/journal/issue/318683> (дата обращения: 28.05.2023).

⁴ Федорков А. И., Яновский В. В. Инновационные тенденции развития в сфере культуры: инвестиции, эффективность, цифровая экономика // Петербургский экономический журнал. 2017. № 3. С. 44–52. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/innovatsionnye-tendentsii-razvitiya-v-sferekultury-investitsii-effektivnost-tsifrovaya-ekonomika> (дата обращения: 20.05.2023).

⁵ Бузгалин А. В. Креативная экономика: частная интеллектуальная собственность или собственность каждого на все? // Социологические исследования. 2017. № 7(399). С. 43–53. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=29677670> (дата обращения: 20.05.2023).

неса, создания новых предприятий и формирования инновационных решений. Данные сферы обладают потенциалом для генерации экономического прироста и повышения конкурентоспособности страны в глобальном масштабе.

Современную экономику определяют как экономику знаний, инновационную или креативную экономику. Предпосылками для её формирования послужил ряд фундаментальных факторов: рост достижений в области научно-технического прогресса, увеличение спектра возможностей для творческого развития населения, конвергенция инноваций из разных отраслей и появление сетевых («сквозных») инноваций. Эти факторы обусловили появление новых продуктов, создание которых возможно при объединении интеллектуальной и творческой деятельности⁶.

В рамках креативной экономики устойчивое развитие обеспечивается интеллектуальным и творческим потенциалом общества, создающего нематериальные ценности. В условиях обозначенной экономики наиболее ценным экономическим ресурсом становится интеллектуальная собственность, которая строится на генерации новых знаний и оказывает влияние на развитие креативных отраслей, реагирующих на повышение спроса со стороны населения и бизнеса.

Творческие индустрии в определённой степени являются источником инноваций и содействуют развитию других отраслей экономики. Их способность к постоянному обновлению и экспериментам стимулирует инновационные процессы, внедрение новых технологий и развитие технического прогресса.

В результате творческие индустрии взаимодействуют с другими секторами экономики, такими как информационные технологии, туризм, производство и услуги, создавая синергетический эффект и способствуя развитию интегрированных рынков⁷.

В настоящее время единое определение креативной рабочей силы отсутствует как в теории, так и в практике педагогической науки. Современные дискуссии относительно креативной рабочей силы сводятся к двум позициям. Часть исследователей утверждает, что креативные индустрии характеризуются нестабильной занятостью. Сторонники другой позиции высказывают мнение, что именно креативная работа и креативные работники являются движущей силой в инновационной экономике и драйверами экономического роста.

Креативная рабочая сила присутствует во всех секторах экономики, а не только в культурном или креативном секторе, а карьерная траектория креативной рабочей силы сложная и разнообразная.

Для оценки объёма рынка труда в сфере креативных индустрий используется модель «креативного презубца».

Согласно ей объём рынка труда креативных индустрий включает в себя рабочие места для:

- 1) специалистов непосредственно в рамках самих креативных индустрий;
- 2) специалистов креативных профессий, занятых в других отраслях;

⁶ Сазонова М. В. Коммерциализация результатов интеллектуальной деятельности в рамках развития концепции креативной индустрии «4.0» // Московский экономический журнал. 2021. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kommertsializatsiya-rezultatov-intellektualnoydeyatelnosti-v-ramkah-razvitiya-kontseptsii-kreativnoy-industrii-4-0> (дата обращения: 20.05.2023).

⁷ Александрова В. С. Рынок креативных технологий: современное состояние и перспективы развития // Вестник Алтайской академии экономики и права. 2021. № 1–1. С. 10–15. URL: https://s.vaael.ru/pdf/2021/2021_1_1.pdf#page=10 (дата обращения: 20.05.2023).

- 3) специалистов «некреативных» профессий, занятых в креативных индустриях, которые обеспечивают осуществление сопутствующих функций (управление, бухгалтерский учёт, техническая поддержка и т. д.).

Методология «креативного трезубца» также позволила выявить две группы креативной деятельности: производство культурных продуктов для конечных потребителей и предоставление креативных услуг, таких как дизайн, архитектура, программное обеспечение и цифровой контент, реклама и маркетинг. В связи с разнородностью рынка труда в сфере креативных индустрий существует определённая сложность в унификации требований к квалификации соответствующих специалистов⁸.

Особенности и тенденции развития рынка в контексте профессиональной деятельности выпускника вуза представляют собой предмет активного исследования в сфере экономических и социологических наук. Понимание этих особенностей и тенденций является важным для студентов и выпускников, стремящихся к успешной карьере и адаптации к быстро меняющейся современной среде.

«В российских вузах, по данным на конец 2021 года, на специальностях и направлениях, связанных с креативными индустриями, обучается порядка 966 тыс. студентов. К ним также относятся студенты, которые получают образование по IT-направлениям, педагогическим наукам. Это почти четверть от общего числа учащихся российских вузов, рассказала заместитель главы Минобрнауки России Елена Дружинина. Мы посмотрели общий перечень наших направлений и по общему классификатору поняли, что одна четвёртая всех специальностей и направлений — это креативные индустрии. То есть почти миллион человек учится на направлениях креативных индустрий»⁹.

В целом особенности и тенденции развития рынка в контексте профессиональной деятельности выпускника вуза требуют гибкости, адаптивности, глобального мышления, креативности и умения работать в цифровой среде. Изучение и понимание этих особенностей помогут выпускникам вуза успешно адаптироваться к требованиям современного рынка труда и достичь профессионального роста.

С. Д. Кургалин в своей научной работе «Формирование креативной образовательной среды в вузах» указывает, что «вузы в качестве ведущих образовательных центров и крупных игроков на рынке занятости способны привлекать молодёжь, творческих предпринимателей к деловому сотрудничеству с действующими культурными институтами города. Учреждения культуры в результате подобного взаимодействия получают мощный импульс к модернизации, а молодые специалисты обретут уникальный опыт в сфере проектного менеджмента, в целом же подобные проекты освежат социокультурную обстановку города, разнообразят традиционную программу местных культурно-массовых мероприятий, создадут новые интерактивные культурные площадки»¹⁰.

⁸ Гидденс Э. Социология / Пер. с англ. А. Беркова. М. : Едиториал УРСС, 2005. 632 с.

⁹ Ахьямова И. А. Аналитика культурных индустрий: до и после [пандемии] : монография. Екатеринбург : ЕАСИ, 2020. 238 с. URL: <https://e.lanbook.com/book/183979> (дата обращения: 01.03.2023).

¹⁰ Гусева Т. В. Новые модели управления в учреждениях культуры как инновационный ресурс культурной политики // Культура: теория и практика. 2018. URL: <http://theoryofculture.ru/issues/99/1187/> (дата обращения: 20.05.2023).

«Креативные индустрии давно сформулировали запрос на изменения в системе образования. Этот запрос ярко выражен в молодёжной среде. Высшее образование малоадаптивно, а ряд специалистов не готовит вовсе. С одной стороны, это создаёт возможности для частного образования, с другой — для государственного, которое тоже должно меняться», — рассказал на митап-конференции заместитель начальника Управления президента РФ по общественным проектам Александр Журавский¹¹.

Исходя из этого, креативные индустрии выражают потребность в изменениях в системе образования, что особенно заметно среди молодёжи. Высшее образование не всегда соотносится с потребностями данных индустрий и не всегда обеспечивает необходимые навыки специалистов. Существует необходимость в специалистах, обладающих междисциплинарными навыками. Вузы теряют конкурентоспособность, и для изменения ситуации следует внедрять инновационные предложения.

Таким образом, творческие (креативные) индустрии представляют собой перспективную сферу будущей профессиональной деятельности выпускников высших учебных заведений. Ряд выводов, основанных на представленной информации, можно сформулировать следующим образом.

Так, изменения в системе образования необходимы для удовлетворения потребностей креативных индустрий. Молодёжная среда ярко выражает запрос на адаптивное высшее образование, способное предоставить необходимые навыки и знания для успешной карьеры в этой области.

Высшее образование оказывается малоадаптивным и недостаточно подготавливает специалистов для требовательных задач креативных индустрий. Бизнесу часто приходится обучать своих сотрудников самостоятельно или искать специалистов с другими образовательными профилями.

Креативные индустрии требуют междисциплинарных навыков, объединяющих различные дисциплины и области знания. Однако существует дефицит специалистов, обладающих такими комплексными навыками, что создаёт возможности для выпускников вузов с различными образовательными профилями внести свой вклад в развитие данной сферы.

Предпринимательство как направление креативных индустрий активно включается в образовательный процесс, осуществляя самостоятельное обучение молодых кадров и инвестируя в образовательные проекты. Это свидетельствует о необходимости сотрудничества между учебными заведениями и предприятиями, а также о важности внедрения практической составляющей в образовательную программу. Интегрировать студенческую молодёжь в творческие (креативные) индустрии возможно благодаря применению инновационных социокультурных практик в сфере культуры и искусства, которые могут быть реализованы в сфере медиа.

1.2. Культурно-творческие запросы студенческой молодёжи в сфере медиа

В современном информационном обществе медиа играют важную роль в формировании культурных предпочтений и социальных установок молодёжи. Молодёжная аудитория, являющаяся одной из наиболее активных и влиятель-

¹¹ Российская газета: информационное агентство Правительства РФ. М., 2012. URL: <https://rg.ru/2022/10/11/kreativnye-industrii-i-obrazovanie-pervaia-ostanovka-marketing-i-reklama.html> (дата обращения: 15.03.2023).

ных социальных групп, проявляет особый интерес к медиаконтенту и активно взаимодействует с ним.

Всероссийский центр изучения общественного мнения (ВЦИОМ) представляет данные опроса о медиапотреблении россиян за 2022 год. «Молодёжь по праву можно считать цифровым поколением: доля интернет-пользователей в возрастной группе 18–24 лет — 66 %, 25–34 — 52 %, а активных телезрителей среди них практически нет: 0 и 1 % соответственно»¹². Становится очевидно, что цифровая среда играет значительную роль в жизни молодёжи, особенно в возрастной группе 18–34 лет. Статистические данные указывают на высокую долю интернет-пользователей среди молодёжи, что свидетельствует об их активном участии в цифровой культуре. В то же время традиционные медиа, такие как телевидение, радио и газеты, оказываются менее привлекательными для данной возрастной группы, что говорит о существенном влиянии новых медиа для молодёжи в настоящее время.

Культурно-творческие запросы молодёжи в сфере медиа представляют собой важный объект исследования, поскольку они являются показателем её социокультурных предпочтений и потребностей. Понимание данных запросов позволяет определить, какие типы цифрового контента наиболее привлекательны и релевантны для молодёжи, а также выявить особенности их культурного восприятия и взаимодействия с медиа.

Молодёжь как обширная социальная группа со своей неоспоримой спецификой изучается с разных подходов гуманитарных наук, что обуславливает множество подходов к этому термину. Если говорить о социологии, одним из первых определение выдвинул советский ученый И. С. Кон, который писал, что «молодёжь — социально-демографическая группа, выделяемая на основе совокупности возрастных характеристик, особенностей социального положения и обусловленных тем и другим социально-психологических свойств. Молодость как определённая фаза, этап жизненного цикла биологически универсальна, но её конкретные возрастные рамки, связанный с ней социальный статус и социально-психологические особенности имеют социально-историческую природу и зависят от общественного строя, культуры и свойственных данному обществу закономерностей социализации»¹³.

В результате глобальных изменений в окружающей среде человеческой деятельности новые медиа стали инициаторами и инструментами изменений в различных сферах жизни людей. Влияние всемирной информатизации проявляется в изменениях процессов производства, потребления, искусства, культуры, человеческих взаимоотношений и политики. Технологии превращают творческий опыт в доступный культурный продукт, а также способствуют размножению и распространению разнообразных культурных моделей и форм, ценностных ориентиров, которые получают статус всеобщепризнанных в рамках объединённого информационно-коммуникационного пространства.

Ведущий исследователь в области молодёжной культуры, профессор А. В. Македон отмечает: «Молодёжь является главной силой, вносящей креатив-

¹² Российская газета : информационное агентство Правительства РФ. М., 2012. URL: <https://rg.ru/2022/10/06/vciom-bolee-pолоviny-rossii-an-polzuiutsia-i-televideniem-i-internetom.html> (дата обращения: 15.03.2023).

¹³ Кон И. С. Этнография детства. Традиционные формы воспитания детей и подростков у народов Восточной и Юго-Восточной Азии. М. : Просвещение, 1983. С. 9–50.

ные и инновационные изменения в различные сферы общества»¹⁴. Это неудивительно, учитывая особенности молодёжного возраста, такие как стремление к новому и отсутствие опасений испытать неудачу. Такие качества позволяют молодым людям находить альтернативные пути и смело совершать прорывы, что содействует разрушению стереотипов и созданию инноваций.

По статистике Аналитического центра при Правительстве Российской Федерации, уже сегодня по сравнению с другими отраслями в креативных индустриях занято больше всего молодёжи в возрасте от 14 до 30 лет (около 20%)¹⁵. Молодёжь успешно осваивает новые профессии, спрос на которые формируют креативные индустрии. Так, в креативную отрасль интегрируются специалисты из сфер культуры, дизайна, медиа, компьютерных технологий, маркетинга и т. д. Можно сделать вывод, что основным носителем креативного и инновационного потенциала является молодёжь. Присущие молодым людям свойства, такие как стремление к новому и отсутствие опасений сделать ошибку, позволяют находить альтернативные решения и разрушать привычные стереотипы.

Так, Р. Флорида, американский экономист и социолог, вводит понятие «креативного класса», которое обозначает группу молодых людей с определёнными ценностными установками: индивидуальный подход, принцип меритократии (оценка людей не по экономическому и социальному критериям, а по заслугам и интеллекту), значимость образования и культурного развития¹⁶. Из этого следует, что креативный класс является одним из основополагающих элементов постиндустриального общества, для которого характерен прогрессивный взгляд на современную экономику и общественную деятельность в целом.

Медиа, включая как традиционные СМИ, так и новые медиа, представляют собой эффективный инструмент для продвижения культурных и художественных продуктов. Данное явление признаётся на уровне как министерств и ведомств, так и отдельных государственных культурных учреждений. Наблюдается активное развитие медиaprостранств в музеях, галереях, выставочных центрах, театрах и других культурных организациях России, которые создают собственные веб-сайты, интегрируют их с социальными сетями и постоянно внедряют новые технологические решения для установления полноценного взаимодействия с аудиторией.

Исследователи в области культуры и искусства выделяют проблему увеличения темпов оттока наиболее перспективного молодого населения, мигрирующего в крупные города в поисках творческих профессий. К числу факторов, стимулирующих миграцию, относятся перспективы трудоустройства, возможности самореализации и карьерного роста, притягательная инфраструктура большого города. Центральной причиной миграции молодёжи в крупные города является

¹⁴ Македон А. В. Молодежь как субъект и объект культурно-досуговой деятельности // Вестник Тюменской государственной академии культуры, искусств и социальных технологий. 2015. № 2. С. 224–227. URL: <https://e.lanbook.com/journal/issue/297627> (дата обращения: 09.02.2023).

¹⁵ Об официальном статистическом учете и системе государственной статистики в Российской Федерации: федер. закон от 29 ноября 2007 г. № 282-ФЗ // Официальный сайт Федеральной службы государственной статистики. М., 2007. URL: <http://www.gks.ru/news/fz282.htm> (дата обращения: 20.05.2023).

¹⁶ Хадасевич Н. Р. Влияние социально-экономических условий на формирование трудового потенциала на региональном уровне // Регион: системы, экономика, управление. 2022. № 1. С. 58–63. URL: <https://e.lanbook.com/journal/issue/319571> (дата обращения: 09.02.2023).

несоответствие ожиданий и представлений о будущей работе и существующих вакансий на рынках труда малых городов. В основном именно карьерные устремления студентов лежат в основе переезда на постоянное место жительства в мегаполисы.

Так, по данным Росстата за 2022 г., в России на миграцию в возрасте 15–34 года приходится почти половина (47 %) внутривосточных переселений, в том числе на возраст 23–34 года — 30 %. Для молодёжи 15–24 лет главная причина миграции — учёба с перспективой дальнейшей карьеры. Но уже к 25–29 годам эта причина, по данным статистического ведомства, уходит на второй план, мотивы миграции становятся довольно разнообразными — это трудоустройство, карьера, личные и семейные причины¹⁷.

Сделав анализ по вышеупомянутым особенностям новых медиа как инструментов продвижения ценностно-смысловых ориентиров для молодёжи, можно сказать, что одним из решений данной проблемы является развитие информационных ресурсов в регионах путём создания медиапроектов, направленных на популяризацию креативных отраслей среди молодёжи для дальнейшего трудоустройства. Интернет-среда стала ключевым игроком в жизни каждого молодого человека, что говорит о важности создания и взаимодействия профессиональных сообществ внутри данной системы.

«В настоящее время Тюмень входит в топ-4 городов с наибольшим вкладом креативных индустрий в экономику региональных центров. Свыше 30 тысяч человек заняты в таких организациях, и общий оборот предприятий креативной индустрии составляет почти 383 млрд рублей»¹⁸.

Главным фактором активного развития креативных отраслей Тюменской области является человеческий ресурс, а именно молодые люди, имеющие новые знания и идеи, способные мыслить нестандартным образом и внедрять инновации в творческую деятельность. Данный результат можно получить при создании интернет-платформ взаимодействия молодёжи с потенциальными работодателями. Необходимо давать понять молодым специалистам, что они нужны региону, и предлагать выгодные условия. Одними из средств интеграции молодёжи в креативные отрасли Тюменской области являются региональные медиапроекты.

Изучив медиарынок города Тюмени, можно выделить несколько современных проектов, каждый из которых в определённой степени посвящён развитию креативных индустрий в регионе: видеоподкаст «Союзники», аудиоподкаст «Изнанка», сериал «Креативные индустрии Тюмени». Специфические особенности данных медиапроектов:

1. Ориентация деятельности на молодую аудиторию. Так, вышесказанное подтверждается обсуждением тем из сфер культуры и искусства, которые интересны молодёжи.
2. Поддержка местных СМИ. В данном случае авторы медиапроектов в большей степени используют ресурсы молодёжного информационного портала Тюмени «Moi-Portal.ru». Следует отметить, что информационные каналы взаимодействия с молодёжью располагают локальной

¹⁷ Креативные индустрии Тюмени // 1tmn.ru. Тюмень, 2022. URL: http://1tmn.ru/greater_tumen/tyumen_region/tyumentyumen_region/kreativnyeindustrii-tyumeni-4144653.html (дата обращения: 20.05.2023).

¹⁸ Трифонов Е. В. Основные признаки креативной модели будущего. М. : Экономист, 2020. № 7. С. 90–96.

аудиторией, социальной ответственностью и инструментами PR, направленными на молодое поколение.

3. Наличие экспертов из различных креативных (творческих) сфер. Так, профессионалы из мира культуры, медиа, кино, дизайна, предпринимательской деятельности обмениваются опытом с аудиторией и занимаются продвижением своих услуг.

Проведённый анализ деятельности медиапроектов города Тюмени показал основные проблемы, с которыми сталкиваются творческие деятели при разработке собственных каналов взаимодействия с молодой аудиторией.

Следует отметить отсутствие партнёров регионального уровня (например, Департамент по общественным связям, коммуникациям и молодёжной политике Тюменской области), централизованной профильной организации, выступающей в качестве заказчика и объединяющей региональный креативный сектор экономики (например, Тюменское агентство развития креативных индустрий), а также широкого выбора освещаемых тем (видеоподкаст «Союзники», аудиоподкаст «Изнанка», сериал «Креативные индустрии Тюмени» не рассматривают все 16 основных направлений творческих индустрий).

Так, существует необходимость создания медиапроекта, который имеет преимущества в основании при Тюменском агентстве развития креативных индустрий, учредителем которого является Муниципальный автономный многопрофильный центр. Новый формат должен быть направлен на популяризацию креативных индустрий среди молодёжи при организации, которая соответствует профильным компетенциям и выступает централизованной структурой, объединяющей региональный креативный сектор экономики. Помимо этого, медиапроект должен иметь ориентацию на формирование позитивного общественного мнения о креативном секторе и привлечение внимания региональных властей к проблемам и потребностям творческих отраслей, охват всех направлений креативных индустрий, что позволит создать обширную картину и показать всю многогранность и разнообразие творческих сфер региона.

Автором было проведено социологическое исследование на тему «Культурно-творческие запросы студенческой молодёжи в сфере медиа».

Актуальность исследования обусловлена необходимостью осмысления проблем, связанных с интеграцией студенческой молодёжи в региональные креативные индустрии. Вовлечение студентов в местные творческие (креативные) организации создаёт условия для их профессиональной реализации, взаимодействия с профессионалами отрасли, приобретения опыта и умений в конкретных медиасредах, а также решает проблему миграции молодёжи в более крупные города в поисках работы.

Проблема исследования — несоответствие между культурно-творческими запросами студенческой молодёжи в сфере медиа и доступными возможностями интеграции в региональные креативные индустрии.

Объект исследования — студенческая молодёжь (16–22 лет), учащиеся ФГБОУ ВО «Тюменский государственный институт культуры» факультета социально-культурных технологий.

Предмет исследования — культурно-творческие запросы представителей студенческой молодёжи в сфере медиакоммуникаций.

Цель исследования — выявление основных проблем и противоречий в области культурно-творческих запросов студенческой молодёжи в сфере медиа.

Задачи:

1. Изучить литературу по данной проблеме.
2. Составить анкету.
3. Провести анкетирование среди представителей студенческой молодёжи Тюменского государственного института культуры факультета социально-культурных технологий.
4. Обработать анкетные данные и представить полученные результаты.

Методы сбора первичной социологической информации: анкетный опрос.
Методы обработки информации: анализ, синтез, ранжирование, обобщение.

Интерпретация основных понятий:

Студенческая молодёжь — это социальная группа, состоящая из молодых людей, получающих высшее образование, характеризующаяся особыми потребностями, интересами и общественными ролями.

Культура — это комплексные социокультурные явления и процессы, включающие нормы, ценности, обычаи, искусство, символы, традиции, язык, идеи и знания, которые передаются и развиваются внутри определённого сообщества, формируя его уникальную идентичность и способствуя его развитию и эволюции.

Творческие запросы — потребности и стремления индивидуумов к самовыражению, инновациям и развитию в сфере творчества и культуры.

Медиа — это средства и каналы массовой коммуникации, такие как телевидение, радио, печатные издания и Интернет, которые используются для передачи информации, развлечения, обмена мнениями и взаимодействия с аудиторией.

Этапы исследования:

1. Подготовительный этап (изучение темы, разработка программы и инструментария) — 1–15 апреля.
2. Сбор социологической информации — 16–30 апреля.
3. Обработка и анализ собранной информации — 1–14 мая.
4. Подготовка информационно-аналитического отчёта — 15–25 мая.

Сроки исполнения: апрель — май 2023 г.

Инструментарий: анкета состоит из восьми вопросов, которые позволяют выявить культурно-творческие запросы студенческой молодёжи в сфере медиа.

Результаты исследования: в исследовании приняли участие 40 человек, из которых 76 % — женщины, 24 % — мужчины. Большинство опрошенной аудитории (82 %) находятся в возрастном периоде от 16 до 18 лет включительно (*Приложение 1*).

92,5 % людей считают видео- и аудиоподкасты интересным форматом, 7,5 % проголосовали отрицательно.

22 из 40 опрошенных (55 %) считают, что подкасты — универсальный медиаформат, который можно слушать, когда делаешь другую работу. 30 % считают, что подкасты — источник получения новых знаний. 7,5 % уверены, что подкасты убивают время.

Тематика интервью, культура, юмор считаются самыми востребованными у студенческой молодёжи (по 17,5 % на каждую категорию).

Понятие «креативные индустрии» хорошо знают 20 опрошенных из 40, остальные 15 (37,5 %) знакомы с определёнными направлениями.

20 из 40 опрошенных (50 %) хотели бы получить от социокультурного проекта, связанного с трудоустройством в региональные креативные организации, обсуждение актуальных тем из мира культуры, медиа, музыки, дизайна и др., 17,5 % — возможность общения и обмена опытом с другими участниками

проекта, 12,5 % выступают за наличие профессионально-творческих тем в рамках будущей специальности. 10 % опрошенных голосуют за ролевое участие (погружение) в креативные индустрии.

Респондентам в большей степени (52,5 %) интересна культурно-творческая сфера, 10 % отдают предпочтение дизайну, далее следуют индустрия моды, туризм и отдых, реклама и PR-деятельность (по 7,5 % на каждую категорию).

Тема «Культура трудоустройства выпускника вуза» оказалась самой интересной среди студенческой молодёжи, 57,5 % хотели бы увидеть подкаст в подобном ключе. «Образование и самообразование» и «Открытие собственного бизнеса в сфере культуры и искусства: советы и рекомендации» разделили между собой вторую позицию, а именно 32,5 % для каждой категории.

Вывод: анализ полученных данных выявил нацеленность студенческой молодёжи на карьерный рост в региональных креативных индустриях, что доказывает их заинтересованность в будущем трудоустройстве в организации с творческой направленностью.

Таким образом, на основании социологического опроса и анализа вторичных данных мы пришли к следующим выводам:

1. Проблема оттока молодого поколения в более крупные города в поисках трудоустройства в творческих сферах решается путём создания каналов взаимодействия региональной власти, работодателей креативных отраслей и будущих специалистов.
2. Медиарынок Тюменской области имеет свободные ниши для реализации молодёжных проектов, направленных на популяризацию креативных индустрий региона.
3. Существуют запросы молодёжи в получении новых знаний об инновациях культуры и искусства, предоставлении возможностей трудоустройства в местные креативные предприятия и создании интернет-платформ для обмена опытом со специалистами, которые выступают в роли будущего работодателя.
4. 33 из 40 опрошенных студентов (82,5 %) положительно оценивают перспективу социокультурного проекта (видеоподкаста) как средства получения новых знаний и практического освоения будущей профессии.
5. Этот запрос респондентов даёт основание рассмотреть понятие и сущность подкаста более подробно.

1.3. Понятие и сущность подкаста как инновационной практики культуры массмедиа

Современная цифровая реальность становится стимулирующим фактором внедрения новых форматов в практическую деятельность средств массовой информации. М. С. Халиуллина, анализируя феномен новых медиа, считает, что «на сегодняшний день отсутствуют исчерпывающие классификации для описания современного аудиовизуального контента»¹⁹. Выявлено, что традиционные жан-

¹⁹ Федорков А. И., Яновский В. В. Инновационные тенденции развития в сфере культуры: инвестиции, эффективность, цифровая экономика // Петербургский экономический журнал. 2017. № 3. С. 44–52. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/innovatsionnye-tendentsii-razvitiya-v-sferekultury-investitsii-effektivnost-tsifrovaya-ekonomika> (дата обращения: 20.05.2023).

ры и форматы стали больше трансформироваться, в том числе заимствуя черты некоторых феноменов из интернет-пространства. В этом контексте два основных аспекта привлекают особое внимание, поскольку они способствуют повышению эффективности медиавоздействия.

Во-первых, учёт потребностей и желаний аудитории в деятельности СМИ. В условиях информационного избытка и конкуренции за внимание зрителей, слушателей или читателей становится всё важнее создание удобства и удовлетворение потребностей аудитории. СМИ стремятся адаптироваться к предпочтениям и поведенческим моделям своей аудитории, чтобы предоставить информацию в наиболее удобном и доступном формате, что позволяет эффективно взаимодействовать с аудиторией и удерживать её внимание. А. Г. Пастухов, исследуя новые медиа и новую медийную культуру, отмечает, что индустрия современных СМИ носит прежде всего «интерактивный» характер их традиционных инструментов²⁰.

Второй аспект, технологический, играет существенную роль в современных медиаформатах. С развитием информационных технологий и Интернета доступность контента становится важной особенностью. СМИ стремятся максимизировать данный процесс, делая контент доступным на различных платформах и устройствах. Современная постмодернистская эпоха отличается стремлением к получению удовольствия и развлечения через массмедиа. Е. А. Зверева считает, что удовольствие становится ключевым фактором потребления медиапродуктов, вне зависимости от их содержания. СМИ активно ищут новые форматы, способные сочетать информативность и удовлетворение разнообразных потребностей аудитории²¹.

Современные средства массовой коммуникации являются важнейшей областью культуры, её производства и потребления, всех происходящих в ней процессов. Для того чтобы понять, каким образом они «работают», необходимо учитывать все стороны процесса коммуникации, «коммуникационного акта»²². Основы этого понятия были сформулированы американским исследователем Г. Лассуэлом ещё в 1948 г. в работе «Структура и функция коммуникации в обществе». Согласно его формуле можно выделить три основных составляющих процесса массовой коммуникации: «1) производство текстов медиа, 2) процесс их передачи и 3) “потребление” этих сообщений аудиторией»²³.

²⁰ Пастухов А. Г. К вопросу о повторяемости, воспроизводимости и анализе медийной репрезентации коммуникативного события // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2016. № 21. С. 130–143. URL: <https://e.lanbook.com/journal/issue/299869> (дата обращения: 09.01.2023).

²¹ Дрешер Ю. Н. Креативность и интеллект: конспект лекции / Казанская государственная академия Министерства здравоохранения Российской Федерации. Казань: Медицина, 2015. 90 с. URL: <https://www.livelib.ru/book/1001781330-kreativnost-i-intellekt-yuliya-dresher> (дата обращения: 20.05.2023).

²² Вартанова Е. Л. Теория медиа как перекресток научных подходов и методов // Вопросы теории и практики журналистики. 2018. № 1. С. 165–176. URL: <https://e.lanbook.com/journal/issue/309920> (дата обращения: 09.06.2023).

²³ Зверева Е. А. Современный российский рынок журналов: адаптация бумажной прессы к реалиям цифровой эпохи // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2016. № 1. С. 101–106. URL: <https://e.lanbook.com/journal/issue/297979> (дата обращения: 09.06.2023).

Можно сделать вывод, что современная практика культуры массмедиа представляет собой комплексное явление, связанное с производством, распространением и потреблением массовой информации в обществе. Данный термин описывает систему, в которой средства массовой коммуникации играют центральную роль в формировании общественных ценностей, норм, идентичности и культурных образцов, включая в себя процессы производства, распространения и рецепции медиасодержания и взаимодействуя с социальными, экономическими и политическими факторами, а также с технологическими инновациями, формируя уникальные медиаландшафты и определяя современные медиакультуры²⁴.

Распространение визуальной культуры, по утверждению П. А. Чеканцева, тесно связано с таким важным социокультурным фактором, как всеобщая медиатизация. Массмедиа не только определённым образом формируют повседневную жизнь общества, но и становятся горизонтом осуществления действий и осмысления событий²⁵.

Исследовательская компания «TIBURON Research» в начале 2020 г. провела комплексный анализ рынка подкастов — исследовали аудиторию, составили рейтинги подкастов и подкастеров, выявили гендерные особенности аудитории. Онлайн-опрос 500 россиян показал, что каждый четвёртый пользователь Интернета в России слушает подкасты раз в месяц и чаще²⁶.

В научной среде подкасты ещё мало изучены, особенно в России: исследователи только присматриваются к этой теме. Е. Н. Белова описала технологическую историю развития нового способа получения информации. Так, подкаст — это медиаформат, который представляет собой серию аудио- или видеофайлов, доступных для скачивания или потоковой передачи через Интернет. Термин «подкаст» сочетает в себе слова «iPod» (портативное устройство для прослушивания медиафайлов) и «broadcast» (вещание), отражая их комбинацию²⁷.

Существуют другие подходы к определению подкаста как современного формата вещания и феномена культуры массмедиа. Например, «подкасты — это цифровой аудиоконтент, который распространяют в Интернете с помощью службы хостинга подкастов»²⁸. Данный медиаформат обычно создаётся независимыми авторами, которые производят и публикуют свой контент на регулярной основе. Одной из ключевых особенностей подкастов является их доступность для слушателей или зрителей. Пользователи могут подписаться на подкасты и ав-

²⁴ Мантуленко В. В. Осмысление опыта цифровизации российского образования: Актуальные вызовы и задачи // Концепт. 2023. № 3. С. 109–121. URL: <https://e.lanbook.com/journal/issue/331877> (дата обращения: 09.06.2023).

²⁵ Чеканцев П. А. Современная визуальная культура и проблемы художественного образования // Преподаватель XXI в. 2017. № 2 (ч. 1). С. 163–169. URL: <https://e.lanbook.com/journal/issue/301895> (дата обращения: 09.05.2023).

²⁶ Подкасты: аудитория, рейтинги подкастов и подкастеров. Исследование // TIBURON Research, 2020. URL: <https://tiburon-research.ru/cases/issledovanie-podkasty-auditoriya-reytingi-podkastov-i-podkasterov/> (дата обращения: 09.05.2023).

²⁷ Белова Е. Н. Применение интернет-технологий в образовании для развития творческой активности студентов // Научное мнение. 2014. № 1. С. 152–156. URL: <https://e.lanbook.com/journal/issue/289949> (дата обращения: 09.02.2023).

²⁸ Сметанина Д. А., Казорина А. В. Специфика функционирования просветительского подкастинга в Рунете // Молодежный вестник ИрГТУ. 2022. № 1. С. 117–121. URL: <https://e.lanbook.com/journal/issue/324257> (дата обращения: 09.05.2023).

томатически получать новые выпуски, которые они могут прослушивать или просматривать на своих устройствах в удобное для них время. Это позволяет аудитории выбирать контент по своим интересам и управлять своим собственным контентным опытом²⁹.

За рубежом сформулировано другое определение подкаста — «цифровой аудиофайл, доступный в Интернете для загрузки на компьютер или мобильное устройство, как правило, доступный в виде серии, новые партии которой могут быть получены подписчиками автоматически»³⁰. Технология подкастинга, создаваемого в действующих СМИ, построена на использовании тех же правил и принципов, что и при создании аудио- и видеопродуктов для радиоканалов/телеканалов, но чаще всего отличается тем, что подкасты предоставляют авторам — журналистам большую свободу выбора тем для обсуждения, что связано с относительной самостоятельностью подкаста как медиапродукта и одновременно медиаканала в структуре традиционных медиа³¹.

Анализ подкастов позволил выделить следующие особенности их функционирования в массмедиа:

1. Высокая степень оперативного журналистского реагирования на события, отражаемые на страницах и в эфире основных выпусков издания. Это находит выражение в достаточно тесной связи тем и проблематики выступлений в подкастах с основными направлениями информационной политики издания.
2. Подкасты позволяют расширить аудиторию издания (газеты, радио и телеканала) за счёт насыщения разнообразием мнений контента подкаста.
3. Одним из важнейших приёмов создания контента в формате подкаста является приём персонификации, позволяющий олицетворять звучащую информацию, делать её особо запоминающейся и проникающей в сознание аудитории при кажущемся упрощении восприятия.
4. Подкасты обладают высоким потенциалом интерактивности, поэтому СМИ используют их для привлечения аудитории, организуя её при помощи разговорного контента. Это свойство подкастов роднит их с форматами блогосферы, привлекательность которой во многом складывается из широких возможностей свободного обмена мнениями. Также следует отметить возможности для расширения аудитории путём размещения аудиопродуктов на сайте медиа.
5. Подкасты способствуют переупаковке контента основного СМИ³².

Таким образом, можно сделать вывод о том, что современная культура массмедиа отражает глубокие трансформации, связанные с глобализацией, коммерциализацией и технологическим прогрессом. Подкаст как один из медиаформатов

²⁹ Карпикова И. С., Артамонова В. В. Привлечение аудитории к цифровым СМИ с помощью элементов геймификации // Вопросы теории и практики журналистики. 2018. № 4. С. 599–614. URL: <https://e.lanbook.com/journal/issue/309923> (дата обращения: 09.01.2023).

³⁰ Забродина И. К. Значение методических условий в развитии социокультурных умений студентов посредством современных интернет-технологий // Высшее образование сегодня. 2015. № 1. С. 23–25. URL: <https://e.lanbook.com/journal/issue/326591> (дата обращения: 09.04.2023).

³¹ Дрешер Ю. Н. Указ. соч.

³² Шакиров А. И. Трансформация журналистского текста в условиях глобализации общества // Ученые записки Казанского университета. Серия Гуманитарные науки. 2014. № 6. С. 17–25. URL: <https://e.lanbook.com/journal/issue/296268> (дата обращения: 09.03.2023).

играет важную роль в стимулировании творческого самовыражения молодых людей и создании новых возможностей для обмена идеями и опытом. В целом современная культура массмедиа отражает глубокие изменения в медиаиндустрии и обществе. Данный формат в области медиакоммуникаций обладает рядом характеристик, которые делают их уникальными и отличающимися от других форм медиаконтента, представляя собой аудио- или видеозаписи, доступные для прослушивания или просмотра в любое удобное время. Подкасты обладают гибкостью и доступностью, позволяя слушателям выбирать темы, которые их интересуют, и создавать собственное расписание прослушивания. Обозначенные характеристики подкастов делают их важным и популярным средством медиакоммуникации в современной культуре массмедиа.

Глава 2

СОВРЕМЕННЫЕ ПРАКТИКИ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНЧЕСКОЙ МОЛОДЁЖИ В КРЕАТИВНЫХ ИНДУСТРИЯХ

2.1. Сравнительный анализ социально-культурных практик интеграции студенческой молодёжи в региональное креативное пространство

Социально-культурные практики представляют собой комплексные и многогранные деятельности, которые формируют и определяют социокультурную жизнь общества. Они являются важным инструментом для создания и поддержания культурных ценностей, норм и общественных отношений. Социально-культурные практики включают в себя различные формы и выражения, такие как культурные мероприятия, ритуалы, обычаи, традиции, образование, развлечения, искусство, спорт и другие социальные активности.³³

О. В. Крутеева считает, что «социокультурная практика — это деятельность индивида, определяемая его гуманистическими потребностями в различных видах творчества согласно нормам, ценностям, традициями социума, порождённым как менталитетом, так и его социокультурным окружением, ориентированным на обновление способов освоения будущего и самосовершенствование индивида»³⁴.

Если рассматривать социально-культурные практики интеграции студенческой молодёжи в региональное креативное пространство, то в качестве примера можно привести высшие учебные учреждения города Тюмени, которые осуществляют образовательную деятельность в рамках дополнительных программ профессионально-творческого развития студентов.

Одной из таких инновационных практик является Тюменский форум студентов и творческой молодёжи «Пассионарии культуры», который ежегодно проводится на базе Федерального государственного бюджетного образователь-

³³ Теньшова О. Н. Молодежь как объект социокультурной деятельности: особенности, формы и направления реализации в сфере культуры и образования: учебное пособие. Хабаровск : ХГИК, 2021. 106 с. URL: <https://e.lanbook.com/book/299360> (дата обращения: 09.01.2023).

³⁴ Крутеева О. В. Социально-культурные практики как способ сохранения и развития народного искусства: философско-культурологический анализ // Вестник Гуманитарного университета. 2018. № 1. С. 104–108. URL: <https://e.lanbook.com/journal/issue/307407> (дата обращения: 09.01.2023).

ного учреждения высшего образования «Тюменский государственный институт культуры».

Форум проводится Общественной палатой Тюменской области и Тюменским государственным институтом культуры в соответствии:

1. С планом реализации программы «Волонтёры культуры» федерального проекта «Создание условий для реализации творческого потенциала нации» («Творческие люди») национального проекта «Культура» (2019–2024 гг.).
2. Государственной программой Российской Федерации «Развитие образования» на 2018–2025 гг.
3. Стратегией развития воспитания в Российской Федерации на период до 2025 г.
4. Концепцией развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 г.
5. С указом Президента Российской Федерации от 27 июня 2022 г. № 401 «О проведении в Российской Федерации Года педагога и наставника».
6. Государственной программой Тюменской области «Развитие культуры» 2019–2025 гг.

Основные цели форума:

1. Выявление и широкая поддержка талантливой молодёжи, профессионально-творческих устремлений студентов и учащейся молодёжи.
2. Повышение престижа и востребованности выпускников вузов и молодых работников сферы культуры в обществе.
3. Привлечение инициативных творческих людей к сохранению и развитию культурного пространства региона и страны.
4. Создание условий для эффективной совместной творческой проектной деятельности различных социальных групп населения, НКО, предприятий и организаций творческой (креативной) индустрии.

Задачами проекта «Пассионарии культуры» являются:

1. Содействие в сохранении культурной идентичности народов Российской Федерации и зарубежных стран, пропаганда и повышение интереса к мировой культуре.
2. Создание постоянно действующей творческой лаборатории для руководителей и педагогов самодеятельных и профессиональных молодёжных коллективов с целью повышения профессионального мастерства, расширения контактов и вовлечения в фестивальное движение представителей различных направлений и жанров.
3. Создание условий для неформального общения с творческими личностями, известными деятелями в области культуры и искусства.
4. Привлечение внимания органов государственной власти, предпринимателей и различных международных коммерческих и общественных организаций к вопросам формирования у представителей всех поколений толерантного отношения к культурам народов мира, воспитания у них потребности к творчеству, искусству³⁵.

³⁵ Тюменский государственный институт культуры: официальный сайт. Тюмень. URL: <http://www.tumgik.ru/> (дата обращения: 22.02.2023).

Развитие такой социокультурной практики в образовательном пространстве вуза способствует активизации и поддержке мотивации обучающихся. Эта практика позволяет актуализировать учебные программы, интегрируя реальные профессиональные задачи, а также создавая баланс в системе подготовки будущих специалистов. Посредством подобных практик формируется особая социальная ниша, объединяющая различные виды занятости обучающихся, которые ранее были разделены во времени и пространстве.

Следующим примером социально-культурной практики студентов в рамках деятельности вуза является профессионально-творческий проект «Медианавигатор», который ежегодно проводится Институтом социально-гуманитарных наук Федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего образования «Тюменский государственный университет».

Цель фестиваля — медиаобразование молодёжи и школьников через получение теоретических знаний и практических навыков в сфере журналистской деятельности.

Задачи фестиваля:

1. Создание условий для обмена опытом и реализации творческих инициатив молодёжи в сфере массмедиа технологий.
2. Разработка форм и технологий медиаобразования, повышение качества медиаобразования в регионе.
3. Повышение качества молодёжных медиапроектов.
4. Способствование карьерному и профессиональному росту молодёжи в сфере медиа.
5. Формирование мотивации участников к преобразовательной деятельности в сфере массмедиа³⁶.

Можно сделать вывод о том, что фестиваль «Медианавигатор» является современной социально-культурной практикой, которая приносит значительную пользу студенческой молодёжи в области медиа и журналистики. Проект решает проблему ограниченности доступа студенческой молодёжи к медиа и журналистской деятельности. У студентов часто отсутствуют возможности для развития навыков в области массмедиа и получения соответствующего образования. Фестиваль создаёт условия, в которых молодёжь может активно участвовать, обмениваться опытом, развивать свои творческие инициативы и приобретать практические навыки в медиаиндустрии. Так, он способствует преодолению недостатка доступа и обеспечивает участникам возможность проявить себя в сфере медиа, что способствует их личностному и профессиональному развитию.

В качестве примера успешной реализации социально-культурных практик не в рамках образовательной среды вуза можно привести работу автономной некоммерческой организации «Тюменское агентство развития креативных индустрий», которая осуществляет образовательную профессиональную деятельность.

Целью деятельности АНО «Тюменское агентство развития креативных индустрий» является предоставление услуг в сфере реализации проектов для развития и поддержки креативных индустрий, в том числе творческого бизнеса, а также креативной экономики и инфраструктуры.

³⁶ Тюменский индустриальный университет: официальный сайт. Тюмень. URL: <https://www.tyuiu.ru/> (дата обращения: 22.02.2023).

Виды деятельности автономной некоммерческой организации «Тюменское агентство развития креативных индустрий»:

1. Консультирование по вопросам коммерческой деятельности реализуется в следующих направлениях: анализ и прогнозирование развития креативных индустрий в городе Тюмени и регионе, разработка проектов кластеров креативных индустрий и креативных пространств в городе Тюмени и регионе, и организационное сопровождение их функционирования, оказание поддержки субъектам креативных индустрий.
2. Деятельность рекламных агентств реализуется в следующих направлениях: информационное продвижение креативных индустрий, развитие и продвижение проектов в сфере креативных индустрий в городе Тюмени, исследование конъюнктуры рынка и изучение общественного мнения.
3. Образовательная профессиональная деятельность реализуется в следующих направлениях: профессиональное обучение населения города, дополнительное профессиональное образование детей и взрослых.

Так, на базе Тюменского агентства развития креативных индустрий реализуется образовательный проект «Тюменская школа креативных индустрий». Организатором проекта выступило Тюменское агентство развития креативных индустрий, поддержку оказали Фонд президентских грантов культурных инициатив, Центр развития бизнеса, Тюменский государственный университет, «Альфа-банк» и большое количество предпринимателей и частных экспертов. Данная практика способствует тому, чтобы будущие специалисты после пройденного обучения мотивировались получать высшее образование в специализированных образовательных учреждениях³⁷.

Тюменская школа креативных индустрий создана для молодых предпринимателей (до 35 лет) и тех, кто хочет ими стать. Система отбора слушателей, а также практико-ориентированная программа школы, нацеленная на создание и реализацию продукта, не только позволят выявить молодых лидеров креативной экономики, но и способствуют формированию у них конкурентных преимуществ, актуальных для самореализации и развития индустрии.

Целью проекта является обеспечение обучения не менее 200 человек в период с марта по октябрь 2022 г. в рамках Тюменской школы креативных индустрий, организуемой в партнёрстве с высшими учебными заведениями Тюмени и с приглашением ведущих российских экспертов в сфере креативных индустрий, направленной на формирование компетенций создания и вывода на рынок продуктов креативных индустрий.

Актуальность и значимость выражаются в запросе предпринимательского сообщества на получение компетенций в сфере креативных индустрий, запросе на профориентационные программы для школьников и студентов в сфере молодёжного предпринимательства на основании требований департамента образования администрации города Тюмени, департамента по спорту и молодёжной политике администрации города Тюмени, комиссии по делам несовершеннолетних и защите их прав при администрации города Тюмени, а также недостаточном уровне предпринимательской деятельности в городе Тюмени (в соответствии

³⁷ Тюменское агентство креативных индустрий: официальный сайт. Тюмень. URL: <https://tarkitmn.ru/> (дата обращения: 22.02.2023).

с муниципальной программой «Развитие субъектов малого и среднего предпринимательства в городе Тюмени на 2021–2026 гг.»).

Анализируя вышеперечисленные проекты, направленные на интеграцию студенческой молодёжи в региональное креативное пространство, можно выделить несколько характерных особенностей. Л. Г. Скокова, исследуя социально-культурные практики в образовательной среде, определила их структуру, что можно использовать при сравнительном анализе.

Во-первых, тюменский форум студентов и творческой молодёжи «Пассионарии культуры», профессионально-творческий проект «Медианавигатор» и образовательный проект «Тюменская школа креативных индустрий» состоят из разнообразных видов самостоятельной деятельности и самоорганизации действий студентов, основанных на текущих и перспективных профессиональных интересах и получении ими определённого опыта. Участие в таких проектах способствует развитию навыков самостоятельной работы, творческого мышления и предпринимательства у студентов. Они могут проявить свои таланты и идеи, а также научиться эффективно организовывать свою деятельность. В результате студенты приобретают ценный опыт, который может быть полезен им в будущей профессиональной деятельности.

Стоит отметить, что социокультурные проекты от Тюменского государственного института культуры и Тюменского агентства развития креативных индустрий охватывают в большей степени основные направления креативных индустрий. Проект «Медианавигатор» ориентирует программу только на виды деятельности, которые тесно связаны со СМИ и журналистикой, что является лишь одним из аспектов творческого сектора. В свою очередь Международный фестиваль-конкурс искусств, культуры и творчества «Пассионарии культуры» включает в себя хореографическое искусство, вокально-хоровое искусство, литературное творчество, изобразительное искусство, театральное искусство, а также творческую (креативную) компетентностную лабораторию и мастер-классы ведущих деятелей и специалистов культуры, искусства и творчества. Тюменская школа креативных индустрий обучает студенческую молодёжь предпринимательской деятельности в культуре, дизайне, медиа, кино, музыке, строительстве, компьютерных технологиях, арт-индустрии и т. д.

Во-вторых, такая особенность, как определение и последующая апробация инновационных способов деятельности, форм актуализации замыслов и поведенческих особенностей для реализации познавательных и креативных потребностей, объединяет все три социокультурных проекта. Тюменский форум студентов и творческой молодёжи «Пассионарии культуры», профессионально-творческий проект «Медианавигатор» и образовательный проект «Тюменская школа креативных индустрий» включают в себя инновационную деятельность, которая направлена на проектирование востребованных для сегодняшних социально-экономических условий страны. Кроме того, участвуя в разработке и апробировании современных социокультурных проектов и получая актуальные знания и опыт, студенческая молодёжь интегрируется в региональные творческие сферы, что способствует их дальнейшему трудоустройству, а далее — развитию креативного сектора Тюменской области.

В-третьих, Тюменская школа креативных индустрий и «Пассионарии культуры» способствуют взаимодействию с представителями различных сообществ и широким социальным контактам, что является следующей особенностью со-

циально-культурных практик в образовательной среде вуза, в отличие от профессионально-творческого проекта «Медианавигатор», который охватывает специалистов из сферы медиакоммуникаций. Если рассуждать о продвижении бренда региональных креативных индустрий, то в первую очередь необходимо делать акцент на проектах, которые ориентируются на все направления, раскрывая тенденции развития и возможности трудоустройства в разных творческих областях.

Таким образом, благодаря развитию социокультурных практик в образовательном пространстве вуза поддерживается мотивация обучающихся, актуализируются учебные программы, а также создаётся баланс в системе подготовки будущих специалистов, обеспечивающий профессионализацию и последующую работу по специальности. Формируется особая социальная ниша, совмещающая ранее разделённые во времени и пространстве виды занятости обучающихся.

Тюменский креативный сектор экономики способен развиваться за счёт внедрения инновационных социально-культурных практик, где особое место занимают разработка и апробация современных проектов, расширение профессионалов в области культуры и искусства, медиа, кино, музыки, дизайна, а также поиск решений актуальных проблем региона, что положительно влияет на развитие местной культурной среды. Образовательная среда российских вузов играет важную роль в инновационной деятельности студенческой молодёжи. Вузы обладают значительными ресурсами, включая квалифицированных преподавателей, современное оборудование, библиотеки и лаборатории, которые способствуют созданию и реализации креативных и инновационных проектов.

В Тюменской области имеется потребность в создании современных социокультурных проектов, направленных на интеграцию молодёжи в региональное креативное пространство. Данный проект должен стать платформой, которая могла бы объединить начинающих творческих специалистов (предпринимателей) с опытными специалистами, а также способствовать повышению узнаваемости бренда Тюменского агентства развития креативных индустрий и его позиционирования на рынке как важного игрока в креативной индустрии региона, формированию позитивного общественного мнения о креативном секторе и увеличению уровня заинтересованности молодёжи возможностями карьерного роста.

2.2. Социокультурный проект «Креативный подкаст»

1. Проблемно-целевой блок

1.1. Описание проекта. Идея создания медиапроекта «Креативный подкаст» заключается в новом формате подкаста как современного средства интеграции творческой молодёжи в региональные креативные индустрии при Тюменском агентстве развития креативных индустрий. Медиапроект основывается на принципах привлечения квалифицированных специалистов из различных творческих областей, доступности для использования широкому кругу людей, формирования молодёжных профессиональных сообществ и сетей поддержки творческих людей для обмена опытом и стимулирования развития креативного сектора в регионе.

Проект решает проблему увеличения темпов оттока наиболее перспективного молодого населения, мигрирующего в крупные города в поисках творческих профессий.

Работа «Креативного подкаста» осуществляется за счёт четких распределений обязанностей между генеральным директором Тюменского агентства развития креативных индустрий (административная часть) и продюсером — организационная и творческо-постановочная части. В состав команды входят видеооператор и бухгалтер.

Деятельность проекта направлена на молодую аудиторию, в числе которой студенты и выпускники творческих образовательных учреждений, индивидуальные предприниматели и работники креативных (творческих) отраслей (организации культуры, медиахолдинги, креативные агентства и др.).

Результатом проекта «Креативный подкаст» является повышение узнаваемости бренда Тюменского агентства развития креативных индустрий и его позиционирование на рынке как важного игрока в креативной индустрии региона, формирование позитивного общественного мнения о креативном секторе и увеличение уровня заинтересованности молодёжи возможностями карьерного роста, создание пространства творческим профессионалам для коммуникации и сотрудничества, обмена идеями и ресурсами, что будет способствовать дальнейшему развитию инноваций в креативных индустриях региона.

1.2. Конкурентный анализ. Основными конкурентами медиапроекта «Креативный подкаст» в городе Тюмени являются видеоподкаст «Союзники», сериал «Креативные индустрии Тюмени», аудиоподкаст «Изнанка».

Отечественный аналог — подкаст «Креативные индустрии» от Первого канала. Проект «Креативный подкаст» основан на схожих принципах привлечения квалифицированных специалистов и доступности для использования широкому кругу людей.

Результаты анализа рынка говорят о том, что у тюменских конкурентов отсутствуют партнёры регионального уровня, централизованная профильная организация, выступающая в качестве заказчика и объединяющая региональный креативный сектор экономики, а также позиционирование подкаста как средства интеграции творческой молодёжи в региональные креативные индустрии (рис. 1).

Преимущества проекта. «Креативный подкаст» — первый медиапроект в Тюмени, созданный при Тюменском агентстве развития креативных индустрий, учредителем которого является Муниципальный автономный многопрофильный центр. Новый формат подкаста направлен на популяризацию креативных индустрий среди молодёжи при организации, которая соответствует профильным компетенциям и выступает централизованной структурой, объединяющей региональный креативный сектор экономики.

Создание данного медиапроекта позволит привлечь в региональный креативный сектор экономики молодых людей от 18 до 25 лет и увеличить уровень заинтересованности молодёжи возможностями карьерного роста.

Преимуществом «Креативного подкаста» является ориентация проекта на формирование позитивного общественного мнения о креативном секторе и привлечение внимания региональных властей к проблемам и потребностям творческих отраслей. «Креативный подкаст» в рамках одного сезона (16 выпусков) охватывает все направления креативных индустрий, что позволяет создать обширную картину и показать всю многогранность и разнообразие творческих сфер региона.

1.3. Описание клиента (рис. 2).

1.4. Ценностно-смысловые ориентиры. Прогрессивные ценностно-смысловые ориентиры способствуют утверждению медиапроекта «Креативный подкаст» как ведущей силы в интеграции творческой молодёжи в региональные креативные индустрии.

Популяризация креативных индустрий как ценностно-смысловой ориентир проекта способствует развитию креативной экономики в Тюменской области, включая создание новых рабочих мест и улучшение экономического благополучия региона.

Социально-экономическая идея заключается в привлечении инвестиций и поддержки к региональным творческим сферам, что будет включать представление примеров успешных кейсов и бизнес-проектов в креативных отраслях, осуществляемых в регионе.

Проект ориентируется на культурную идею, которая содержит в себе развитие культурной среды и поддержку профессиональных творческих сообществ.

1.5. Модель реализации проекта (февраль 2023 г. — февраль 2024 г.) (рис. 3).

1.6. Бизнес-модель (рис. 4).

1.7. Финансовый план (рис. 5–9)

Планируемая ежемесячная выручка (на период 2023–2024 гг.) — 42 000 рублей. Доход высчитывается из средней стоимости билета на мероприятие в рамках медиапроекта «Креативный подкаст» на базе АНО «Тюменское агентство развития креативных индустрий» — 400 рублей, среднего количества зрителей — 30 человек. Онлайн-подписка на краудфандинговой платформе «Boosty» включает в себя эксклюзивные материалы с приглашёнными гостями, которые не вошли в эпизод. Стоимость данной услуги будет составлять 200 рублей в месяц.

1.8. Команда (рис. 10).

1. Генеральный директор. Задачи:

1. Планирование и координация работы команды.
2. Знание бизнес-процессов — анализ финансовых показателей, контроль бюджета.
3. Менеджмент рисков и финансовых ресурсов.
4. Связь с партнёрами регионального уровня.

2. Продюсер-исполнитель. Задачи:

1. Разработка стратегии — определение целей и задач проекта.
2. Редакционная работа — разработка тематики выпусков, оценка качества контента, организация съёмочного процесса, креативное мышление.
3. Работа с текстом, знание стилей и жанров.
4. Работа с социальными сетями и платформами для размещения контента — разработка маркетинговых компаний, контакт с партнёрами, привлечение клиентов.
5. Организация офлайн-мероприятий в рамках медиапроекта «Креативный подкаст».

3. Видеооператор. Задачи:

1. Навыки работы с камерами и другой съёмочной техникой.
2. Знание основ съёмки.

3. Техническая поддержка.
 4. Работа с программами для монтажа.
 5. Умение производства рекламной продукции, спонсорских заставок, анонсов, промо.
- 4. Бухгалтер. Задачи:**
1. Ведение финансовой документации.
 2. Расчёт заработной платы и налогов.
 3. Анализ финансовой отчётности и планирование бюджета.
 4. Анализ финансово-хозяйственной деятельности, в том числе изменения бюджетов и планов.

Название проекта: «Креативный подкаст».

Форма: видеоподкаст.

Вид подкаста: информационно-познавательный.

Формат: интервью.

Аудитория: 18–24 лет (студенческая молодёжь).

Хронометраж: 40 минут.

Площадка: видеохостинги «YouTube» и «Rutube», видеоплеер «VK», аудиоплощадка «Яндекс.Музыка».

Форматообразующие элементы:

1. Визуальные средства — инфографика, видеоклипы и анимированные изображения, представляющие собой дополнение к повествованию.
2. Темы — актуальные и своевременные, касающиеся развития креативных индустрий в России, направленные на интересы молодой аудитории.
3. Гости — эксперты, профессионалы и лидеры мнений в творческих индустриях, которые могут поделиться своими мыслями и мнениями по обсуждаемым темам.

Описание подкаста. «Креативный подкаст» даёт представление о динамичном мире творчества, искусства и дизайна. В каждом выпуске представлены подробные интервью и дискуссии с экспертами и лидерами мнений из различных творческих областей, предлагающие информацию о последних тенденциях, проблемах и возможностях в отрасли. Независимо от того, являетесь ли вы профессионалом в этой области или просто любопытным наблюдателем, этот подкаст — идеальный способ оставаться в курсе и вдохновляться последними событиями в мире творчества.

Ведущий. Инициативный студент, представляющий интересы современной молодёжи. Ведущий должен обладать сильными навыками общения и проведения интервью, а также способностью взаимодействовать с гостями и поддерживать беседу. Для принимающей стороны также важно иметь глубокое понимание творческих индустрий и быть в курсе текущих тенденций и событий в этой области.

Гости. Профессионалы, эксперты, лидеры мнений, предприниматели, художники и другие люди из разных слоёв общества, имеющие влияние в творческих индустриях. Они могут привнести уникальную точку зрения и поделиться своим опытом, идеями и проблемами в творческих областях. Гости могут быть из различных творческих секторов, таких как кино, музыка, реклама, игры, дизайн и искусство.

Актуальность. В настоящее время креативные индустрии являются одним из наиболее динамично развивающихся секторов мировой экономики и международной торговли. Исследователи в области креативных индустрий выделяют проблему увеличения темпов оттока наиболее перспективного молодого населения, мигрирующего в крупные города в поисках креативных творческих профессий. Отсюда исходит потребность в реализации современных креативных средств формирования молодёжных профессиональных сообществ и сетей поддержки творческих людей для развития сотрудничества и предпринимательства. Данный проект может послужить средством интеграции творческой молодёжи в региональные креативные индустрии для дальнейшего трудоустройства.

Новизна выражается в разработке видеоподкаста как инновационной социально-культурной практики для интеграции студенческой молодёжи в региональные креативные индустрии.

Социальная база проекта — факультет социально-культурных технологий Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Тюменский государственный институт культуры».

Цель: популяризация креативных индустрий среди молодёжи через создание подкастов с привлечением специалистов.

Задачи:

1. Повысить уровень узнаваемости бренда Тюменского агентства развития креативных индустрий и его позиционирование на рынке как важного игрока в креативной индустрии региона.
2. Создать профиль и репутацию творческих (креативных) индустрий в регионе, демонстрируя их значимость и ценность для более широкого общества.
3. Предоставить платформу для поддержки творческих профессионалов, чтобы поделиться своим опытом, взглядами на творческие отрасли и информацией о вакансиях и возможностях трудоустройства в креативных отраслях.
4. Сформировать устойчивую и лояльную аудиторию подкаста и создать сообщество творческих профессионалов.

2. Инструментально-содержательный блок

I. Диагностический этап. Он предполагает следующие задачи:

1. Ознакомление с документацией, необходимой для написания проекта. А именно изучение и анализ документации для написания проекта:
 - распоряжение Правительства РФ «Концепция развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 г.»;
 - устав Тюменского агентства развития креативных индустрий;
 - интернет-источники, относящиеся к исследованию российской модели креативных (творческих) индустрий.
2. Исследование социокультурных средств продвижения «ТАРКИ». Методы и формы. Выявить недостатки контент-плана креативного агентства для последующего внедрения современных технологий развития бренда компании.

- Аудит контент-плана: проведение детального анализа текущего контент-плана, включая его структуру, содержание, форматы, покрытие тематик и целевой аудитории.
 - Метод SWOT-анализа: оценка сильных и слабых сторон текущего контент-плана, а также возможностей и угроз.
 - Экспертное мнение: привлечение экспертов в области маркетинга, контент-стратегии и развития бренда для оценки контент-плана и предоставления рекомендаций по его улучшению.
3. Кадровые мероприятия. Формирование творческой команды: оператор, ассистент, менеджер, монтажёр.
Методы и формы:
- Рекрутинг и отбор: проведение процесса набора персонала, включая размещение вакансий, проведение собеседований и оценку кандидатов.
 - Анализ навыков и опыта: оценка компетенций и опыта потенциальных членов команды, чтобы убедиться, что они обладают необходимыми навыками и знаниями для выполнения своих задач.
4. Изучение конкурентной среды. Изучить и проанализировать специфику рынка брендированных интернет-проектов и видеоподкастов.
- Сегментация аудитории: идентификация и анализ различных сегментов целевой аудитории для брендированных интернет-проектов и видеоподкастов.
 - Мониторинг социальных сетей: анализ обсуждений и реакций аудитории в социальных сетях на существующие брендированные интернет-проекты и видеоподкасты.
5. Маркетинговые мероприятия. Размещение информации о проекте «Креативный подкаст» в интернет-сообществах «ТАРКИ» и поиск сторонних партнёров для сотрудничества.
- Идентификация релевантных интернет-сообществ: исследование различных интернет-сообществ, включая «ТАРКИ» и другие платформы, связанные с подкастингом, креативной индустрией и целевой аудиторией проекта.
 - Планирование коммуникации и взаимодействия: определение стратегии коммуникации с аудиторией и партнёрами, включая планирование контента, частоту публикаций, методы взаимодействия и реакции на обратную связь.

II. Нормативно-прогнозный этап. Разработка основной документации:

- годового контент-плана;
 - паспорта проекта;
 - выборка актуальных тем месяца;
 - разработка сценария выпуска, состоящего из вопросной базы и основных тезисов.
1. Мониторинг социальных сетей: анализ обсуждений и реакций аудитории в социальных сетях на существующие проблемы в региональном креативном секторе экономики.
2. Выборка актуальных тем месяца: анализ трендов, событий и актуальных тематик, связанных с проектом и его целевой аудиторией.

III. Концептуальный этап. Написание резюме проекта.

Краткое описание основных положений проекта: идея и новизна проекта, цель и задачи, информация об авторе, контент-план, производственные мероприятия.

1. Создание презентации: разработка презентации, которая включает основные положения проекта в краткой и понятной форме.
2. Веб-страница или профиль в социальных сетях: создание веб-страницы или профиля в социальных сетях, на которых собрана информация о проекте.

Написать цели и задачи проекта:

- раскрыть заявленные цели и задачи видеоподкаста;
- определить пути достижения поставленных целей и задач.

1. Опрос и анализ потребностей целевой аудитории: проведение опросов, интервью или исследований, направленных на выявление ожиданий, потребностей и интересов целевой аудитории видеоподкаста.
2. Опрос и анализ целевой аудитории: проведение опросов, интервью или исследований, направленных на выявление ожиданий, потребностей и интересов целевой аудитории видеоподкаста.

Исследование и анализ рынка:

- Анализ конкурентной интернет-среды: изучение медиаплощадок для размещения пользовательского контента.
- Анализ видеоподкастов, которые выпускают другие компании в качестве брендированного проекта.

SWOT-анализ (анализ сильных и слабых сторон, возможностей и угроз) конкурентов в сфере брендированных видеоподкастов.

Разработка маркетингового плана:

- выявление маркетинговых целей;
- выбор основной целевой аудитории;
- проведение мероприятий по исследованию рынка;
- разработка PR-стратегии по продвижению брендированного видеоподкаста.

1. Кабинетное исследование.
2. Полевое исследование.

Разработка организационного плана:

- Распределение обязанностей между членами организационной творческой группы.
- Назначение ответственных за определённые виды деятельности.

1. Идентификация компетенций и навыков: оценка компетенций и навыков каждого члена организационной творческой группы.
2. Матрица ответственности: визуализация распределения обязанностей между членами группы и обеспечение ясности и прозрачности внутри команды.

IV. Исполнительско-внедренческий этап

А. Информационное обеспечение (задачи).

Создание и разработка фирменного стиля проекта «Креативный подкаст».

- Разработка общего дизайна проекта: интро, графические элементы, музыкальное сопровождение.
- Создание YouTube-канала с целью размещение контента.
- Создание логотипа, краткой сводки о проекте.
- Информирование партнёров о запуске видеоподкаста.
- Предварительное обсуждение публикации видеоконтента в партнёрских интернет-сообществах с целью продвижения проекта.
- V. Работа с кадровым обеспечением.
- Формирование кадрового состава для производства проекта.
- Привлечение оператора, ассистента, менеджера и монтажёра.
- C. Работа с нормативно-правовой базой.
- Заключение договора с местом, выступающим локацией для съёмки проекта.
- Заключение договора с арендодателем съёмочного оборудования, оператором и монтажёром.
- D. Планирование съёмочного процесса.
- Поиск специалистов и экспертов творческих (креативных) индустрий: медиа, дизайн, мода, радио, телевидение, кино, музеология и т. д.
- Разработка сценария выпуска: перечень актуальных вопросов, распределённых на несколько сюжетных блоков.
- Подбор локации для съёмки проекта, аренда съёмочного оборудования.
- E. Реализация программных мероприятий.
- Оформление и подготовка места съёмочного процесса.
- Настройка съёмочного оборудования: микрофоны, светооборудование, видеокамеры, мебель.
- Работа с гостями выпуска.
- Встреча с гостем видеоподкаста, обсуждение организационных задач.
- Съёмка.
- Соблюдение тайминга.
- Постпродакшн.
- Обработка материала в программах для монтажа и редактирования.
- F. Ресурсная база.
- Нормативно-правовой ресурс:
- распоряжение Правительства РФ «Концепция развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 г.»;
 - устав Тюменского агентства развития креативных индустрий.
- Финансовый ресурс:
- для реализации данного социокультурного проекта требуется бюджетное финансирование «ТАРКИ».
- Кадровый ресурс:
- Собственные — организационная группа проекта.
- Привлечённые — работники сторонних творческих организаций, участвующих в реализации проекта.
- Информационно-методический ресурс.
- Изучение интернет-источников, которые исследуют российскую модель развития творческих (креативных) индустрий.

Социально-демографический ресурс:

- Изучение социально-экономического положения Тюменской области с целью выявления нуждаемости населения в реализации данного социокультурного проекта.
- Изучение востребованности Тюменским агентством развития креативных индустрий брендированного видеоподкаста как средства продвижения услуг.

Материально-технический ресурс:

База реализации проекта — Тюменский государственный институт культуры, автономная некоммерческая организация «Тюменское агентство развития креативных индустрий».

Информационный ресурс.

Видеохостинг «YouTube».

Официальный сайт АНО «ТАРКИ».

Официальная группа АНО «ТАРКИ» ВКонтакте.

Официальные интернет-сообщества информационных партнёров проекта.

3. Ожидаемые результаты

1. Повышение уровня осведомлённости и понимания творческих отраслей и различных возможностей карьерного роста, доступных в этом секторе, а также предоставление творческим профессионалам пространства для общения и сотрудничества.
2. Популяризация значения творческих (креативных) индустрий для региональной экономики и культуры.
3. Создание позитивного и информированного общественного мнения о каждом креативном секторе и увеличение заинтересованности возможностями карьерного роста, доступных в нём.
4. Формирование новых партнёрских отношений и сотрудничества, а также обмен идеями и ресурсами, что будет способствовать дальнейшему развитию инноваций и прогрессу в креативных индустриях региона.
5. Привлечение творческой молодёжи к трудоустройству для развития регионального креативного сектора экономики.
6. Сформированность лояльной аудитории видеоподкаста, заинтересованной в развитии творческих (креативных) индустрий.

4. Текущие результаты

1. Социокультурный проект прошёл отбор и был презентован на VII международной научно-практической конференции молодых исследователей «Креативные индустрии: идеи, практики, инновации», организатором которой выступила «Высшая школа экономики» города Москвы.
2. Снят и опубликован пилотный выпуск проекта «Креативный подкаст» с генеральным директором креативного агентства «FOLGA» Дмитрием Петрулевым, что позволило оценить перспективы формата (видео набрало 1600 просмотров на «YouTube»).
3. Тюменское агентство развития креативных индустрий является партнёром социокультурного проекта «Креативный подкаст», готовым предоставить материально-технические, кадровые и информационные ресурсы.

2.3. Рекомендации для студентов по разработке «Креативного подкаста» как профессионально-творческого средства в вузовском обучении

В образовательной среде подкаст может стать инструментом, который позволит преподавателям инновационным и творческим способом оказать поддержку своим студентам в обучении. В этом случае подкаст может быть использован в образовательных целях (для распространения лекций), во вспомогательных целях (для предоставления информации по библиотечным ресурсам, по читаемым дисциплинам и т. д.), в рекламных целях (для продвижения курса, факультета, учебного заведения) и для облегчения внедрения новых технологий в образовательный процесс.

Роль «Креативного подкаста» в вузовском обучении заключается в нескольких аспектах. Во-первых, он предоставляет студентам возможность применить теоретические знания, полученные в рамках учебной программы, к практическим задачам создания и ведения подкаста. Это способствует углублённому пониманию материала и закреплению усвоенных концепций.

Во-вторых, разработка «Креативного подкаста» требует совмещения различных навыков и компетенций. Студенты должны обладать навыками планирования, исследования, написания сценариев, организации интервью, звуковой редакции и монтажа. Такой мультимедийный подход способствует развитию многогранных профессиональных компетенций и подготовке студентов к современным требованиям рынка труда.

В-третьих, «Креативный подкаст» способствует расширению коммуникативных навыков студентов. Он требует умения чётко и ясно выражать свои мысли, использовать ораторские приёмы для привлечения внимания аудитории, а также умения эффективно взаимодействовать с гостями и экспертами в процессе интервью.

Разработка подкаста включает в себя три основных этапа: подготовительный, основной, заключительный. При организации подготовительного этапа важно учитывать следующие аспекты:

1. **Ознакомление с документацией, необходимой для написания проекта.** Рекомендуется ознакомиться с актуальной научной литературой, статьями и исследованиями, связанными с тематикой креативных индустрий, подкастинга и его роли в образовательном процессе. Это позволит получить обширное представление о современных тенденциях и практиках, а также выявить актуальные проблемы и вызовы, связанные с созданием подкастов. Рекомендуется обратиться к специалистам в области креативных индустрий, медиакоммуникаций и образования для получения дополнительных рекомендаций и консультаций по разработке проекта подкаста. Это поможет уточнить цели и задачи проекта, определить соответствующие методы и подходы, а также получить профессиональные советы по созданию и продвижению подкастов.

Также на основе полученных знаний и анализа документации рекомендуется сформировать основные идеи и концепцию проекта подкаста: определение целевой аудитории, выбор тематики, разработку формата и структуры эпизодов, а также план привлечения специалистов для участия в подкасте.

2. **Изучение конкурентной среды.** Рекомендуется провести исследование и анализ существующих подкастов, связанных с креативными индустриями, что-

бы определить тематику, формат, стиль и особенности, которые присутствуют в данной конкурентной среде. Это поможет выявить преимущества и недостатки существующих подкастов и определить собственное уникальное предложение.

3. Связь с партнёрами. Рекомендуется инициировать контакт и установить связь с Тюменским агентством развития креативных индустрий для представления проекта «Креативный подкаст». Необходимо обсудить возможности сотрудничества с партнёром в рамках разработки и продвижения проекта. Это может включать обмен опытом, совместное создание контента, привлечение экспертов или организацию совместных мероприятий. Также следует исследовать возможность обмена ресурсами с партнёром, такими как обмен рекламным пространством, использование платформы для распространения подкаста или доступ к их аудитории.

4. Кадровые мероприятия. Включают в себя организацию деятельности по подбору и привлечению квалифицированных специалистов для участия в создании подкаста. В ходе этих мероприятий проводятся поиск и отбор потенциальных участников, а также формируются команды или сотрудничества с уже имеющимися специалистами из различных областей креативных индустрий, таких как медиа, кино, музыка, дизайн и другие. Основной целью кадровых мероприятий является формирование команды специалистов, способных воплотить задуманную концепцию подкаста, обеспечить его качественное и профессиональное выполнение, а также создать привлекательный контент для целевой аудитории.

Основной этап состоит из ряда аспектов, которые формируют готовый медиапродукт, направленный на профессионально-творческое обучение будущих креативных специалистов:

1. Аренда локаций и съёмочного оборудования. Рекомендуется провести анализ и выбор подходящих локаций, учитывая их соответствие задуманной концепции и требованиям подкаста. При выборе локаций необходимо обратить внимание на их доступность, атмосферу и визуальные характеристики, которые будут способствовать передаче задуманного сообщения. Примером могут служить арт-пространства, интерактивные библиотеки, современные музеи города. Кроме того, нужно определить необходимое съёмочное оборудование и его технические характеристики в соответствии с поставленными задачами и требованиями подкаста. Рекомендуется провести анализ рынка аренды съёмочного оборудования и выбрать надёжных поставщиков, предоставляющих качественную и современную технику. Примером выступает организация «Rentacamera», которая имеет в наличии модернизированное съёмочное оборудование.

2. Написание сценариев к эпизодам. Рекомендуется провести предварительное исследование темы подкаста, выявить основные идеи и ключевые сообщения, которые должны быть переданы аудитории. При написании сценариев следует учитывать продолжительность эпизодов и ориентироваться на удержание внимания аудитории, избегая излишней длительности и перегруженности информацией. Кроме того, необходимо уделить внимание языковому стилю и использованию понятных и доступных терминов, чтобы обеспечить лёгкость восприятия и понимания контента. Первый сезон проекта может состоять из 16 эпизодов (количество основных направлений креативных индустрий).

3. Постпроизводство. В рамках этого этапа рекомендуется провести тщательную обработку материала. Это включает регулировку громкости, устранение

фоновых шумов, поправку тонального баланса и прочие аудиоэффекты для повышения качества звука. Также рекомендуется добавить музыкальное оформление и звуковые эффекты, которые подчеркнут настроение и акцентируют внимание слушателей. Дополнительно рекомендуется добавить интро и аутро к подкасту, которые представят его и завершат соответственно, а также включить анонсы предыдущих и будущих эпизодов для поддержания интереса аудитории. Постпродакшн также включает подготовку обложки и метаданных для подкаста, чтобы он выглядел привлекательно на платформах распространения и был удобно найден и опознан. Кроме того, следует использовать такие программы, как «Adobe Premiere Pro» и «Adobe Audition».

Заключительный этап создания «Креативного подкаста» состоит из мониторинга реализации проекта. Во-первых, важно активно отслеживать отзывы и реакции аудитории на подкаст. Это может быть осуществлено через анализ комментариев, рецензий, оценок и обратной связи от слушателей. Такой мониторинг поможет оценить реакцию аудитории на содержание, стиль и формат подкаста, а также выявить потенциальные области для улучшения.

Во-вторых, рекомендуется использовать инструменты аналитики, которые предоставляют данные о популярности и успехе подкаста. Это может включать количество прослушиваний, загрузок, подписчиков, длительность прослушивания и другие метрики, которые помогут оценить эффективность и влияние подкаста на целевую аудиторию. Многие медиаплощадки («YouTube», «Яндекс. Музыка», «VK. Видео») обладают необходимыми инструментами, которые позволяют проводить качественный анализ.

И, наконец, рекомендуется регулярно обновлять контент подкаста и вносить изменения на основе полученной обратной связи и данных мониторинга. Это может включать в себя корректировку формата, стиля, тематики, добавление новых сегментов или приглашённых экспертов и другие изменения, которые помогут улучшить качество и привлекательность подкаста. Мониторинг реализации проекта является важным шагом для оценки успеха и эффективности подкаста, а также для постоянного совершенствования и адаптации подкаста к потребностям и предпочтениям целевой аудитории.

Таким образом, «Креативный подкаст» обладает значимостью и потенциалом в качестве профессионально-творческого средства в вузовском обучении. Это инновационный формат, который предлагает уникальные возможности для студентов. Разработка и создание подкаста способствуют развитию профессиональных навыков в области культуры, искусства, дизайна и других творческих отраслей.

Важно отметить, что «Креативный подкаст» способствует расширению кругозора студентов и повышению их культурной грамотности. Они могут исследовать различные темы, представить разнообразные точки зрения и обогатить свои знания о мире искусства, культуры и социальных вопросах. Подкаст как профессионально-творческое средство в вузовском обучении является ценным инструментом, который позволяет студентам развивать свои профессиональные и творческие навыки, обмениваться информацией, идеями и знаниями, а также повышать свою культурную грамотность. Этот формат имеет потенциал вдохновить и сформировать новое поколение креативных и профессионально успешных специалистов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе проведённого исследования было выявлено, что креативные индустрии представляют собой перспективную сферу для будущей профессиональной деятельности выпускников высших учебных заведений. Студенческая молодёжь выражает запрос на гибкое высшее образование, способное обеспечить необходимыми навыками и знаниями для успешной карьеры в данной сфере. Традиционное высшее образование оказывается недостаточно адаптивным и не в полной мере подготавливает специалистов для сложных задач в креативных областях.

Проблему миграции молодого поколения в крупные города в поисках работы можно решить путём установления эффективных коммуникационных каналов между региональными властями, работодателями в креативных отраслях и потенциальными специалистами. Медиарынок Тюменской области предлагает возможности для развития молодёжных проектов, направленных на продвижение и развитие креативных индустрий в этом регионе. Существует запрос молодёжи на получение новых знаний в области инноваций в сфере культуры и искусства, создание возможностей для трудоустройства в местные креативные предприятия и разработку интернет-платформ для обмена опытом с будущими работодателями-специалистами. Из 40 опрошенных автором студентов 33 (82,5 %) положительно оценивают перспективу социокультурного проекта в виде видеоподкаста как средства для получения новых знаний и практического освоения будущей профессии.

Современная культура массмедиа имеет значительные изменения, обусловленные глобализацией, коммерциализацией и технологическим прогрессом. Глобализация способствует широкому распространению информации и медиаконтента, объединяя мир в единое информационное пространство. Коммерциализация усиливает роль рекламы и коммерческих интересов в медиаиндустрии. Технологический прогресс является движущей силой изменений в современной культуре массмедиа, предоставляя новые возможности для создания, распространения и потребления контента.

Разнообразие медиаформатов и их влияние на массовую культуру стали основой для новых медиапрактик. Изменение моделей потребления контента отражает стремление аудитории к выбору, персонализации и нелинейному взаимодействию с контентом. Внедрение инновационных медиапрактик и форматов способствует формированию новых сообществ и обмену идеями. Особое внимание уделяется влиянию современной культуры массмедиа на творческое развитие молодёжи.

Подкаст как один из медиаформатов играет важную роль в стимулировании творческого самовыражения молодых людей и создании новых возможностей для обмена идеями и опытом. В целом современная культура массмедиа отражает глубокие изменения в медиаиндустрии и обществе. Подкасты обладают рядом характеристик, которые делают их уникальными и отличными от других форм медиаконтента.

Развитие социокультурных практик в образовательном пространстве вуза поддерживает мотивацию обучающихся, актуализирует учебные программы и создаёт баланс в системе подготовки будущих специалистов, способствуя их профессионализации и последующему трудоустройству. Это также формирует особую социальную среду, где ранее отдельные виды занятости обучающихся,

разделённые по времени и пространству, совмещаются. Студенты могут одновременно участвовать в академической жизни, профессиональных проектах и культурных мероприятиях, что способствует их всестороннему развитию и установлению широких социальных связей.

В развитии тюменского креативного сектора экономики существенную роль играет внедрение инновационных социокультурных практик. Это включает разработку и апробацию современных проектов, расширение числа профессионалов в области культуры, искусства, медиа, кино, музыки, дизайна, а также поиск решений для актуальных проблем региона, что способствует развитию местной культурной среды. Образовательная среда российских вузов играет важную роль в инновационной деятельности студенческой молодёжи.

Вузы располагают значительными ресурсами, такими как квалифицированные преподаватели, современное оборудование, библиотеки и лаборатории, которые способствуют созданию и реализации креативных и инновационных проектов. Они также предоставляют доступ к актуальным знаниям, методикам и технологиям, необходимым для успешного осуществления креативных идей. Образовательные программы вузов акцентируют внимание на развитии творческого мышления, критического анализа, коммуникационных навыков и других ключевых компетенций, неотъемлемых частей креативного процесса. Студентам предоставляются возможности для участия в проектах, конкурсах, мастер-классах, выставках и других мероприятиях, которые способствуют развитию и практическому применению их творческого потенциала.

В Тюменской области существует потребность в создании современных социокультурных проектов, направленных на интеграцию молодёжи в региональное креативное пространство. Такой проект должен стать платформой, объединяющей начинающих творческих специалистов (предпринимателей) с опытными специалистами и способствующей повышению узнаваемости бренда Тюменского агентства развития креативных индустрий и его позиционированию на рынке как важного участника креативной индустрии региона.

Разработанный социокультурный проект «Креативный подкаст» представляет собой новый формат подкаста, который будет служить средством интеграции творческой молодёжи в региональные креативные индустрии при Тюменском агентстве развития креативных индустрий. Основная цель проекта заключается в привлечении квалифицированных специалистов из различных творческих областей, содействии доступности использования подкаста для широкой аудитории и формировании молодёжных профессиональных сообществ и сетей поддержки творческих людей с целью обмена опытом и стимулирования развития креативного сектора в регионе.

Таким образом, результаты данного исследования подтверждают важность и перспективы использования видеоподкаста как креативного средства интеграции студенческой молодёжи. Было выявлено и научно обосновано значение видеоподкаста как средства интеграции молодёжи в региональные креативные индустрии. Были рассмотрены теоретико-методологические подходы к исследованию творческих (креативных) индустрий как сферы будущей профессиональной деятельности выпускника вуза, выявлены культурно-творческие запросы молодёжи в сфере медиа, определены понятие и сущность подкаста как инновационной практики культуры массмедиа, проведён сравнительный анализ применения социально-культурных практик интеграции студенческой молодёжи

в региональное креативное пространство, разработан социокультурный проект «Креативный подкаст», предложены рекомендации для студентов по разработке социокультурного проекта как профессионально-творческого средства в вузовском обучении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акулич Е. М. Особенности творческих (креативных) индустрий в образовании // Вестник Тюменского государственного института культуры. — 2022. — № 1. — С. 24–27.
2. Александрова В. С. Рынок креативных технологий: современное состояние и перспективы развития // Вестник Алтайской академии экономики и права. — 2021. — № 1-1. — С. 10–15. — URL : https://s.vaael.ru/pdf/2021/2021_1_1.pdf#page=10 (дата обращения: 20.05.2023).
3. Ахьямова И. А. Аналитика культурных индустрий: до и после [пандемии] : монография. — Екатеринбург : ЕАСИ, 2020. — 238 с. — URL : <https://e.lanbook.com/book/183979> (дата обращения: 01.03.2023).
4. Белова Е. Н. Применение интернет-технологий в образовании для развития творческой активности студентов // Научное мнение. — 2014. — № 1. — С. 152–156. — URL : <https://e.lanbook.com/journal/issue/289949> (дата обращения: 09.02.2023).
5. Белокрылова О. С. Мировой опыт формирования креативной экономики и возможности его использования в России / О. С. Белокрылова, Е. С. Дубская // Пространство экономики. — 2013. — № 4. — URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/mirovoy-opytformirovaniyakreativnoyekonomiki-i-vozmozhnosti-ego-ispolzovaniya-v-rossii> (дата обращения: 20.05.2023).
6. Боровинская Д. Н. Специфика креативного продукта как товара культурной индустрии // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. — 2016. — № 3. — С. 133–139. — URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-kreativnogo-produkta-kaktovarakulturnoy-industrii> (дата обращения: 10.05.2023).
7. Бузгалин А. В. Креативная экономика: частная интеллектуальная собственность или собственность каждого на все? // Социологические исследования. — 2017. — № 7(399). — С. 43–53. — URL : <https://elibrary.ru/item.asp?id=29677670> (дата обращения: 20.05.2023).
8. Вартанова Е. Л. Теория медиа как перекресток научных подходов и методов // Вопросы теории и практики журналистики. — 2018. — № 1. — С. 165–176. — URL : <https://e.lanbook.com/journal/issue/309920> (дата обращения: 09.06.2023).
9. Востряков Л. Е. Творческие индустрии как фактор государственной культурной политики / Л. Е. Востряков, О. Р. Чепьюк, О. Ю. Ангелова // Культура и образование. — 2019. — № 2(33). — С. 86–97. — URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/tvorcheskie-industrii-kgosudarstvennoykulturnoy-politiki> (дата обращения: 20.05.2023).
10. Гидденс Э. Социология / Пер. с англ. А. Беркова. — М. : Едиториал УРСС, 2005. — 632 с.
11. Гидденс Э. Новые социальные классы постиндустриального общества // Лань. — URL : <https://e.lanbook.com/journal/issue/295388> (дата обращения: 09.02.2023).
12. Гнездова Ю. В. «Перезапуск» сектора креативной индустрии в современных условиях / Ю. В. Гнездова, С. В. Асриева // Современная культура: проблемы истории и технологии развития. — 2021. — С. 46–50. — URL : <https://elibrary.ru/item.asp?id=47409573> (дата обращения: 20.05.2023).
13. Гусева Т. В. Новые модели управления в учреждениях культуры как инновационный ресурс культурной политики // Культура: теория и практика. — 2018. — URL : <http://theoryofculture.ru/issues/99/1187/> (дата обращения: 20.05.2023).
14. Дрешер Ю. Н. Креативность и интеллект : конспект лекции / Казанская государственная академия Министерства здравоохранения Российской Федерации. — Казань : Медицина, 2015. — 90 с. — URL : <https://www.livelib.ru/book/1001781330-kreativnost-i-intellekt-yuliya-dresher> (дата обращения: 20.05.2023).

15. *Елинер И. Г.* Интерактивная документалистика / И. Г. Елинер, Н. Л. Шубина // Университетский научный журнал. — 2019. — № 50. — С. 22–25. — URL : <https://e.lanbook.com/journal/issue/312730> (дата обращения: 09.06.2023).
16. *Забродина И. К.* Значение методических условий в развитии социокультурных умений студентов посредством современных интернет-технологий // Высшее образование сегодня. — 2015. — № 1. — С. 23–25. — URL : <https://e.lanbook.com/journal/issue/326591> (дата обращения: 09.04.2023).
17. *Зверева Е. А.* Современный российский рынок журналов: адаптация бумажной прессы к реалиям цифровой эпохи // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. — 2016. — № 1. — С. 101–106. — URL : <https://e.lanbook.com/journal/issue/297979> (дата обращения: 09.06.2023).
18. *Зинурова Р. И.* Нормативно-правовое регулирование молодежной политики : учебное пособие / Р. И. Зинурова, Э. Б. Гаязова, А. Р. Тузиков. — Казань : КНИТУ, 2013. — 202 с. — URL : <https://e.lanbook.com/book/73329> (дата обращения: 09.01.2023).
19. *Иглмен Д.* Креативный вид. Как стремление к творчеству меняет мир / Д. Иглмен, Э. Брандт ; пер. с англ. Ю. Константиновой. — М. : Манн, Иванов и Фербер, 2018. — 285 с.
20. *Карпикова И. С.* Привлечение аудитории к цифровым СМИ с помощью элементов геймификации / И. С. Карпикова, В. В. Артамонова // Вопросы теории и практики журналистики. — 2018. — № 4. — С. 599–614. — URL : <https://e.lanbook.com/journal/issue/309923> (дата обращения: 09.01.2023).
21. *Касаткина С. С.* Творческие индустрии городов как потенциал реализации культурной политики государства / С. С. Касаткина, Л. К. Нефедова // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. — 2022. — № 1. — С. 21–26. — URL : <https://e.lanbook.com/journal/issue/318683> (дата обращения: 28.05.2023).
22. *Кон И. С.* Этнография детства. Традиционные формы воспитания детей и подростков у народов Восточной и Юго-Восточной Азии. — М. : Просвещение, 1983. — С. 9–50.
23. Креативные индустрии в СМИ / Белорусский государственный университет ; сост. Е. В. Баранова. — Минск : БГУ, 2019. — 16 с. — URL : <https://elib.bsu.by/bitstream/123456789/238684/5/%D0%A3%D0%94-7540.pdf> (дата обращения: 20.05.2023).
24. Креативные индустрии Тюмени // 1tmn.ru. — Тюмень, 2022. — URL : http://1tmn.ru/greater_tumen/tyumen_region/tyumentyumen_region/kreativnyeindustrii-tyumeni-4144653.html (дата обращения: 20.05.2023).
25. *Крутеева О. В.* Социально-культурные практики как способ сохранения и развития народного искусства: философско-культурологический анализ // Вестник Гуманитарного университета. — 2018. — № 1. — С. 104–108. — URL : <https://e.lanbook.com/journal/issue/307407> (дата обращения: 09.01.2023).
26. *Кургалин С. Д.* Формирование креативной образовательной среды в вузах / С. Д. Кургалин, И. В. Шершень // Вестник Воронежского государственного университета. Серия : Проблемы высшего образования. — 2016. — № 1. — С. 73–78. — URL : <https://e.lanbook.com/journal/issue/297965> (дата обращения: 09.05.2023).
27. *Македон А. В.* Молодежь как субъект и объект культурно-досуговой деятельности // Вестник Тюменской государственной академии культуры, искусств и социальных технологий. — 2015. — № 2. — С. 224–227. — URL : <https://e.lanbook.com/journal/issue/297627> (дата обращения: 09.02.2023).
28. *Мантуленко В. В.* Осмысление опыта цифровизации российского образования: актуальные вызовы и задачи // Концепт. — 2023. — № 3. — С. 109–121. — URL : <https://e.lanbook.com/journal/issue/331877> (дата обращения: 09.06.2023).
29. *Мацевич-Духан И. Я.* О границах креативности в современном обществе // Журнал Белорусского государственного университета. Социология. — 2019. — № 4. — С. 21–34. — URL : <https://e.lanbook.com/journal/issue/312686> (дата обращения: 09.06.2023).

30. *Мирошниченко А. А.* Адаптемы медиа. Закат отрасли, расцвет навыка // Republic. — 2011. — URL : https://republic.ru/future/adaptemy_media_zakat_otrasli_rast-svet_navyka-689523.xhtml (дата обращения: 18.05.2023).
31. *Наумова О. С.* Поиск новой стратегии развития регионального творческого вуза в условиях глокализации / О. С. Наумова, С. А. Алашеева // Сфера культуры. — 2021. — № 4(6). — С. 13–23. — URL : <https://e.lanbook.com/journal/issue/316598> (дата обращения: 01.06.2023).
32. *Новикова Г. Н.* Технологические основы социально-культурной деятельности : учеб. пособие. — М. : МГУКИ, 2010. — 157 с.
33. Об официальном статистическом учёте и системе государственной статистики в Российской Федерации : федер. закон от 29 ноября 2007 г. № 282-ФЗ // Федеральная служба государственной статистики. — М., 2007. — URL : <http://www.gks.ru/news/fz282.htm> (дата обращения: 20.05.2023).
34. *Пакулина К. А.* Подкаст как способ продвижения креативных проектов: технология создания / К. А. Пакулина, Л. Е. Петрова // Управление культурой. — 2023. — № 1. — С. 65–74. — URL : <https://e.lanbook.com/journal/issue/330470> (дата обращения: 09.06.2023).
35. *Пастухов А. Г.* К вопросу о повторяемости, воспроизводимости и анализе медийной репрезентации коммуникативного события // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. — 2016. — № 21. — С. 130–143. — URL : <https://e.lanbook.com/journal/issue/299869> (дата обращения: 09.01.2023).
36. *Петроченко В. А.* Social media marketing на региональном рынке социально-культурных услуг: креативное продвижение стартапа культурного продукта в социальных сетях : ВКР / ФГАОУ ВО «Сибирский федеральный университет». — Красноярск : СФУ, 2020. — URL : <https://elib.sfukras.ru/handle/2311/136121> (дата обращения: 20.05.2023).
37. Подкасты: аудитория, рейтинги подкастов и подкастеров. Исследование // TIBURON Research, 2020. — URL : <https://tiburon-research.ru/cases/issledovanie-podkasty-auditoriya-reytingi-podkastov-i-podkasterov/> (дата обращения: 20.05.2023).
38. О Концепции развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 года : распоряжение Правительства Российской Федерации от 20 сентября 2021 г. № 2613-р // Кодекс : СПС. — URL : <https://docs.cntd.ru/document/608746222> (дата обращения: 20.05.2023).
39. Российская газета : информационное агентство Правительства РФ. — М., 2012. — URL : <https://rg.ru/2022/10/11/kreativnye-industrii-i-obrazovanie-pervaia-ostanovka-marketing-i-reklama.html> (дата обращения: 15.03.2023).
40. Российская газета : информационное агентство Правительства РФ. — М., 2012. — URL : <https://rg.ru/2022/10/06/vciom-bolee-poloviny-rossiian-polzuiutsia-i-televidenim-i-internetom.html> (дата обращения: 15.03.2023).
41. *Сазонова М. В.* Коммерциализация результатов интеллектуальной деятельности в рамках развития концепции креативной индустрии «4.0» // Московский экономический журнал. — 2021. — № 1. — URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/kommertsializatsiya-rezultatov-intellektualnoydeyatelnosti-v-ramkah-razvitiya-kontseptsii-kreativnoy-industrii-4-0> (дата обращения: 20.05.2023).
42. *Самкова В. А.* Содержание и роль образования в развитии креативной индустрии // EDCRUNCH Ural: новые образовательные технологии в вузе. — Екатеринбург, 2017. — С. 449–456. — URL : <https://elar.urfu.ru/handle/10995/54319> (дата обращения: 20.05.2023).
43. *Сметанина Д. А.* Специфика функционирования просветительского подкастинга в Рунете / Д. А. Сметанина, А. В. Казорина // Молодежный вестник ИрГТУ. — 2022. — № 1. — С. 117–121. — URL : <https://e.lanbook.com/journal/issue/324257> (дата обращения: 09.05.2023).
44. *Суминова Т. Н.* Творческое предпринимательство в контексте формирования креативной экономики и региональной политики в сфере культуры и искусства // Культура и образование. — 2014. — № 1(12). — URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/tvorcheskoe-predprinimatelstvo-v-konteksteformirovaniya-kreativnoy-ekonomiki-i-regionalnoy-politiki-v-sfere-kultury-iiskusstva> (дата обращения: 20.01.2023).

45. *Табатадзе Л. М.* Система подготовки специалиста креативных индустрий в условиях информатизации среднего профессионального образования : дис. ... канд. пед. наук / Московский педагогический государственный университет. — М., 2021. — 274 с. — URL : <https://www.dissercat.com/content/sistema-podgotovki-spetsialistakreativnykh-industrii-v-usloviyakh-informatizatsii-srednego> (дата обращения: 20.05.2023).
46. *Теньшова О. Н.* Молодежь как объект социокультурной деятельности: особенности, формы и направления реализации в сфере культуры и образования : учеб. пособие. — Хабаровск : ХГИК, 2021. — 106 с. — URL : <https://e.lanbook.com/book/299360> (дата обращения: 09.01.2023).
47. *Трифонов Е. В.* Основные признаки креативной модели будущего. — М. : Экономист, 2020. — № 7. — С. 90–96.
48. Тюменский государственный институт культуры. — URL : <http://www.tumgik.ru/> (дата обращения: 22.02.2023).
49. Тюменский индустриальный университет. — URL : <https://www.tyuiu.ru/> (дата обращения: 22.02.2023).
50. Тюменское агентство креативных индустрий. — URL : <https://tarkitmn.ru/> (дата обращения: 22.02.2023).
51. *Федорков А. И.* Инновационные тенденции развития в сфере культуры: инвестиции, эффективность, цифровая экономика / А. И. Федорков, В. В. Яновский // Петербургский экономический журнал. — 2017. — № 3. — С. 44–52. — URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/innovatsionnye-tendentsii-razvitiya-v-sferekultury-investitsii-effektivnost-tsifrovaya-ekonomika> (дата обращения: 20.05.2023).
52. *Флорида Р.* Кто твой город? Креативная экономика и выбор места жительства / Пер. с англ. Е. Лобковой. — М. : Strelka Press, 2014. — 366 с.
53. *Хадасевич Н. Р.* Влияние социально-экономических условий на формирование трудового потенциала на региональном уровне // Регион: системы, экономика, управление. — 2022. — № 1. — С. 58–63. — URL : <https://e.lanbook.com/journal/issue/319571> (дата обращения: 09.02.2023).
54. *Халиуллина М. С.* Основы медиаобразования : учеб. пособие : в 2 ч. — Оренбург : ОГПУ, 2022. — Ч. 1. — 2022. — 72 с. — URL : <https://e.lanbook.com/book/239597> (дата обращения: 09.04.2023).
55. *Чеканцев П. А.* Современная визуальная культура и проблемы художественного образования // Преподаватель XXI в. — 2017. — № 2 (ч. 1). — С. 163–169. — URL : <https://e.lanbook.com/journal/issue/301895> (дата обращения: 09.05.2023).
56. *Чепьюк О. Р.* Креативная экономика и культура: пути взаимодействия / О. Р. Чепьюк, О. Ю. Ангелова // Менеджмент XXI века: образование в эпоху цифровой экономики : сб. науч. ст. по мат-лам XVII Междунар. науч.-практ. конф., Санкт-Петербург, 19–21 ноября 2019 г. / Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Институт экономики и управления. — СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. — С. 33–37. — URL : <https://elibrary.ru/item.asp?id=41672732> (дата обращения: 20.03.2023).
57. *Шакиров А. И.* Трансформация журналистского текста в условиях глобализации общества // Ученые записки Казанского университета. Серия : Гуманитарные науки. — 2014. — № 6. — С. 17–25. — URL : <https://e.lanbook.com/journal/issue/296268> (дата обращения: 09.03.2023).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Параметр анализа	«Креативный подкаст»	«Союзники»	«Креативные индустрии Томени»	«Измена»
Формат	видео и аудио	видео	видео (сериал)	аудио
Вид контента	информационно-познавательный	информационно-познавательный	развлекательный	развлекательный
Тематика выпусков	арт-индустрия, музыка, кино и анимация, телевидение, ИТ, медиа, реклама, архитектура, мода, дизайн, культурное наследие, библиотеки в регионе	современное искусство в регионе	архитектура, дизайн	музейное дело, архитектура, новые медиа, предпринимательство
Хронометраж	35 минут	35 минут	15 минут	35 минут
Частота публикации контента	1 раз в 2 недели (16 выпусков в первом сезоне)	1 раз в неделю (6 выпусков в первом сезоне)	отсутствует регулярность публикаций	1 раз в 2 недели
Целевая аудитория (возраст, социальный статус, ключевые проблемы)	18-25 лет, студенты и выпускники творческих образовательных учреждений. Ключевые проблемы: отсутствие информации о современных творческих профессиях в регионе, потребность в трудоустройстве, нехватка поддержки и профессиональной коммуникации	18-25 лет, представители современного искусства. Ключевые проблемы: нехватка поддержки современного искусства в регионе, карьерные возможности в области	25-35 лет, начинающие предприниматели творческих отраслей. Ключевые проблемы: нехватка практического опыта, ограниченное количество информации о региональном секторе экономики	25-35 лет, начинающие предприниматели творческих отраслей. Ключевые проблемы: нехватка практического опыта, ограниченное количество информации о региональном секторе экономики
Интернет-площадка	YouTube, VK, Rutube, Яндекс, Музыка, VK Музыка	VK, YouTube	YouTube, VK	Rutube, Яндекс, Музыка, VK Музыка
Партнеры	Департамент по общественным связям, коммуникациям и молодежной политике Томской области; «Томская» государственная институт культуры»; «Repasamega» – аренда съемочного оборудования; Молодежный информационный портал Томени «Мой портал»; Интернет-журнал «Тюмерика», «Портал 72.ru»; «Томель Медиа»	Творческие молодежные объединения - «ВЫ» - газета об искусстве, «Все свои» - арт группа из Томени	Мультицентр «Контора Пароходства»; молодежный информационный портал Томени «Мой портал»	Молодежный информационный портал Томени «Мой портал»
Сильные стороны	Разнообразие тем эпизодов, позиционирование проекта (популяризация креативных индустрий среди молодежи, политика занятости), приглашенные гости, наличие партнеров регионального уровня, техническое оборудование, монтаж и визуальная подача материала, брендрование агентства (централизованная структура)	Позиционирование проекта (продвижение современного искусства в регионе), упоминание в местных СМИ, приглашенные гости, реализуется за счет грантовых средств от Росмолодежи	Упоминание в местных СМИ, приглашенные гости	Упоминание в местных СМИ, приглашенные гости
Слабые стороны	Отсутствие грантовой поддержки	Выбор тем и содержание эпизодов, техническое оборудование, монтаж и визуальная подача материала, отсутствие партнеров регионального уровня	Некорректно подобранный формат (в виде сериала), узкий выбор тем, монтаж и визуальная подача материала, отсутствие партнеров регионального уровня и регулярности в публикации эпизодов	Отсутствие видеформата, нехватка партнеров регионального уровня, узкий выбор тем, подача и содержание контента

Рис. 1. Советские студенческие отряды и их деятельность в Томени в 1960–1980-е гг.

Критерии сегментации	Целевая аудитория	Потенциальный потребитель	Реальный потребитель
Описание группы	Студенты и выпускники творческих образовательных учреждений - молодые и творческие люди, увлеченные различными видами искусства, интересуют новые технологии, тренды и идеи в области креативного бизнеса, а также возможности для профессионального роста и совершенствования своих навыков.	Индивидуальные предприниматели (могут быть начинающими) - интересуют получение новых знаний и навыков, информация о последних трендах и инновациях в креативных индустриях, могут нуждаться в советах по управлению своим бизнесом, маркетингу, финансам и другим аспектам предпринимательской деятельности.	Работники креативных (творческих) отраслей (организации культуры, медиахолдинги, креативные агентства и др.) - хотят узнать о новых тенденциях, идеях и решениях, которые могут помочь им развиваться, повысить свою профессиональную компетенцию, могут также быть заинтересованы в мотивационных и вдохновляющих историях успеха других творческих людей, которые способны помочь им справиться с трудностями и достичь своих целей.
Возраст	18-25 лет	25-35 лет	25-35 лет
Пол	мужской/женский	мужской/женский	мужской/женский
Ключевые проблемы	1. Недостаток информации о креативных профессиях и индустриях в регионе. 2. Отсутствие поддержки и ресурсов для развития творческих навыков. 3. Потребность в коммуникации и обмене опытом с единомышленниками.	1. Неопределенность в выборе креативного (творческого) направления в регионе. 2. Трудности в поиске финансирования для запуска собственного творческого проекта. 3. Недостаток опыта и знаний в управлении бизнесом.	1. Нехватка времени на изучение новых тенденций в креативных индустриях из-за загруженности рабочим графиком. 2. Необходимость постоянного обучения и повышения квалификации для сохранения конкурентоспособности на рынке труда. 3. Неопределенность в будущем развитии отрасли.
Любимые занятия	учеба, самообразование, создание творческих проектов (медиа, дизайн, кино, мода и т.д.).	развитие частного дела.	создание творческих проектов (медиа, дизайн, кино, мода и т.д.).
Образование	высшее, среднее профессиональное.	высшее, среднее профессиональное.	высшее, среднее профессиональное.
Стиль жизни	свободный, ориентация на творчество и саморазвитие, склонность к экспериментам в своей жизни и работе, ценят свободу и возможность самореализации.	активный, стремятся к развитию своих бизнес-проектов, часто уделяют много времени работе, интересуются культурными событиями, следят за новинками в мире технологий.	склонны к свободному и независимому образу жизни, могут работать в нестандартных условиях(фриланс, удаленная работа или сменный график), способны уделять много времени своим хобби, общению с друзьями и знакомствам с новыми людьми, посещению культурных мероприятий.
Профессия	креативные (творческие) сферы: (кино, медиа, мода, дизайн, архитектура, музыка, арт-индустрия и т.д.).	креативные (творческие) сферы: (кино, медиа, мода, дизайн, архитектура, музыка, арт-индустрия и т.д.).	креативные (творческие) сферы: (кино, медиа, мода, дизайн, архитектура, музыка, арт-индустрия и т.д.).
Уровень дохода	ниже среднего.	средний, ниже среднего.	средний, высокий.
Сфера деятельности	учеба, стажировка.	личный бизнес, общественная деятельность.	культурно-досуговая, общественная деятельность.
Жизненная позиция	престижность, современность, «продвинутая» информированность.	ежедневная активность, «продвинутая» информированность.	современность, «продвинутая» информированность.

Рис. 2. Портрет аудитории

Задачи		Краткое содержание	Сроки выполнения
1			
2	Подготовительный этап		
3	Ознакомление с документацией, необходимой для написания проекта	Разработка нормативно-правовых документов, определение концепта подкаста	февраль 2023 г.
4	Изучение конкурентной среды	Идентификация конкурентов, определение преимуществ, выявление преректаций	февраль 2023 г.
5	Связь с "Тюменским агентством развития креативных индустрий"	Собеседование и подписание договора с «Тюменским агентством развития креативных индустрий»	февраль 2023 г.
6	Кадровые мероприятия	Создание рабочей группы, стратегическое планирование, распределение обязанностей	февраль 2023 г.
7	Поиск партнеров и спонсоров проекта	Поиск представителей компаний, рассылка предложений, обсуждение условий	февраль 2023 г.
8	Формирование листа приглашенных гостей	Изучение рынка, связь с представителями орг.анализирующей творческой направленности	февраль 2023 г.
9	Основной этап		
10	Аренда локации и съемочного оборудования	Контакт с арендодателями, проверка качества техники, контроль за соблюдением сроков	март 2023 г. – январь 2024 г.
11	Написание сценариев к эпизодам	Сбор актуальной информации, определение общей структуры выпуска, составление вопросов	март 2023 г. – январь 2024 г.
12	Съемочный процесс	Подготовка оборудования, запись контента	март 2023 г. – январь 2024 г.
13	Разработка общего оформления проекта	Создание брендбита для подкаста, включая логотип, обложки для эпизодов, анимацию и т.д.	март 2023 г. – январь 2024 г.
14	Пост-продакшн	Поиск необходимых материалов для монтажа, создание визуальных эффектов, обработка контента	март 2023 г. – январь 2024 г.
15	Разработка рекламных и промо-материалов для социальных сетей	Ориентир на YouTube, VK, Rumble	март 2023 г. – январь 2024 г.
16	Публикация эпизодов на медиаканалах	Размещение контента на основных площадках и в интернет-сообществах партнеров	март 2023 г. – январь 2024 г.
17	Заключительный этап		
18	Мониторинг реализации проекта	Проведение опроса аудитории для оценки качества подкаста и выработки рекомендаций по его улучшению	февраль 2024 г.
19	Создание отчета о результатах проекта	Подведение итогов - сводка качественных и количественных показателей	февраль 2024 г.
20	Определение дальнейшей стратегии развития	Формирование концепции второго сезона медиапроекта "Креативный подкаст"	февраль 2024 г.

Рис. 3. План разработки проекта «Креативный подкаст»

<p>Ключевые партнеры Стратегическое сотрудничество</p> <p>1. Департамент по общественным связям, коммуникациям и молодежной политике Тюменской области Нормативно-правовой ресурс – доступ к нормативно-правовым актам и документам, которые регулируют деятельность в сфере креативных индустрий в Тюменской области. 2. Молодежный информационный портал Тюмени «Мой портал» Информационный ресурс – интернет-площадки, публикация эпизодов проекта и новостей о нем в местных СМИ. 3. «Rentacameta» – аренда съемочного оборудования» Материально-технический ресурс - предоставление технического оборудования для съемки на бартерных/скидочных условиях.</p> <p>Основные мероприятия: помощь в финансировании проекта, размещение логотипов и других рекламных материалов, поддержка проекта в социальных сетях, оказание помощи в производстве подкастов, организация мероприятий и конкурсов, предоставление экспертной поддержки.</p>	<p>Ключевые виды деятельности</p> <p>Для работы - производство:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Разработка контента: разработка тем для эпизодов подкаста, написание сценариев, подбор и приглашение гостей, запись и монтаж видеоматериала. 2. Финансовое планирование и управление: разработка бюджета проекта, управление финансовыми ресурсами, поиск и привлечение дополнительных источников финансирования. 3. Сотрудничество с партнерами: взаимодействие с партнерами проекта, проведение совместных мероприятий и акций, использование их ресурсов и средств для продвижения подкаста. <p>Для каналов сбыта – платформ/сети:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Публикация подкаста на онлайн-платформах. 2. Распространение подкаста через социальные сети (в том числе в местных СМИ, медиапорталах) 3. Участие в креативных лабораториях, творческих фестивалях и сторонних проектах креативного агентства – интеграция медиапроекта в офлайн мероприятия АНО «ТАРКИ». <p>Для выстраивания отношений с клиентами – разрешение проблем:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Идентификация целевой аудитории. 2. Развитие коммуникационной стратегии (контакт с клиентами – обратная связь в социальных сетях). 3. Обратная связь в рамках медиапроекта на офлайн мероприятиях АНО «ТАРКИ» <p>Получения и учета потоков доходов – управление инфраструктурой:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Разработка системы учета доходов и расходов. 2. Регистрация в налоговой службе. 3. Мониторинг доходов. 4. Формирование отчетности.
	<p>Ключевые ресурсы</p> <p>Для создания ключевых ценностей: 1) Материально-технический ресурс - съемочное оборудование, локации; 2) Кадровый ресурс - команда проекта; 3) Финансовый ресурс – бюджет/стартовый капитал (аренда оборудования, з/п работникам, расходы на маркетинг, налоги); 4) Информационный ресурс - интернет-площадки, публикация эпизодов проекта и дополнительных материалов в местных СМИ.</p> <p>Для каналов распространения: 1) Информационный ресурс - партнерство с местными СМИ; 2) Финансовые ресурсы - продвижение контента (таргетированная реклама).</p> <p>Для отношений с клиентами</p> <p>1) Информационный ресурс - обратная связь для клиентов (медиаплощадки проекта, веб-сайт "ТАРКИ"), новости о мероприятиях в рамках медиапроекта. 2) Интеллектуальный ресурс – информация о карьерных возможностях в региональном креативном секторе.</p> <p>Для потоков доходов</p> <p>Финансовый ресурс – продажа услуг (билеты на офлайн мероприятия «ТАРКИ», оплата подписки (краудфайдинговые онлайн-платформы), реклама (платные интервью/репортажи).</p>
<p>Структура затрат</p> <p>Фиксированные издержки – обслуживание производства (съемочная техника), аренда локаций, зарплата постоянных сотрудников, расходы на маркетинг и рекламу, налоги – самые дорогие ресурсы.</p> <p>Переменные издержки – аренда дополнительного оборудования, транспортные расходы, проведение специальных мероприятий в рамках медиапроекта на базе АНО «Тюменское агентство развития креативных индустрий».</p> <p>Структура расходов в общих цифрах (2023 – 2024 гг.) – 317 000 руб.</p>	

Рис. 4-1. Бизнес-модель по Остервальдеру

<p>Предоставленная ценность Основные проблемы клиента:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Недостаток информации о креативных профессиях и трудоустройстве в регионе. 2. Нехватка площадок для взаимодействия молодежи и представителей культурных организаций, креативных агентств, медиапорталов и т.д. 3. Отсутствие поддержки и ресурсов для развития творческих проектов. <p>Что ценного в нашем предложении?</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Создание новых рабочих мест и улучшение экономического благополучия региона. 2. Развитие культурной среды Тюменской области. 3. Поддержка профессиональных творческих сообществ на региональном уровне. <p>Какие услуги мы можем предложить каждому из сегментов потребителей?</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Предоставление информации о возможностях развития карьеры в творческих индустриях. 2. Организация мастер-классов и образовательных мероприятий по различным направлениям творческой индустрии на базе "ТАРКИ". 3. Предоставление площадки для самовыражения и продвижения творческих проектов (возможность выступить в качестве гостя в подкасте "Креативный подкаст"). 4. Консультации по вопросам создания и продвижения творческих проектов, например, помощь в написании бизнес-плана на базе "ТАРКИ". 5. Предоставление возможностей для профессионального развития молодежи от гостей подкаста (например, стажировка в креативном агентстве). 	<p>Взаимоотношение с клиентами</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Студенты и выпускники творческих образовательных учреждений. В отношениях с данным сегментом важным фактором является установление доверительных отношений (длительное сотрудничество/ особая персональная поддержка) и понимания потребностей: информация о вакансиях, возможностях в творческих сферах региона и мероприятиях на базе "ТАРКИ", приобщение к культурной среде города. 2. Индивидуальные предприниматели. Информация о последних трендах и инновациях в креативных индустриях, размещение рекламы на платформе для видеоподкастов и продвижения их продуктов/услуг через проект. В отношениях с данным сегментом клиентов важным фактором является установление взаимовыгодных партнерских отношений (создание сообщества) и понимание потребностей предпринимателей. 3. Работники креативных (творческих) отраслей (организации культуры, медиахолдинги, креативные агентства и др.). Публикация вакансий и поиск персонала для компаний, относящихся к региональным креативным отраслям (организации культуры, рекламные и креативные агентства, дизайн-студии), создание платформы для объединения работодателей и потенциальных работников. Формирование взаимовыгодных и партнерских отношений (создание сообщества). <p>Каналы сбыта Самые эффективные (комбинированные каналы сбыта – собственные и партнерские)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Медиаплатформы для размещения проекта «Креативный подкаст» (YouTube, VK, Rutube, Яндекс. Музыка, VK Музыка) – доставка, оценка. 2. Социальные сети и веб-сайты партнеров проекта – информирование. 3. Местные СМИ – молодежные медиапорталы, телевидение и радио – информирование. 4. Мероприятия (мастер-классы, публичные лекции, креативная лаборатория с экспертами) на базе «ТАРКИ» - продажа. 5. Онлайн-подписка на краудфандинговой платформе «Boosty» (платный эксклюзивный контент медиапроекта «Креативный подкаст») - продажа. 	<p>Клиенты</p> <p>Первый сегмент (целевая аудитория) - студенты и выпускники творческих образовательных учреждений (18-25 лет) - молодые и творческие люди, увлеченные различными видами искусства, интересуют новые технологии, тренды и идеи в области креативного бизнеса, а также возможности для профессионального роста.</p> <p>Второй сегмент (потенциальный потребитель) - индивидуальные предприниматели (25-35 лет) - интересуется получение новых знаний и навыков, могут нуждаться в советах по управлению своим бизнесом.</p> <p>Третий сегмент (реальный потребитель) - работники креативных (творческих) отраслей (организации культуры, медиахолдинги, креативные агентства и др., 25-35 лет) - хотят узнать о новых тенденциях, идеях и решениях, которые могут помочь им развиваться, повысить свою профессиональную компетенцию.</p>
<p>Доходы</p> <p>Продажа билетов на офлайн мероприятия (конференции, мастер-классы, публичные лекции от экспертов в рамках медиапроекта «Креативный подкаст») на базе АНО «Тюменское агентство развития креативных индустрий».</p> <p>Оплата за временное предоставление доступа - подписка на платные интернет-платформы с эксклюзивным контентом (краудфандинг).</p> <p>Реклама - платные интервью с экспертами, репортажи в рамках рекламных и PR-акций компаний для продвижения услуг.</p> <p>Спонсорские контракты – продвижение услуг «ТАРКИ» через интеграцию в медиапроект «Креативный подкаст».</p> <p>Планируемая ежемесячная выручка (2023 – 2024 гг.) – 42 000 руб.</p>		

Рис. 4-2. Бизнес-модель по Остервальдеру

Наименование	Оплата/руб. в час	Количество часов	Итого/руб.
Аренда локации для съемки	500	4	2 000
Аренда оборудования (камеры, микрофоны, освещение)	500	4	2 000
Расходы на рекламу и PR	5 000	-	5 000
ИТОГО		9 000	

Рис. 5. Расчёт расходов на 1 месяц (2 эпизода)

Статья расходов	Оплата/руб. в час	Количество часов	Итоговая сумма, руб.
Зарботная плата генерального директора	1 000	4	4 000
Зарботная плата продюсера	1 000	4	4 000
Зарботная плата видеооператора (съемка)	500	4	2 000
Зарботная плата видеооператора (монтаж)	3 000 – 1 видео	-	6 000
Зарботная плата бухгалтера	500	4	2 000
ИТОГО			18 000

Рис. 6. Расходы на персонал на 1 месяц (2 эпизода)

Статья расходов	Сумма, руб.	Количество	Итого, руб.
Расходы на производство в месяц (2 эпизода)	9 000	8 (2 эпизода в месяц)	72 000
Расходы на персонал	18 000	12	216 000
Расходы на брендинг проекта (общий дизайн, логотип, наставки, интро)	5 000	1	5 000
Технические расходы (интернет-услуги, сервисное обслуживание)	1 000	12	12 000
Резерв на аренду дополнительного оборудования	5 000	1	5 000
Резерв на транспортные расходы	7 000	1	7 000
ИТОГО			317 000

Рис. 7. Смета расходов в общих цифрах (2023–2024 гг.)

Статья расходов	Средняя стоимость/руб.	Количество мероприятий/месяц	Среднее количество людей	Итоговая сумма/руб.
Билет на мастер-класс от эксперта медиапроекта «Креативный подкаст» на базе АНО «ТАРКИ»	400	1	30	12 000
Билет на публичную лекцию от эксперта медиапроекта «Креативный подкаст» на базе АНО «ТАРКИ»	400	1	30	12 000
Билет на занятие в «Креативной лаборатории» на базе АНО «ТАРКИ»	400	1	30	12 000
Онлайн-подписка на краудфандинговую платформу «Boosty»	200	1	30	6 000
ИТОГО				42 000

Рис. 8. Смета доходов в месяц

Статья доходов	Итоговая годовая сумма, руб.
12 мастер-классов от экспертов медиапроекта «Креативный подкаст»	144 000
12 публичных лекций от экспертов медиапроекта «Креативный подкаст»	144 000
12 занятий в рамках «Креативной лаборатории» от АНО «ТАРКИ»	144 000
Онлайн-подписка на краудфандинговой платформе «Boosty»	72 000
ИТОГО	504 000

Рис. 9. Смета доходов в общих цифрах (2023–2024 гг.)

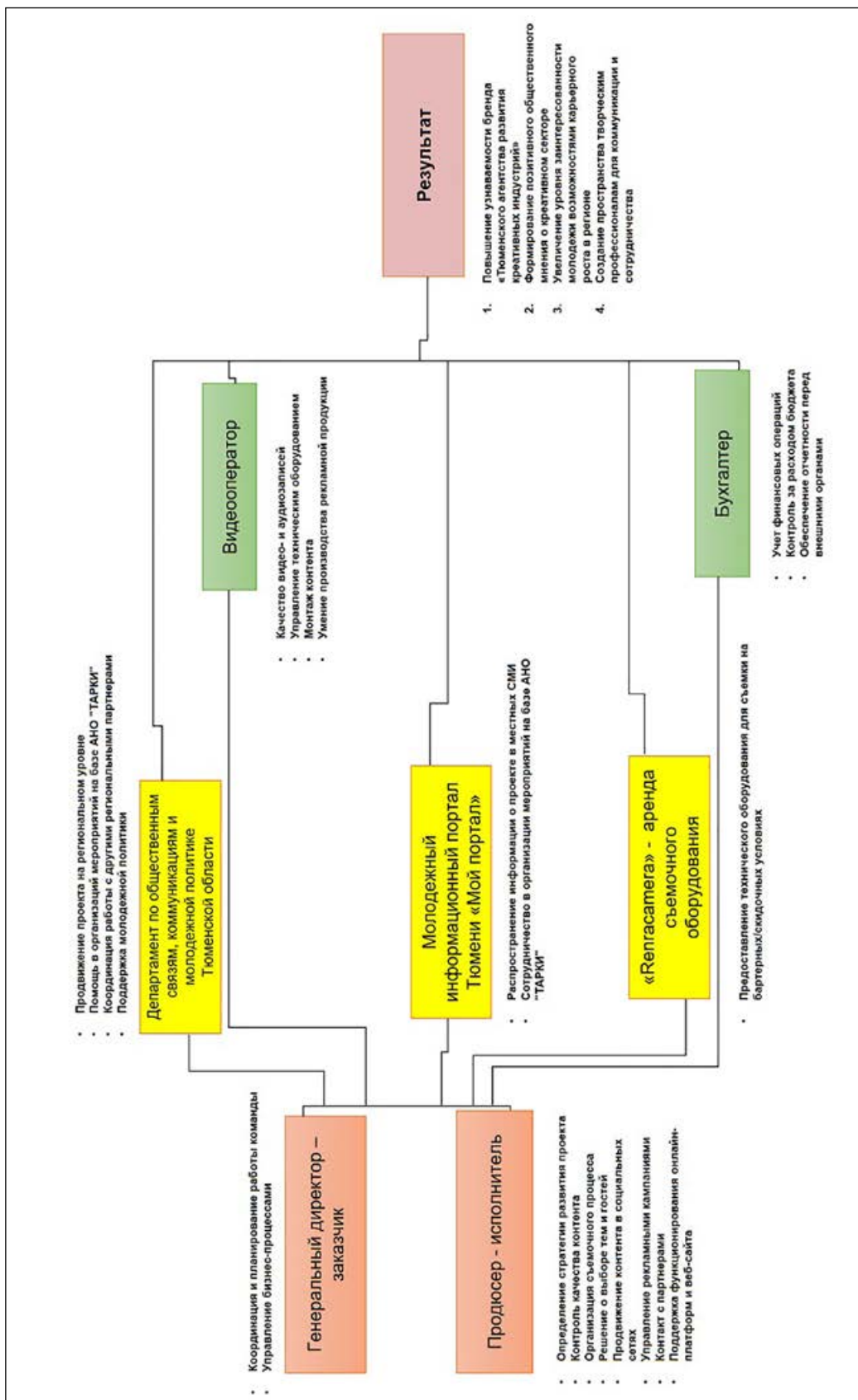


Рис. 10. Схема взаимодействия участников команды проекта

Вторая премия

**СТОП-МОТІОН АНИМАЦІЯ
КАК ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ПРАКТИКА
В КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
ДЕТЕЙ И ПОДРОСТКОВ**

ЛЕБЕДЕВА Валерия Юрьевна

Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б. Н. Ельцина

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования обусловлена тем, что в информационную эпоху на приоритетный уровень выходит экранная (аудиовизуальная) культура как новая научная парадигма. Зародившись вместе с кинематографом в конце XIX в., она на протяжении столетия являлась одним из основных механизмов трансляции и формирования норм, ценностей и традиций общества. Модификация технических возможностей экранной культуры, появление новых средств аудиовизуальной коммуникации (телевидение, видео, компьютерные технологии, социальные сети и др.) инициировала процессы глобализации культуры в условиях цифровой революции.

Очевиден огромный интерес самой массовой аудитории к экранным искусствам, которые занимают сегодня лидирующее место в сфере художественного потребления. В то же время духовно-эстетический потенциал киноискусства в современных условиях реализуется явно не в полной мере. Стихийно складывающиеся контакты с кинематографом, особенно в молодёжной среде, зачастую носят поверхностный, не способствующий личностному росту, а то и откровенно уродливый характер. А для наиболее подготовленной и взыскательной части зрителей знакомство с фильмом, отвечающим её запросам, затруднено сложившейся системой проката, которая ориентируется на кинопродукцию, сулящую независимо от её художественного уровня ощутимый коммерческий успех. Вот почему достойно сожаления, что киноискусство с его уникальными возможностями удовлетворения и развития широкого спектра социальных и духовных потребностей человека не только не занимает в рамках организованной социально-культурной деятельности существенного места, но и фактически игнорируется, числясь по ведомству бытового, домашне-семейного потребления. Нельзя не отметить, что такое положение во многом обусловлено сегодняшними социокультурными реалиями, изменившимся в обществе отношением к кинематографу, тенденцией его вытеснения из публичной сферы воспитательного воздействия (исключением являются кинофестивали). Главное — то, что специалисты по организации досуга, педагоги-воспитатели не знают, как подойти к кино с точки зрения его

использования в своей работе, каковы пути и формы его включения в социально-культурную деятельность с различными категориями населения.

Анимация, являясь частью современной аудиовизуальной культуры, представляет собой самостоятельное искусство с присущим ему художественным языком, со своими образно-выразительными средствами, отличными от игрового кино. Современная художественная практика демонстрирует множество разных форм анимации, одной из которых является stop-motion анимация. Несмотря на то что данная технология возникла ещё на заре кинематографа, во всём мире заметен неугасающий интерес к возможностям использования этой формы анимации в современных реалиях.

В период глобализации и цифровизации stop-motion анимация не просто продолжает жить, но и получает новые возможности своего применения. Творческий поиск в сфере новых технологий привёл к возрождению того, что, казалось, было забыто, однако не зря говорят, что всё новое — это хорошо забытое старое. Именно под такими заголовками представляют stop-motion анимацию на различных интернет-ресурсах¹ и демонстрируют её как нечто самобытное, способное привлечь внимание к чему бы то ни было, будь то рекламный ролик или же личный профиль в Instagram. Сошлёмся на слова одного из крупнейших российских исследователей анимации Н. Г. Кривули: «Специфика современной анимации такова, что она является не только видом искусства, но областью социальной практики, медиумом, феноменом культуры, своеобразным научным экспериментом и его инструментарием»². Из приведённой цитаты можно заключить, что сегодня анимация перестала быть только специфическим видом киноискусства, её творческий потенциал простирается далеко за эти рамки и имеет межотраслевой и общекультурный характер. Именно поэтому stop-motion анимация благодаря новым творческим тенденциям, происходящим во всей анимационной сфере, получила существенное расширение сфер своего применения, вследствие чего интересно было бы рассмотреть возможность использования stop-motion анимации в качестве образовательной практики в культурно-досуговой деятельности детей и подростков.

Степень научной разработанности темы. В целом научную литературу по выбранной нами теме можно условно разделить на четыре блока источников: первый блок — это исследования теоретиков и практиков культуры и социально-культурной деятельности как основы любого вида творчества. Речь идёт о трудах О. Н. Астафьевой, Б. С. Ерасова, М. С. Кагана, Т. А. Кемеровой, Л. Н. Когана, А. В. Костиной, Ю. М. Лотмана, И. Я. Мурзиной и др. Второй блок — это труды отечественных и зарубежных исследователей, посвящённые особенностям кино как вида искусства: Р. Арнхейма, А. Базена, И. В. Вайсфельда, С. С. Гинзбурга, Ж. Делёза, Н. Б. Кирилловой, О. Ф. Нечай и Г. В. Ратникова, Ж. Садуля, Н. П. Соколовой, К. Э. Разлогова, Н. Ф. Хилько, Н. А. Хренова, Р. Н. Юренева и др.; третий блок источников — это литература, анализирующая историю и практику отечественной анимации, включающая работы С. В. Асенина, Д. Н. Бабиченко,

¹ Stop motion снова в моде: как создать крутой контент с помощью анимации. URL: <https://texterra.ru/blog/stop-motion-snova-v-mode-kak-sozdat-krutoy-kontent-s-pomoshchyu-animatsii.html> (дата обращения: 02.07.2023).

² Кривуля Н. Г. Аниматология: Эволюция мировых аниматографий : в 2 ч. Ч. I. М. : Аметист, 2012. С. 8.

Н. Берковой, И. П. Иванова-Вано, Н. Г. Кривули, С. В. Капкова, А. Г. Карановича, А. Л. Птушко и др. В третьем блоке важнейшим источником являются труды Н. Г. Кривули, давшей комплексный анализ мировым аниматографиям. И завершающий четвёртый блок работ представлен трудами зарубежных исследователей искусства анимации и stop-motion анимации в частности, а также работами теоретиков и практиков stop-motion анимации, изложенными в виде учебно-методических пособий: Д. Бендацци, К. Вебстера, Т. Далтона, В. Мазелли, Б. Пурвса, А. К. Прибе, Т. Уайта, Р. Уильямса, Р. Харрихаузена и др. Основанием для развития творческого потенциала stop-motion анимации в социокультурной сфере в цифровую эпоху является правовая база постсоветской России, представленная рядом законов Российской Федерации, таких как «Об авторском праве и смежных правах (1993; в ред. от 20.07.2004)»; «О государственной поддержке кинематографии РФ» (1996; в ред. от 03.04.2023), «Основы законодательства РФ о культуре» (1992; в ред. от 10.07.2023).

Объектом исследования является stop-motion анимация как особая технология создания аудиовизуального социокультурного продукта.

Предмет исследования — stop-motion анимация как образовательная практика в культурно-досуговой сфере.

Цель исследования: изучить и проанализировать возможность использования stop-motion анимации как особой образовательной практики в культурно-досуговой деятельности детей и подростков.

Исходя из цели исследования, определены следующие его задачи:

1. Выявить актуальные аспекты социокультурной работы с населением.
2. Рассмотреть анимацию как средство социокультурной работы с детьми и подростками.
3. Определить специфические черты и виды stop-motion анимации как особого метода художественного творчества.
4. Проанализировать покадровую анимацию как средство формирования творческих способностей детей.
5. Рассмотреть stop-motion анимацию как форму социально-культурной деятельности.

Наиболее значимыми методами исследования в данной работе стали:

Метод системного (комплексного) анализа, позволивший сочетать методы разных гуманитарных наук: культурологии, истории, искусствоведения, киноведения и др. Системный метод даёт возможность рассмотреть проблему исследования как социально-культурный феномен в его целостности и одновременно проанализировать составляющие его элементы и характер их взаимосвязи.

Методы общетеоретического анализа, синтеза и обобщения позволяют из множества свойств объектов исследования выделить наиболее значимые, позволяющие охарактеризовать объект и предмет исследования.

При описательном методе также выявляются важнейшие особенности объектов исследования для наиболее полного изучения предмета и более глубокого погружения в сущность рассматриваемого феномена и получения максимально полного знания о нём. Таким образом, удалось получить наиболее полное представление об исследуемом феномене.

Научная новизна исследования связана с тем, что в системе исследования в современных гуманитарных науках на первый план на рубеже XX–XXI вв. вышла экранная (аудиовизуальная) культура как новая научная парадигма.

Основанная на цифровых технологиях, эта культура повлияла на процессы социокультурной глобализации во всем мире. Очевиден огромный интерес массовой аудитории к экранным искусствам, занимающим лидирующее место в сфере художественного потребления. Вот почему необходимо изучить пути и формы включения киноискусства в социально-культурную деятельность с различными категориями населения. Так, в работе анализируется возможность использования stop-motion анимации как особой образовательной практики в культурно-досуговой деятельности детей и подростков, что является достаточно неизученной проблемой культурологии и системы социально-культурной деятельности.

Глава I

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ АНИМАЦИИ КАК ФАКТОРА СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

1.1. Актуальные аспекты социокультурной работы с населением

Современная трактовка социально-культурной деятельности, её сути, задач и содержания является производной от понятий «культурная деятельность», «социальная работа», «социальная педагогика», в то же время она отражает эволюцию такого явления, как культурно-просветительная работа. Культурная деятельность — это деятельность, направленная на создание, сохранение, распространение культурных ценностей и приобщение к ним различных слоёв населения. Социальная работа — деятельность по оказанию помощи отдельным людям, группам или общностям в реализации их материальных и духовных потребностей, обеспечивающая возможность их полноценного функционирования в обществе в качестве его субъектов. Социальная педагогика сегодня интерпретируется как теория социального воспитания человека на протяжении всех этапов его жизненного пути как педагогический компонент социальной работы.

Социально-культурная деятельность, соответственно, может быть определена как интегративная многофункциональная сфера деятельности, одна из составляющих социальной работы; её целью являются организация рационального и содержательного досуга людей, удовлетворение и развитие их культурных потребностей, создание условий для самореализации каждой отдельной личности, раскрытия её способностей, самосовершенствования и любительского творчества в рамках свободного времени.

Педагогический аспект социально-культурной деятельности заключается в регулировании процессов социализации и индивидуализации человека, т. е. в социальном воспитании и развитии, осуществляемых в формах досуговой деятельности и направленных на решение следующих культурно-воспитательных задач:

- целенаправленное приобщение человека к богатствам культуры, формирование его ценностных ориентаций и «возвышение» духовных потребностей;
- стимулирование социальной активности, инициативы и самостоятельности человека в сфере досуга, повышение его досуговой квалификации, т. е. умения рационально, содержательно и разнообразно организовать своё свободное время в целях поддержания физического и духовного здоровья и самосовершенствования;

- создание условий для выявления и развития способностей личности, реализации её творческого потенциала и позитивного самоутверждения.

Сегодня социально-культурная деятельность может рассматриваться как самостоятельная подсистема общей системы социализации, социального воспитания и образования людей. Она является важнейшей функцией государственных и негосударственных структур, сферой приложения усилий многочисленных общественных движений и инициатив, средством использования свободного времени различных групп населения³.

Эволюция культурно-просветительной работы, её трансформация в социокультурную деятельность в сегодняшнем её понимании началась ещё в 60–70-е гг. Являвшаяся в течение десятилетий одной из сторон культурно-организаторской и культурно-воспитательной деятельности советского государства, инструментом партийно-идеологического влияния на массы, культурно-просветительная работа, исчерпав авторитарно-принудительные средства организации досуговой деятельности, вынуждена была всё в большей мере апеллировать к инициативе и самодеятельности самого населения. В начале 1980-х гг. она уже интерпретировалась как «педагогически организованная самодеятельность (свободная деятельность) населения с целью воспитания всесторонне, гармонично развитой личности»⁴, что, по сути дела, означало движение от субъект-объектной к субъект-субъектной модели организации досуга. И хотя оно было ещё во многом декларативным и по-прежнему подчинялось жёсткому административно-идеологическому регламенту, тем не менее в практике культурно-просветительной работы стал накапливаться опыт новых отношений между культурой и человеком, опыт действительный, а не являющийся итогом показушной самодеятельности.

Стали возникать инициативные движения, любительские объединения, клубы по интересам, в том числе и киноклубы. К сожалению, многие культпросветработники оказались к этому не готовы и не могли оказать инициативе «снизу» квалифицированную и действенную помощь и поддержку. Привычные методы культпросветработы новой аудиторией, не желавшей ощущать себя объектом воспитания, а тем более идеологической обработки, были отвергнуты. У этой аудитории были свои идеи, свои осмысленные потребности и интересы.

Добровольные любительские объединения явились формой включения в сферу культурно-досуговой деятельности неординарно мыслящих, образованных, талантливых людей, испытывавших потребность в творчестве, в самореализации и самоутверждении, в содержательном, развивающем досуге в кругу единомышленников. В такой аудитории «массовику-затейнику» явно было нечего делать. И это стало ещё одним важным фактором эволюции устаревшей модели культурно-просветительской, организационно-досуговой работы.

Современная социально-культурная деятельность значительно шире и многогранней былой культурно-просветительской, принципиально то, что в её основе лежит уже упомянутая выше субъект-субъектная модель организации культуры, досуга, просвещения⁵. В соответствии с нею социальный работник

³ См.: Киселева Т. Г., Красильников Ю. Д. Основы социально-культурной деятельности. М. : Изд-во Моск. ун-та культуры, 1995. С. 12.

⁴ Триодин В. Е. Клуб и свободное время. М. : Профиздат, 1982. С. 13.

⁵ См.: Киселева Т. Г., Красильников Ю. Д. Основы социально-культурной деятельности. М. : Изд-во Моск. ун-та культуры, 1995. С. 15.

(социальный педагог) выступает в качестве компетентного посредника между культурой и человеком или общностью людей, стимулирующего активность и самостоятельность каждого из участников досугового объединения. Наиболее адекватной для такого типа социально-педагогического взаимодействия является педагогика сотрудничества, правда, не столько её дидактические идеи, сколько сам принцип партнёрства и совместного движения к цели.

Задачи, а тем более конкретное содержание социально-культурной деятельности, не являются неизменными, раз и навсегда данными. Они отражают динамику общественной жизни, диктуются её потребностями, особенностями социокультурного развития. Каковы же наиболее значимые особенности и тенденции, характеризующие современную социокультурную ситуацию?

С одной стороны, сравнивая её с позднесоветским периодом, очевиден прогресс, который выражается в демократизации и обновлении общества, формировании нового, общественно-государственного механизма регулирования культурной жизни; в раскрепощении сознания людей и высвобождении их социальной активности и инициативы. В свою очередь это стимулировало увеличение общественного и коммерческого секторов организации досуга, рост предпринимчивости и самостоятельности людей, расширение диапазона видов и форм культурно-досуговой деятельности.

Особенно важным представляется изменение отношения к самому досугу — признание его самоценности, освобождение от узкоутилитарной ориентации на воспроизводство средствами рекреации эффективного, высокопроизводительного работника. Однако нужно признать, что пик общественной активности и инициативы в досуговой сфере пришёлся на последние «перестроечные» годы. В 1990-е и в начале 2000-х гг. стал наблюдаться заметный спад, резко обозначились негативные тенденции, поначалу не вызывавшие особого беспокойства, возникли трудноразрешимые проблемы, прежде всего экономического характера, и даже кризисные явления.

В результате хронического недофинансирования в указанный период стали переживать кризис многие музеи, библиотеки, клубные учреждения. Закрывались и перепрофилировались кинотеатры, отменялись театральные гастроли. Увеличивается, особенно в провинции, разобщённость широкой публики и большого искусства. Оно вынужденно становилось все более элитарным, так как доступ к нему зачастую был затруднён даже для самых верных его ценителей. Причём речь идёт не только об опере, балете или высокохудожественных литературных изданиях, альбомах репродукций, но даже о достойного уровня кинематографе.

Шоу-бизнес, оккупировавший с помощью средств массовой информации практически всё культурное пространство, сделал ставку прежде всего на молодёжь, с одной стороны, потакая ещё не сложившимся вкусам, а с другой — «замораживая» их на уровне самой низкопробной «попсы». Профанация высокой культуры (изложение «Преступления и наказания» на 16 страницах — далеко не самый яркий тому пример) опять-таки в первую очередь оказывала влияние на молодёжь.

В целом роль искусства в жизни постсоветского общества заметно уменьшилась, особенно искусства, требующего от аудитории определённой интеллектуальной активности и эстетической искущённости. Общая тенденция на «снижение» культуры, её вытеснение поп-культурой сопровождалась размыванием ценностной иерархии в художественной сфере. Падение престижа серьёзного

искусства и сегодня отмечается даже в высокообразованных кругах общества, что заставляет в который раз задаться вопросом: каковы всё-таки критерии «образованности»?

«Обладание книгами и журналами, знание литературных новинок перестало быть модным в среде технической, естественно-научной и даже большей части гуманитарной интеллигенции; стало не стыдно признаваться в любви к детективам, порнороманам и нелюбви к умному (от которого «устали»)», — пишет критик М. Золотоносов⁶. А тех, для кого общение с «умным» искусством было не модой, а действительно потребностью, оказалось меньше, чем думалось.

Однако они есть, и, без преувеличения, это духовный капитал общества, связующее звено, обеспечивающее культурную преемственность поколений. К сожалению, наша интеллигенция (не следует путать её с так называемым средним классом, ориентированным в большей мере на престижные ценности быта и качественную массовую культуру, чем на высокое искусство), именно интеллигенция в её традиционном понимании (школьные учителя, врачи, инженеры, научные сотрудники, вузовские преподаватели, музейные и библиотечные работники и др.) оказалась не только материально, но и морально в довольно унижительном положении. Она нуждается в социальной помощи и защите, хотя в общепринятом смысле объектом социальной заботы считаются совсем уж малообеспеченные слои населения, инвалиды, неблагополучные контингенты, маргинальные группы.

В данном же случае речь идёт о категории людей относительно благополучных, хорошо образованных, отличающихся достаточно высоким духовным потенциалом, чьи интересы нуждаются в защите особого рода — социокультурной, т. к. эти люди оказались в ситуации прогрессирующего сужения культурного пространства своей жизнедеятельности. Не по своей воле им от многого приходится отказываться, во многом себя ограничивать. Недоступными становятся книги, журналы, газеты, которые выписывались в течение десятилетий, дальние поездки, не говоря о путешествиях, хорошие фильмы. Последние — в силу того, что в провинции их зачастую просто негде посмотреть. Поэтому у образованных, интеллигентных людей нередко возникает ощущение «выпадения» из сферы культуры. Следует признать, что это важная проблема, которая нуждается в осмыслении в координатах социокультурной деятельности, и особенно актуальна она для провинции.

Сложившаяся ситуация находится в несомненном противоречии с принятыми в 1992 г. «Основами законодательства Российской Федерации о культуре», в которых среди прочих провозглашены и такие права человека, как право на культурную деятельность, право на личную культурную самобытность, право на приобщение к культурным ценностям, право на гуманитарное и художественное образование, а также право создавать общественные объединения в области культуры⁷.

В своё время противоречие между реальными интересами определённой части населения и неспособностью официальных социально-культурных институтов их удовлетворить побудило население к самоорганизации в любительских объединениях. Сегодня инициативы энтузиастов часто не могут реализоваться

⁶ Золотоносов М. Наш прекрасный «Новый мир» // Моск. новости. 1995. 20–27 авг. С. 22.

⁷ Основы законодательства Российской Федерации о культуре № 3612-1 от 9 октября 1992 г. (с изм. и доп., вступ. в силу с 18 июля 2019 г.).

из-за отсутствия материальной базы и финансовой поддержки. Немало уже существующих любительских формирований, клубов по интересам, творческих студий прекратили свою деятельность, распались по названным причинам. Вот почему столь важной задачей социокультурной работы в современных условиях является защита прав человека на доступ к культурным ценностям, на полноценное участие в культурной жизни и удовлетворение его запросов в сфере досуга. Реализация этих прав является для многих людей одним из условий сохранения их человеческого достоинства и ощущения полноты жизни.

Суть социальной работы, как известно, заключается в том, что она создаёт условия для достойной жизни человека как субъекта общества, содействует его полноценному социальному функционированию, в том числе и в области культуры и досуга, помогает удовлетворить разнообразные как материальные, так и духовные интересы. Как отмечают специалисты, «невозможность для человека удовлетворить свои потребности, ущемление социальных потребностей, состоящее в дефиците общения, образования, доступа к профессии, социальных услуг, — это сфера компетенции социального работника»⁸. В этом плане социокультурная деятельность закономерно рассматривается как одно из важных направлений социальной работы.

Как указывается в «Основах законодательства Российской Федерации о культуре», человек имеет право на получение художественного образования, что, по сути, является для него условием доступности (в смысле понимания) и притягательности высших ценностей культуры. Для художественно необразованного человека признанных шедевров искусства просто не существует. Между тем способность наслаждаться творениями мировой художественной культуры является свидетельством духовного богатства человека как личности.

Защита права человека на приобщение к высшим художественным ценностям подкрепляется предоставлением ему возможности художественного образования. Естественно, прежде всего имеется в виду подрастающее поколение. К сожалению, современная школа с этой задачей в целом справляется неудовлетворительно. Дисциплины художественно-эстетического цикла по-прежнему являются второсортными по сравнению с другими, так называемыми ведущими предметами. Даже литература редко где преподаётся как искусство, а не как историко-социологический курс. К тому же традиционные учебные предметы — литература, музыка, изобразительное искусство — сегодня уже не в состоянии моделировать художественное образование молодого человека адекватно реальной ситуации его контактов с миром искусства, где доминирующее значение приобрели экранные виды художественной культуры.

Что же касается возможностей внеурочных, досуговых форм художественного воспитания, дополнительного образования, то они используются явно недостаточно и не всегда компетентно. Кроме того, наличие права на художественное образование вовсе не обязывает им воспользоваться. От своих прав человек может и отказаться. Сфера досуга, как известно, — это сфера свободного выбора. Поэтому решающим здесь становится мастерство педагога-воспитателя, специалиста по организации досуговой деятельности: сумеет ли он сделать ценности культуры и искусства притягательными для подростка, для молодого человека,

⁸ Теория и методика социальной работы / И. Г. Зайнышев и др.: В 2 ч. Ч. 1. М.: Союз, 1994. С. 38.

сможет ли он пробудить к ним интерес? Не навязать и тем самым внушить отвращение, а помочь открыть для себя ранее неведомую область даже не культуры, а жизни.

В известном смысле социальному педагогу — организатору досуговой деятельности сложнее, чем учителю, чей предмет является обязательным. Да и школьно-урочная дидактика в культурно-досуговой деятельности, которая по определению является свободной и добровольной, не работает. Речь, естественно, идёт не о талантливых учителях, умеющих увлечь, «заразить» своих учеников любовью к искусству, — у таких социальный педагог может многое почерпнуть. Но и у них решающим является не особая методика, а личное, даже личностное отношение к искусству, богатство духовного мира.

Характеризуя современную социокультурную ситуацию, отметим, что дело здесь отнюдь не в предвзятом отборе исключительно негативных моментов. Безусловно, можно привести немало фактов, демонстрирующих сегодняшние культурные достижения, поиски и обретения. Не оскудела земля наша талантами и подвижниками, людьми творческими и неравнодушными. Дело в другом. Социальный педагог — специалист по организации культурно-досуговой деятельности нуждается в ясном понимании её проблем и тех условий, в которых ему предстоит работать, он должен уметь реально оценивать трудности, которые придётся преодолевать, и чётко представлять себе весь комплекс стоящих перед ним задач. Назовём ещё раз те из них, которые диктуются особенностями современной ситуации и конкретизируют основные направления и содержание социально-культурной работы:

- противостоять девальвации культуры, «размыванию» критериев оценки её ценностей, способствовать сохранению культурной преемственности поколений;
- обеспечить социокультурную защиту права людей на доступ к высоким образцам искусства, на удовлетворение своих духовных потребностей, права на личную культурную самобытность;
- создавать условия для содержательного и развивающего досуга населения, реализации его права на художественное образование и любительское творчество, способствовать повышению досуговой культуры каждого человека;
- стимулировать развитие общественной активности и инициативы в создании различных самодеятельных формирований в сфере досуга, оказывать любительским объединениям компетентную и действенную поддержку и помощь;
- осуществлять дифференцированный подход в работе с различными возрастными и социальными группами населения, в том числе с продвинутыми в культурном отношении контингентами, обеспечивая реализацию их интеллектуального и культуротворческого потенциала;
- эффективней использовать в социокультурной работе перспективные и популярные у населения формы и средства организации досуговой деятельности, освоить в этом качестве возможности экранных искусств и основных каналов их проката.

Перечисленные задачи явились основой для определения потребности, возможностей и конкретных путей освоения анимационного искусства в сфере социокультурной работы.

1.2. Анимация как эффективный ресурс социально-культурной деятельности детской и подростковой аудитории

Анимация, являясь частью современной аудиовизуальной культуры, представляет собой самостоятельное искусство с присущим ему художественным языком, со своими образно-выразительными средствами, отличными от игрового кино. Однако необходимо отметить, что анимационное кино является одним из четырёх видов кино (игровое/художественное, документальное, научно-популярное, мультипликационное). В связи с этим вопросы, касающиеся всего кинематографа, являются актуальными для искусства анимации. Поэтому сначала мы будем обобщённо анализировать процессы, касающиеся киноискусства в целом, хотя, говоря о кино, мы будем иметь в виду анимацию.

В сложившейся ситуации взаимодействия зрителей с кинематографом отчётливо выявились наряду с другими следующие две проблемы:

- игнорирование киноискусства существующей системой художественного воспитания и организации досуга подрастающего поколения и, как следствие, крайне низкий уровень его зрительской культуры или полное отсутствие таковой;
- «выпадение» киноискусства из сферы культурного потребления наиболее подготовленной, просвещённой части зрительской аудитории по причине малодоступности кинопроизведений, отвечающих её запросам.

Если в первом случае, учитывая стремительное распространение аудиовизуальных форм культуры, правомерно говорить об ущемлении права молодого человека на адекватное современности художественное воспитание, то во втором случае речь идёт о нарушении права личности на доступ к культурным ценностям, на удовлетворение её духовных потребностей. Правда, большая часть и молодого, и взрослого населения вполне адаптировалась к современным социокультурным обстоятельствам и в своих отношениях с кино никаких неудобств не ощущает, довольствуется услугами стриминговых сервисов и телевидения и ни на что не претендует. Значит ли это, что, говоря о задачах организации свободного времени и художественного воспитания населения, её можно не брать во внимание? Разумеется, нет, но следует признать, что повышение культурного уровня массовой публики явится следствием развития и совершенствования деятельности всей социально-культурной сферы страны: системы образования, досуговых учреждений, средств массовой информации и др. Применительно к кинематографу следует говорить о создании условий, позволяющих в максимальной степени реализовать его потенциал, о мерах, способствующих усилению культурной роли кино в обществе и престижности общения с киноискусством как формы проведения свободного времени, как вида досуга.

Всё это станет в полной мере возможным лишь при создании соответствующей материальной базы (современные благоустроенные кинотеатры, мультиплексы, видеосалоны) и эффективной системы проката, охватывающей территорию всей страны. В сегодняшних же условиях, не забывая об интересах массового зрителя, есть смысл в рамках социокультурной работы сконцентрировать внимание на следующих двух направлениях: на приобщении к киноискусству и формировании зрительской культуры подрастающего поколения и на удовлетворении художественных потребностей любителей киноискусства, составляющих наибо-

лее заинтересованную и взыскательную часть зрительской аудитории, при этом всячески способствуя её расширению.

Для решения названных задач киноискусство должно быть освоено и включено в социокультурную работу в качестве средства художественного воспитания и средства организации досуга. Вне организованной социально-культурной деятельности кинематограф, подобно другим средствам массовой коммуникации, выступает по отношению к населению в качестве компонента социальной среды, одного из факторов социализации. Взаимодействие с окружающей средой зачастую складывается стихийно, как цепь случайных, незапланированных, необязательных и даже ненужных контактов. В то же время человек отличается избирательностью, и влияние на него оказывают только те элементы среды, с которыми он активно взаимодействует.

Кинематограф, функционируя как часть среды, представляет собой совокупность компонентов, влияние которых на личность в воспитательном отношении неравноценно, а порой полярно. Поэтому для одних зрителей кино является источником духовного обогащения, расширения социального опыта и культурного кругозора, для других его функции исчерпываются бездумным развлечением, а для третьих оно оказывается фактором социальной дезадаптации, деформации ценностных ориентаций.

Для того чтобы превратить кино из нейтрального, а порой и негативно влияющего обстоятельства в средство воспитания подростков и юношества, нужно придать их контактам с кино более целенаправленный и организованный характер, что возможно при включении в коммуникативный процесс «кино — зритель» педагога-воспитателя.

Конечно, трудно влиять на характер домашнего общения юных зрителей с экраном, хотя в процессе воспитательной работы такое общение, можно надеяться, станет более осмысленным, а со временем — более компетентным и содержательным. Действительно возможное и необходимое — это организация в рамках культурно-досуговой деятельности просмотров специально подобранных фильмов, вводящих подростков в мир киноискусства, их последующее совместное обсуждение, направляемое педагогом, обогащение молодых кинозрителей знаниями о кино, выработка навыков анализа фильма.

Подчеркнём, что речь идёт вовсе не о подготовке знатоков-киноведа, а лишь о воспитании у подрастающего поколения зрительской культуры; о формировании у них отношения к кино как к искусству, занимающему достойное место в ряду с литературой, живописью, музыкой, театром; о выработке навыков ориентации в современном кинопроцессе. Зрительская культура — это одновременно и культура проведения своего досуга, умение распорядиться свободным временем. Важно научиться оптимально использовать его возможности для отдыха, общения, творчества, самосовершенствования, то есть для удовлетворения своих витальных, социальных и духовных потребностей.

Цель художественно-воспитательной работы в сфере кино заключается в воспитании любителя киноискусства — человека заинтересованного, в хорошем смысле пристрастного, умеющего отличить в огромном массиве кинопродукции произведения незаурядные, значительные и получающего эстетическое наслаждение от общения с ними. Однако нужно смотреть на вещи реально: подавляющая часть зрителей во всём мире — это потребители развлекательного, зрелищного, жанрового кино. Среди последних есть фильмы высокого профессионального

уровня, снятые талантливо, со вкусом, и есть примитивные, «конвейерные», а то и откровенно низкопробные картины, рассчитанные на непритязательного зрителя. В воспитании подростков и молодёжи не стоит пренебрегать лучшими образцами массовой культуры. Пусть это не поисковое, новаторское кино, не высокое искусство, но, чтобы со временем дорасти до понимания последнего, юному зрителю нужно вырваться из плена ширпотреба и, возможно, сначала освоить как этапную ступеньку высококачественный массовый кинематограф, выработать избирательность, навыки культуры просмотра, потребность в рефлексии по поводу увиденного.

Следует отметить, что резкой грани между массовой культурой и кинематографом как искусством нет и быть не может. Разграничение это достаточно условно. Есть фильмы, которые, будучи искусством в самом высоком значении, доступны и интересны широкому кругу зрителей, как есть талантливые зрелищные, развлекательные картины, достойные внимания самой искушенной кинопублики.

В процессе приобщения к ценностям современного киноискусства юному зрителю постепенно становятся понятными всё более сложные произведения, их образный строй, язык, осваивается явление, которое носит название авторского кино. В данном случае имеются в виду кинофильмы, воссоздающие неповторимый мир художника, его мироощущение, его картину мира, отличающиеся особой эстетикой, самобытной манерой, которую невозможно ни с кем спутать.

Реально такой художественно-воспитательной работой можно заниматься со школьниками во внеурочное время, так как обязательными занятиями, особенно подготовкой к ним, они сегодня и так перегружены сверх меры. К тому же кино ассоциируется у подростков и молодёжи с отдыхом и органично вписывается в досуговую деятельность. То, что в ряде школ «Основы киноискусства» преподаются факультативно и включены в расписание, не отменяет сказанного. Во-первых, этих школ крайне мало, во-вторых, объём учебных часов на кинофакультативы, как правило, невелик: едва пробудился интерес к настоящему киноискусству, как занятия закончились. Хорошо, если на основе факультатива затем продолжает работать школьный кино клуб, где увлечённые киноискусством учащиеся смогут удовлетворить возникшую потребность в регулярном общении с экранной культурой.

Создаваемые во внеурочное время кино клубы и кино кружки, независимо от места их базирования (школа, учреждение дополнительного образования, дом культуры, досуговый центр в микрорайоне и т. д.), имеют то преимущество, что они не ограничены ни рамками, ни временем прохождения программы, что в них могут участвовать учащиеся разных классов и, главное, что это форма досуговой организации молодёжи, основанная на принципах добровольности и личной заинтересованности каждого участника.

Важно отметить, что эстетические аспекты кинопросвещения в работе с подростками и молодёжью не самоцель. Главное — это реализация познавательно-воспитательного, духовно-нравственного потенциала киноискусства, его возможностей как фактора социализации, расширения жизненных представлений и обогащения внутреннего мира личности.

Роль организатора культурно-досуговой работы в данном случае — это, по сути, роль посредника между фильмом и зрителем, посредника, способствующего их встрече. Причём речь идёт не о разовой акции, а об организаторской деятель-

ности, помогающей зрительской аудитории определённого уровня компетенции и запросов регулярно общаться с хорошим с её точки зрения кино. Более того, культурно-досуговая деятельность, осуществляемая средствами кино, «вокруг» кино и по поводу кино, способна удовлетворить широкий спектр потребностей её участников: познавательные, эстетические, коммуникативные и др.

Для рассматриваемой категории зрителей оптимальной формой организации досуговой деятельности, связанной с кино, является киноклуб — добровольное любительское объединение, которое позволит им защитить и реализовать своё право на доступ к ценностям кинематографической культуры. Будучи разобщены, не зная друг о друге, они нуждаются в помощи, организационной поддержке. Таковую мог бы оказать им социальный педагог-специалист по культурно-досуговой работе. Естественно, что последний должен быть профессионально подготовлен к подобной деятельности. Прежде всего он должен сам освоить кинематограф и как вид искусства, и как средство социокультурной работы, обладать знаниями основ киноискусства и хорошо ориентироваться в современном кинопроцессе. Это необходимо для того, чтобы он смог создать киноклуб, направить и организовать его деятельность в подростково-молодёжной или во взрослой среде.

Следует отметить, что клубы по интересам, являясь особыми досуговыми сообществами, способны удовлетворить не только «титульный» интерес своих участников к музыке, поэзии или кино, но в силу разностороннего характера своей деятельности (познание, общение, отдых) они позволяют решать целый комплекс социокультурных задач. В данном случае происходит объединение функциональных возможностей как самого искусства, так и связанной с ним, организованной на его основе клубной деятельности.

Искусство, как известно, полифункционально. Правда, существует некоторое расхождение во мнениях, какие именно функции присущи искусству и каково их количество. Так, например, Ю. Б. Борев выделяет следующие художественные функции: общественно-преобразующую (искусство как деятельность); компенсаторную (искусство как утешение); познавательно-эвристическую (искусство как знание и просвещение); художественно-концептуальную (искусство как анализ состояния мира); функцию предвосхищения («кассандровское начало», или искусство как предсказание); коммуникативную (искусство как общение); информационную (искусство как сообщение); воспитательную (искусство как катарсис); внушающую (искусство как суггестия); эстетическую (искусство как формирование творческого духа и ценностных ориентаций); гедонистическую (искусство как наслаждение)⁹.

Иную классификацию художественных функций ранее предложил Л. Н. Столович. Она включает познавательную, оценочную, прогностическую, суггестивную, катарсическую, компенсационную, гедонистическую, развлекательную, эвристическую, коммуникативную, социально-организаторскую, социализирующую, воспитательную, просветительную функции¹⁰.

И в том, и в другом случаях даётся многосторонний анализ функциональных возможностей искусства, реализуемых как в процессе художественного

⁹ Борев Ю. Б. Эстетика: в 2 т. Т. 1. Смоленск: Русич, 1997. С. 256–279.

¹⁰ Столович Л. Н. Жизнь — творчество — человек: функции художественной деятельности. М.: Политиздат, 1985. С. 146.

творчества, так и в процессе освоения художественных ценностей. Однако применительно к задачам использования искусства в социокультурной деятельности, учитывая интегративный характер художественных функций, их взаимопроницаемость, представляется возможным количество функций несколько сократить, объединив некоторые из них и выделив наиболее существенные многоплановые, служащие удовлетворению основных социально-духовных потребностей человека.

Так, к числу важнейших следует отнести познавательную функцию, которая поглощает и оценочную, и прогностическую: познание в искусстве всегда носит оценочный характер и распространяется не только на прошлое и настоящее, но и на будущее. Эта художественная функция направлена на удовлетворение познавательных потребностей личности.

Чрезвычайно важной является коммуникативная функция, благодаря которой реципиент, т. е. субъект, воспринимающий адресованное ему сообщение, не просто «вычерпывает» из произведения заложенную в нём художественную информацию, а опосредованно общается с автором. Как подчёркивает Л. Н. Столович, «поскольку произведение искусства — это субъективированный объект, оживший предмет, одухотворённая вещь, художественное её освоение есть человеческое общение, диалог». Воображение реципиента воспроизводит и дополняет «сказанное», он одобряет или не принимает оценки, высказываемые «партнёром» по общению, побуждаемый им ассоциирует сказанное с тем, что ему известно, вспоминает свои жизненные и художественные впечатления¹¹.

Не только создание произведения искусства, но и его восприятие — процесс творческий. Об этом писали многие исследователи: Л. Выготский, М. Каган, Л. Коган, Ю. Лотман и др. Постижение художественного произведения можно уподобить исполнительскому творчеству, точнее, сотворчеству, соавторству, когда воспринимаемое произведение наполняется личностным смыслом, диктуемым жизненным и художественным опытом читателя, зрителя, слушателя. Этим объясняется многовариантность прочтения произведения искусства, правда, при условии, что автор оставил достаточное пространство для его интерпретации. Творческие способности реципиента возбуждаются эвристической функцией искусства, которая удовлетворяет и развивает потребность в творческой активности, поиске истины, самовыражении, проявляющихся в создании собственной личностной трактовки произведения.

Воспитательная, социализирующая, социально-организаторская и просветительская функции во многом пересекаются. В совокупности они обеспечивают усвоение человеком социальных норм, поведенческих образцов и культурных ценностей, необходимых для его успешного и полноценного функционирования в обществе. Как средство воспитания и просвещения искусство имеет свою специфику, оно отрицает дидактическую прямолинейность и навязчивость. Человек в процессе общения с искусством меняется, совершенствуется в силу овладения новым социальным опытом, новым знанием и пониманием жизни и самого себя. Здесь объединяются, синтезируются воспитательная и познавательная функции искусства.

Среди художественных функций есть несколько таких, которые условно можно назвать социально-психологическими или даже психотерапевтическими. К ним относятся компенсационная, катарсическая и анимационная.

¹¹ Столович Л. Н. Указ. соч. С. 177.

Компенсационная функция искусства позволяет духовно возместить то, чего недостаёт человеку в реальной жизни, в том числе восполнить дефицит эмоций, ярких ощущений, утолить информационный голод. Искусство даёт людям возможность, отключившись от повседневного быта, перенестись в мир иллюзорный, но прекрасный и гармоничный, или, напротив, насыщенный бурными событиями, сильными страстями, что делает их жизнь за счёт времени, «проживаемого» в искусстве, более интересной и полнокровной. К сожалению, эстетически неразвитые читатели и зрители удовлетворяют эту потребность с помощью художественного суррогата: «мыльных» опер, бульварных романов, экзотических мелодрам и др. Кинематограф откровенно эксплуатирует зрительскую «потребность в компенсации», недаром в своё время Голливуд прозвали «фабрикой грёз».

Катарсическая функция искусства также связана с переживаниями. Однако в данном случае речь идёт не просто об эмоциональной встряске, испытываемой зрителем, а о глубоких, часто трагических переживаниях, о сильных аффектах (жалость, страх, горе), создающих значительное психологическое напряжение, которое разрешается духовным очищением и просветлением. Катарсис способствует восстановлению утраченной внутренней гармонии, душевному обновлению личности, и в этом смысле катарсическая функция смыкается с воспитательной.

Гедонистическая функция характеризует способность искусства доставлять людям наслаждение. Правда, не всегда это наслаждение можно квалифицировать как эстетическое, т. е. как чувство радости от встречи с прекрасным, возвышенным, как восхищение талантом и мастерством художника. Зачастую гедонистическая функция редуцируется до уровня удовольствия от непритязательного, пустого развлечения.

Эстетическое наслаждение получает человек и от самого процесса творческого освоения произведения искусства, проникновения в авторской замысел. Характерно, что чем напряжённее был процесс восприятия художественного произведения, чем сложнее и многозначнее его содержание, тем большее эстетическое наслаждение доставляет в конечном счёте его постижение. Примитивные поделки быстро забываются, а впечатление от первой встречи с великими произведениями мы храним всю жизнь.

Художественные функции вряд ли стоит делить на первостепенные и второстепенные — каждая из них реализует свои специфические задачи. Другое дело, что в некоторых видах и жанрах искусства какие-то из них оказываются доминирующими. Так, например, в «лёгких» жанрах преобладающей является развлекательная функция. Однако это не повод для принижения её значения в искусстве в целом. Во-первых, она удовлетворяет потребность человека в отдыхе, психологической разрядке, удовольствии, хорошем настроении; во-вторых, она присуща и самым серьёзным и сложным произведениям искусства. Как известно, развлечение развлечению рознь. Оно может быть бессодержательным и бездумным, на уровне самых примитивных инстинктов, но может быть интеллектуальным, обогащающим человека.

Различные виды искусства обладают неодинаковыми возможностями для удовлетворения тех или иных человеческих потребностей. В этом отношении у анимации как искусства синтетического есть немало преимуществ перед другими видами художественного творчества. Безусловно, каждое из искусств уникально, у каждого своя специфика, свой язык, свои средства художественной выразительности. Анимация в силу своей синтетической природы аккумулирует

ет возможности многих из них. Парадокс заключается в том, что эти средства были использованы в первую очередь массовой культурой, где они, в общем-то, оказались излишеством. Из всего арсенала художественно-образных средств и, соответственно, потенциальных возможностей киноискусства развлекательно-зрелищные жанры кино берут лишь самое необходимое, не столько даже художественно, сколько технически. Искусство анимации же умудряется в рамках стихийно определившейся для него в общем объёме кинопроизводства квоты всякий раз творчески, новаторски использовать всё многообразие своих художественных средств и полифункциональных возможностей.

Потенциал анимации как средства социокультурной работы усиливается и дополняется функциональными возможностями тех форм культурно-досуговой деятельности, в которых оно используется, будь то кружок любителей киноискусства, кинолекторий или киноклуб. Кроме прочего, анимационное искусство является наиболее близкой и любимой формой аудиовизуального творчества среди детей и подростков.

Глава II

STOP-MOTION АНИМАЦИЯ КАК ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ПРАКТИКА В КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВОЙ СФЕРЕ

2.1. Специфика и виды stop-motion анимации как особого метода художественного творчества

В предыдущей главе мы рассмотрели киноискусство как важное средство социокультурной работы с детьми и подростками, а также возможность создания киноклуба с целью реализации познавательного-воспитательного, духовно-нравственного потенциала киноискусства, его возможностей как фактора социализации, расширения жизненных представлений и обогащения внутреннего мира личности. В данном разделе мы хотим рассмотреть возможность реализации такого киноклуба, где содержательной основой было бы анимационное искусство и, в частности, технология покадровой анимации. Далее аргументируем свой выбор в пользу данной технологии, рассмотрев её виды и специфику.

Покадровая анимация — это техника, которая включает в себя создание иллюзии «движения» посредством физического манипулирования объектами, как неодушевлёнными, так и живыми. Технология stop-motion представляет собой уникальный способ создания анимации на экране, где «предметом съёмки являются физические объекты, выполненные в том или ином материале, будь то пластилин, сыпучие материалы, какие-либо предметы, в общем-то любой материал, который легко поддаётся механическому воздействию аниматора»¹². Через работу с тем или иным материалом можно подчеркнуть и усилить идею фильма.

Отметим, что в зарубежной теории нет чёткого выделения подвидов stop-motion анимации и разграничения их по специфике различных техник. Технология stop-motion в зарубежной практике подразумевает и включает в себя всё, в основе чего лежит покадровый метод съёмки, при этом нет принципиальной

¹² An Introduction to Stop Motion Animation. URL: <https://www.intofilm.org/intofilm-production/165/introduction-to-stop-motion-animation-resource-intofilm.pdf> (accessed: 11.06.2023).

разницы, какие материалы задействованы и при каких условиях осуществляется съёмка, главным является лишь сам принцип создания иллюзии движения путём создания серии последовательных снимков. В то время как в российском исследовательском пространстве многие из рассматриваемых далее техник stop-motion анимации принято считать самостоятельными видами анимации.

Трудности, возникающие при различении и классификации видов анимации, можно объяснить тем, что словосочетание «покадровая съёмка» является основополагающим в общем определении понятия «анимация». Принцип покадровой съёмки лежит в основе и рисованной анимации, которая во всех классификациях указывается как самостоятельный вид анимации. Только в отношении неё этот принцип работает как серия непрерывно (покадрово) движущихся рисунков. Независимость рисованной анимации — общепринятый факт, который никто не оспаривает, ведь она имеет свой уникальный набор художественных характеристик и особенностей, выделяющий её на фоне других видов анимации, а также отдельный путь и самостоятельную историю развития.

Подходящее определение тому, почему возникают трудности при попытке систематизировать различные техники анимации, дала Н. Г. Кривуля: «Анимация представляет собой сложную художественную систему, вобравшую в себя отдельные особенности и признаки таких видов искусства, как кино, изобразительное искусство, литература, музыка и театр. Анимация — это одновременно и временное, и пространственное искусство, её художественная структура многоэлементна, синкретична и синтетична. <...> Синтетическая природа анимации становится причиной возникновения ряда проблем теоретического плана. Одной из них является терминологическое различие в классификации форм и произведений анимации»¹³.

Условно всю анимацию можно поделить технологически на три основных направления. Одно из них — это классическая рисованная анимация, технология, в которой каждый кадр — это отдельная картинка, для того чтобы получилась иллюзия движения персонажа, он перерисовывается в разных позах, и, например, 12 картинок образуют одну секунду действия. Суть рисованной анимации в том, что аниматор оживляет линию. Эта техника использовалась в большинстве мультфильмов XX в. Анимация создавалась вручную на бумаге, затем переносилась на прозрачные ацетатные листы, раскрашивалась и фотографировалась кадр за кадром с помощью камеры рострума. Рисованную анимацию часто называют традиционной и подразделяют на несколько видов:

1. Полная анимация. Её выделяют высокое качество, плавное движение и высокая сложность создания. Скорость её воспроизведения — 24 кадра в секунду.
2. Лимитированная анимация. Рисунки в ней менее детализированы или сильно стилизованы, она также использует меньше кадров, чем полная анимация, но и использует гораздо меньше бюджета.
3. Ротоскопирование. Обрисовка отснятого на кинокамеру материала кадр за кадром.
4. Комбинированная анимация. Комбинация отснятого материала с живыми актёрами и анимации.

¹³ Кривуля Н. Г. Указ. соч. С. 17.

Другой вид анимации — это компьютерная анимация, которая очень быстро развивается и за последние двадцать лет стала ведущей на рынке анимационных произведений. При создании компьютерной анимации могут использоваться разные техники, приёмы и стили. Способствуют большому разнообразию визуального образа конечного продукта многофункциональные программы. Компьютерную анимацию можно поделить на два вида: 2D-анимация — создание двухмерной (векторной или растровой) анимации и 3D-анимация — анимация трёхмерных моделей, сгенерированных на компьютере¹⁴.

Третьим технологическим направлением и самостоятельным видом является *stop-motion* анимация. Объединяющим фактором всех техник *stop-motion* является то, что режиссёр-аниматор работает с некой сценой и с определённой траекторией движения, которую намерен покaдрово воссоздать, начинает съёмку с первого кадра и последовательно движется ко всем следующим, и, таким образом, до окончания съёмки заданной сцены у него нет права на ошибку, ибо в случае допущения даже самой, казалось бы, незначительной ошибки, особенно если она произошла где-то в середине сцены, аниматор будет вынужден начать снимать сцену заново, удалив из монтажа бракованные кадры. Таков единый для всех техник порядок работы, разница состоит лишь в используемых материалах и объектах, в результате чего можно говорить о разных видах *stop-motion* анимации.

Одна из самых первых и популярных техник — это перекладка. Перекладка — это анимация, которая делается с помощью плоских марионеток, как правило, нарисованных на бумаге и вырезанных по частям¹⁵. Таких марионеток можно увидеть в теневом театре, однако в анимации есть возможность делать более сложные изображения и более детализованных персонажей. В отличие от рисованной анимации, где приходится перерисовывать героя каждый кадр, вы работаете с одним и тем же рисунком на протяжении всей сцены. Перекладка может быть разного уровня сложности, что может создавать разную степень восприятия и производимого эффекта. Она часто используется в качестве детской анимации, т. е. анимации, выполненной детьми, как, вероятно, наиболее простой и понятный и одновременно нересурсозатратный по сравнению с другими техниками метод. Считается, что это одна из техник, с которых проще всего начать вхождение в профессию аниматора. Из самых известных режиссёров, работавших в данной технике, можно привести в пример Ю. Б. Норштейна, причём заметим, что изображение у его картин получалось, как правило, настолько глубокое и живописное, что «образы как бы сливаются друг с другом и создают целостный, гармоничный мир»¹⁶. Поэтому благодаря его неподражаемому видению и общей стилистике шедевром на общемировом уровне считается одна из его работ «Ёжик в тумане» (1975).

Кукольная анимация — это одно из быстро развивающихся направлений, именно в ней режиссёры успели снять достаточно много полных метров и даже сериалов, а также она является излюбленной техникой в авторских фильмах.

¹⁴ White T. Animation from Pencils to Pixels: Classical Techniques for the Digital Animator. Oxford : Focal Press, 2006. 519 p.

¹⁵ Purves B. Stop Motion: Passion, Process and Performance. Oxford : Focal Press, 2008. 370 p.

¹⁶ Танака Т. Психологическое время в кинематографе Юрия Норштейна // Киноведческие записки. 2001. № 51. С. 237.

Техника эта очень старая, и, по словам искусствоведа и театроведа А. Н. Васильковой, восходит к кукольному театру¹⁷. Для того чтобы делать кукольную анимацию, необходим определённый тип куклы. Внутри каждой куклы, которая используется в анимации, должна быть надёжная металлическая конструкция, она, как правило, либо делается из проволоки, либо представляет собой шарнирную конструкцию, где каждый сустав представляет собой металлический шарик, зажатый между двумя пластинами¹⁸. Такая конструкция позволяет управлять персонажем очень точно, привносить малейшие изменения, которые надёжно фиксируются, и кукла не меняет самопроизвольно заданное положение. По обыкновению, в этом процессе создания анимационной куклы задействовано большое количество людей, таких как художник-постановщик, который продумывает образ персонажа; кукольник, который изготавливает куклу, воплощая заданный образ; художник, занимающийся росписью готовой куклы; костюмеры; специалисты по парикам и др.¹⁹ Также считаем необходимым отметить, что данная техника заслуживает отдельного рассмотрения, ибо именно этот вид анимационного искусства имеет, на наш взгляд, в особенности примечательную историю своего появления и большое количество талантливых режиссёров, в частности, в отечественном кинопроизводстве, среди которых можно назвать В. Старевича, А. Птушко, Р. Качанова, И. Трнку, В. Курчевского, Н. Серебрякова, И. Уфимцева, А. Татарского и многих других. Кукольная анимация Восточной Европы по праву считается лучшей в мире, изучению которой необходимо посвятить самостоятельное исследование, поэтому в рамках данной работы ограничимся лишь поверхностным взглядом на эту технику. Среди современных режиссёров, работающих с кукольной анимацией, наибольшую известность получили Тим Бёртон, Генри Селик и Уэс Андерсон.

Техника пластилиновой анимации во многом похожа на технику кукольной, здесь также создаются объёмные модели персонажей, различные макеты и декорации, однако она имеет свои специфические особенности. Так, в отличие от классической кукольной техники, пластилин более аморфный, более тягучий, это позволяет по-другому работать с мимикой и пластикой тела персонажа, она получается более плавной, и вообще трансформация из одного состояния в другое происходит гораздо легче, нежели в кукольной анимации²⁰. Пластилиновая анимация также бывает плоской, и здесь имеется огромный выбор того, как можно работать: это может быть барельеф, где фактически работает принцип перекладки, только используется пластилин, а не бумажные марионетки; помимо прочего, можно работать с пластилином на плоскости как с живописным материалом, если его достаточно разогреть. В плоской пластилиновой анимации выполнены знаменитые мультфильмы советского и российского режиссёра-аниматора А. Татарского «Пластилиновая ворона» (1981) и «Падал прошлогодний снег» (1983). Главным представителем объёмной пластилиновой анимации является студия Aardman Animations, известная прежде всего работами Ника Парка из серий об

¹⁷ Василькова А. Н. Душа и тело куклы: Природа условности куклы в искусстве XX века: театр, кино, телевидение. М. : Аграф, 2003. 208 с.

¹⁸ Webster C. Animation: The Mechanics of Motion. Oxford : Focal Press, 2005. 280 p.

¹⁹ Priebe A. K. The Advanced Art of Stop-Motion Animation. URL: http://index-of.co.uk/Animation/The_Advanced_Art_of_Stop_Motion_Animation.pdf (accessed: 04.07.2023).

²⁰ Purves B. Op. cit.

Уоллесе и Громите и мультфильмом «Побег из курятника» (англ. *Chicken Run*, 2000), ставшим самым кассовым кукольным мультфильмом.

В покадровой анимации существует множество техник, которые называются «сыпучими», сюда относится и песочная анимация, и анимация, сделанная из кофе, в общем, анимировать можно абсолютно всё, что имеет сыпучую основу и консистенцию, из чего можно сложить некий рисунок, поэтому достаточно большое количество материалов подходит для создания такого типа анимации²¹. Важно также заметить, что сыпучие техники анимации зачастую могут выполняться в режиме реального времени, т. е. без использования *stop-motion*, в кадре постоянно присутствует рука аниматора, и ведётся видеосъёмка, особенно применимо к песочной анимации. Однако мы относим сыпучую анимацию к технологии *stop-motion*, только если при её создании использовался покадровый метод съёмки. В качестве примера приведём мультфильм «Улица» (англ. *The Street*, 1976) канадско-американского режиссёра-аниматора Кэролайн Лиф, талантливое экспериментатора, работами которой восхищался Ю. Б. Норштейн. В своё время этот фильм собрал огромное количество наград с различных фестивалей и даже получил номинацию на премию «Оскар».

Силуэтная анимация работает как контрастное пятно, такая технология очень хорошо подходит для поэтических фильмов благодаря своей художественно-образной составляющей, она способствует передаче чего-либо обобщённого, условного, некой универсальной мысли, хорошо подойдёт для сказок, для притч. Одним из родоначальников силуэтной анимации считается немецкий режиссёр анимационного кино Лотта Райнигер, среди известных работ которой можно назвать «Приключения принца Ахмеда» (1923–1926), «Десять минут Моцарта» (1930), «Цирк мечты» (1939) и др., интересно проанализированные С. В. Асениным²².

Живопись по стеклу — достаточно редкая техника, т. к. является достаточно трудоёмкой: каждый кадр фактически представляет собой отдельное живописное полотно, та часть, где происходит движение, стирается и перерисовывается заново. Самый известный и прославленный автор, который работает в этой технике, — это А. Петров, советский и российский художник-мультипликатор, получивший премию «Оскар» за свой короткометражный фильм «Старик и море» (1999), над которым работал в течение долгих тридцати месяцев. Появление этого мультфильма киновед и теоретик искусства анимации и электронных медиа А. Орлов назвал «событием номер один для отечественной и, в гораздо большей степени, для мировой анимации»²³.

Игольчатый экран — технология, изобретённая в 1931 г. А. Алексеевым, представляет собой вертикальную плоскость, через которую проходят равномерно распределённые длинные тонкие иглы, число которых может быть от нескольких десятков тысяч до миллиона. Иглы, обращённые остриём к объективу, не видны, но неравномерно выдвинутые иглы отбрасывают тени разной длины, если выдвинуть их, картинка темнеет, если втянуть — светлеет, а полностью втянутые

²¹ Purves B. Op. cit.

²² Асенин С. В. Мудрость вымысла: Мастера мультипликации о себе и своем искусстве. М.: Искусство, 1983. 207 с.

²³ Орлов А. Анимация третьего тысячелетия: веяние тихого ветра. Мозаика из восьми фильмов в жанре заметок и собеседований // Киноведческие записки. 2001. № 51. С. 34.

иглы дают белый лист без теней²⁴. Изображение, полученное с применением подобной техники, похоже на гравюру. За всю историю существования анимации немногие решились попробовать себя в этой сложной технологии. Примером этой технологии могут служить работы А. Алексеева «Ночь на Лысой горе» (1933), «Картинки с выставки» (1972), «Три темы» (1980) на музыку М. Мусоргского и фильм «Нос» (1963) по мотивам повести Н. В. Гоголя.

Объектная (предметная) анимация — это техника, которая работает с реальными объектами, из которых аниматор составляет некую композицию и последовательно анимирует, производя изменения в кадре. На сегодняшний день, пожалуй, именно эта техника имеет наибольшую популярность, она активно используется при создании рекламных роликов, при кулинарных stop-motion видеороликов и т. д. Популярность обусловлена тем, что для её создания практически ничего не нужно создавать, а просто брать уже имеющиеся объекты и, перемещая их, делать серию снимков. Объектная (предметная) анимация может совмещать покадровую с реальной съёмкой, именно это часто практикует в своей работе известный чешский режиссёр-аниматор Ян Шванкмайер, и в качестве примера предметной анимации приведём его работу «Возможности диалога» (1982), где, кроме предметной анимации, использовалась также пластилиновая.

Необычной техникой stop-motion можно назвать пиксиляцию. Пиксиляция — это анимация, которая делается с живыми актёрами, но в данном случае их снимают не на видео, а с помощью фотоаппарата, и движение получается благодаря серии последовательных снимков, собранных «по кадрам с новым таймингом и от этого ставшее условным движение живого актёра»²⁵. Эта техника даёт возможность заново придумывать механику и физику движений человека, она позволяет воплотить то, что не позволяют физические законы реального мира. С этой техникой ещё на заре кинематографа экспериментировали Бастор Китон и Жордж Мельес²⁶. Одним из известных примеров данной техники является антивоенный фильм «Соседи» (англ. Neighbours, 1952) Нормана МакЛарена, канадского мультипликатора, который удостоился премии «Оскар» за этот короткометражный фильм. Сейчас эта техника часто используется в работе с детьми. Также довольно часто пиксиляцию применяют в рекламных роликах и музыкальных видеоклипах, например, в клипе «Her Morning Elegance» Орена Лави.

Таким образом, рассмотрев основные виды техник stop-motion анимации, можно заключить, что спецификой данной технологии в первую очередь является взаимодействие с действительностью и с физическими объектами внутри неё, воздействуя на которые, вне зависимости от материала и его свойств, создаётся иллюзия движения. Покадровая анимация обладает уникальной эстетикой и особой, присущей только ей атмосферностью. Частью привлекательности stop-motion анимации является осязаемость ручной работы со всеми свойственными ей недостатками и шероховатостями. Именно анимационные произведения, выполненные с использованием технологии stop-motion, обладают способностью создать у зрителя ощущение погружённости в созданный мир, стерев границу

²⁴ Паркер К. Игольчатый экран: о новой технике, использованной А. Алексеевым при иллюстрировании романа Б. Пастернака. URL: <https://web.archive.org/web/20090217073651/http://www.vitanova.ru/static/catalog/books/booksp142.html> (дата обращения: 04.06.2023)

²⁵ Орлов А. Указ. соч. С. 29.

²⁶ Purves B. Op. cit. 370 p.

с экраном, т. к. весь показываемый мир реален, рукотворен, как и те, кто его населяет (заметим, что по большей части это применимо к объёмным техникам stop-motion анимации, которые, к слову, являются наиболее популярными). Специфической чертой stop-motion анимации является возможность анимировать огромное количество материалов и объектов, каждый из которых имеет собственную фактуру, свои средства художественной выразительности и др.²⁷ Этой технологии подвластно «оживить» в своей особенной манере что угодно: глину, пластилин, бумагу, различные предметы, еду, специально созданные марионетки и даже людей (пиксиляция). Такой широкий спектр творческих возможностей делает stop-motion технологию идеально подходящей для работы с детьми.

2.2. Покадровая анимация как средство формирования творческих способностей детей

Прежде чем обратиться к исследованию и анализу возможностей использования stop-motion анимации в качестве инструмента, способствующего развитию творческих способностей детей, необходимо определить, что подразумевается под творческими способностями. Итак, о специфике творчества Т. Г. Комарова, создатель целостной системы художественно-эстетического воспитания дошкольников, говорила, что это «деятельность, в результате которой ребёнок создаёт новое, оригинальное, проявляя воображение, реализуя свой замысел, самостоятельно находя средство для его воплощения. Совершенствовать творческие способности у детей очень важно, так как они способствуют развитию ребёнка со всех сторон, увеличивают вероятность его будущего образования»²⁸. Таким образом, создание условий для творческой деятельности детей является основополагающей задачей педагогики при формировании полноценной всесторонне развитой личности. Известный философ Н. А. Бердяев утверждал, что творчество — «единственный вид деятельности, который делает человека человеком»²⁹.

Как известно, творческие способности проявляются в раннем возрасте. Самый насыщенный промежуток времени — от двух до семи лет. В этой стадии закладывается основа личности, и она уже проявляет себя. Отправная точка проявления таких способностей обнаруживается в неудержимом, рефлексивном стремлении к различной деятельности. И зачастую предпосылки творческих способностей выражаются в художественной деятельности ребёнка. Так, первым, чем начинает интересоваться ребёнок, является рисование, т. к. это действие обеспечивает сенсорное удовольствие, независимую игру и физические движения. Рисование поддерживает мышечную и зрительно-моторную координацию, а также помогает расслабиться. Поэтому важно с ранних лет поощрять стремление к творчеству. По мере взросления возрастают потребности в новых формах творчества, и вместе с тем увеличиваются возможности самого ребёнка в творческой деятельности.

²⁷ Purves B. Op. cit. 370 p.

²⁸ Комарова Т. Г. Развивайте у дошкольников творчество: пособие для воспитателей дет. Сада. М. : Просвещение, 1985. С. 25.

²⁹ Цит. по: Ильин Е. П. Психология творчества, креативности, одарённости. СПб. : Питер, 2009. С. 7.

На современном этапе в связи с введением в действие Федерального государственного образовательного стандарта дошкольного образования³⁰ сказано о необходимости развития творческих способностей и творческого потенциала детей. В последнее время возросло внимание к проблемам теории и практики художественного развития как важнейшему средству формирования отношения к действительности, средству творческого и умственного воспитания, т. е. как средству формирования всесторонне развитой, духовно богатой личности. Задачи творческого развития детей ориентируют педагогов на поиск новых методов, форм, средств, ориентированных на развитие творческой личности. Подобный поиск приводит к внедрению в практику в дополнительном образовании новых информационно-коммуникативных технологий, спецификой которых является визуализация информации. Говоря о визуализации, необходимо отметить, что учёными доказано, что 80 % информации ребёнок воспринимает визуально, следовательно, для развития творческих способностей у детей необходимо использовать преимущественно такие формы и методы, которые будут иметь непосредственную связь с визуальной составляющей.

В соответствии с требованиями закона РФ «Об образовании»³¹, положениями «Концепции художественного образования в РФ», а также с существующими проблемами модернизации современного образования, в том числе и художественного, возникла необходимость в новых подходах к организации художественной деятельности в дошкольной образовательной организации. Исследования в области социологии, психологии, педагогики свидетельствуют об особой роли искусства в развитии творческих способностей детей. Проблема развития детского творчества в настоящее время является одной из наиболее актуальных проблем, ведь речь идёт о важнейшем условии формирования индивидуального своеобразия личности уже на первых этапах её становления. Конструирование и ручной труд, так же как игра и рисование, — особые формы собственно детской деятельности³².

Исходя из всего вышесказанного, можем предположить, что именно анимация и stop-motion анимация в частности способна удовлетворить всем требованиям, стоящим перед дошкольными образовательными организациями. Ведь анимация представляет собой уникальный вид искусства, объединяющий в себе многие виды творчества: музыку, литературу, живопись, скульптуру, режиссуру и др. Такой широкий спектр творческих возможностей определяет потенциал для постепенного вовлечения детей в данный вид искусства: начинать с самых элементарных форм и средств и постепенно, по мере развития навыков и способностей усложнять художественную деятельность. Взяв в качестве отправной точки для внедрения в творческую деятельность основ stop-motion анимации старший (5–7 лет) и даже средний (4–5 лет) дошкольный возраст, мы имеем бль-

³⁰ Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта дошкольного образования : приказ Минобрнауки России от 17 октября 2013 г. № 1155 // Российская газета. 2013. 25 ноября. 20 с.

³¹ Об образовании в Российской Федерации : федер. закон от 29 декабря 2012 г. № 273-ФЗ (с изм. и доп., вступ. в силу с 1 января 2021 г.) // Министерство образования Московской области. 2021. 15 янв. 214 с.

³² См.: Комарова Т. Г. Развивайте у дошкольников творчество: пособие для воспитателей дет. сада. М. : Просвещение, 1985. 125 с.

шие возможности и перспективы в будущем для успешного овладения детьми этой технологией создания анимации.

Так, на начальном этапе, т. е. в старшем и среднем дошкольном возрасте, можно поощрять естественные для этого возраста потребности в рисовании и лепке из пластилина, которые можно назвать фундаментальными навыками в развитии творческого потенциала, являющимися, кроме прочего, основами, на которых базируются практически все техники stop-motion анимации. Раннее приобщение к простейшим формам художественного творчества оказывает влияние на более быстрое развитие зрительно-моторной координации и мелкой моторики, что положительным образом сказывается на общей развитости ребёнка. Здесь же добавим, что, помимо практик художественного творчества, можно начать обучение базовым принципам создания покадровой анимации, используя смартфон.

Исследования, проведённые в ходе экспертного проекта Hi-Tech.Mail.Ru, в котором приняли участие более пяти тысяч родителей, показали, что дети начинают осваивать планшеты и смартфоны до того, как им исполнилось три года³³. Поэтому результаты озвученного ранее исследования позволяют говорить о том, что дети среднего и старшего дошкольного возраста уже владеют навыками пользования современными гаджетами, что позволит начать обучение технологии покадровой съёмки, используя в качестве объектов для анимации, например, фигурки, слепленные детьми из пластилина.

Вместе с тем необходимо отметить, что полноценное освоение stop-motion анимации может начаться с младшего школьного возраста (7–11 лет) и оформиться как навык владения этой технологией к среднему школьному (подростковому) возрасту (12–15 лет). Заметим, что приведённые выше возрастные границы достаточно условны, однако они так или иначе отражают особенности психофизического развития, присущие тому или иному периоду взросления, которые определяют навыки и склонности и позволяют ребёнку осваивать какой-либо род деятельности³⁴. Начиная с младшего школьного возраста можно включать в творческую деятельность не только практические занятия, но и теоретические, которые позволят комплексно изучить все аспекты, связанные с освоением данной технологии.

Как ранее было сказано, синтетическая природа анимации предполагает объединение под своим началом разных видов творчества, так что у каждого ребёнка будет возможность проявить и раскрыть присущие ему способности, будь то изобразительное творчество, конструирование, сочинительство или же театральное искусство, что в дальнейшем окажет благоприятное влияние на профориентацию. Обучение искусству stop-motion анимации позволяет детям практиковать широкий спектр навыков, полезных не только для жизни, но и для обучения, предоставляя возможность в игровой форме исследовать и экспериментировать с разными видами творческой деятельности.

Говоря о разных видах творческой деятельности, необходимо в очередной раз указать на тот факт, что stop-motion анимация включает в себя огромное ко-

³³ Чернышева В. Исследование: дети осваивают гаджеты в возрасте до трех лет. URL: <https://rg.ru/2015/06/19/gajet-site-anons.html> (дата обращения: 09.07.2023)

³⁴ Ильин Е. П. Психология творчества, креативности, одарённости. СПб. : Питер, 2009. 448 с.

личество разнообразных техник, рассмотрением которых мы занимались в прошлой главе. Так, из всех указанных техник наиболее подходящими для детского творчества считаются пластилиновая анимация, техника перекладки, предметная анимация, пиксиляция, а также LEGO-анимация. К другим техникам обращаться не советуют из-за их большей трудоёмкости и ресурсозатратности.

В заключение перечислим те навыки, которые формируются у детей во время занятий покадровой анимацией, нацеленной на развитие творческих способностей:

- *Мелкая моторика.* Развитию этого навыка способствуют лепка, рисование, вырезание из бумаги и т. д.
- *Развитие воображения.* В изобразительной деятельности происходит эффективное развитие простейших приёмов отвлечённого (абстрактного) и наглядно-образного мышления, воображения, позволяющих делать отдельные обобщения в том случае, если изучаемый учебный материал подкрепляется фактами и примерами из реально существующей и понимаемой ими окружающей действительности. Возникающие с помощью воображения различные образы могут выражаться во внешнем результате: рисунках, зарисовках, поделках, чертежах и др. Позднее эта работа приобретает более сложные и более разнообразные формы, развивающие у ребёнка приёмы анализа и синтеза, оценки и обобщения изучаемых явлений³⁵.
- *Когнитивное развитие.* Занятия по созданию анимационных видео влияют на развитие всех мыслительных процессов у детей, а также позволяют практиковать навыки критического мышления, составлять мысленный план или картину того, что они намереваются создать, и следовать ему.
- *Математические навыки.* Формируются представления о таких понятиях, как размер, форма, соотношение, развивается пространственное мышление. Математические способности связаны с уровнем развития логического мышления и аргументации.
- *Языковые навыки.* Во время работы над анимационными видео практикуется искусство написания сценария, что способствует развитию лексических, грамматических и произносительных навыков, дети учатся правильно формулировать и доносить свою мысль до других.

В процессе занятий по изучению и созданию анимационных произведений, как отмечает Е. П. Ильин, у детей формируются следующие творческие навыки:

- художественные (изобразительные) способности;
- способности по созданию анимационных героев и конструированию декораций;
- овладение сценарным мастерством;
- цельность восприятия;
- интуитивное чувство гармонии, композиции и др.³⁶

Таким образом, покадровая анимация содержит в себе огромный потенциал для развития творческих способностей у детей, сочетая теоретические

³⁵ Катханова Ю. Ф. Творческие способности и их развитие в графической деятельности : монография. Чебоксары : Среда, 2018. С. 22.

³⁶ Ильин Е. П. Психология творчества, креативности, одарённости. СПб. : Питер, 2009. С. 440.

и практические занятия, результатом которых станет продукт самостоятельного творчества, в котором каждый сможет раскрыть свой талант в том или ином направлении художественной деятельности. В связи с чем можно сделать вывод об исключительных возможностях stop-motion анимации в качестве образовательной практики в культурно-досуговой деятельности детей и подростков.

2.3. Анимационный кинокампус как форма социально-культурной деятельности

Будучи добровольным любительским досуговым объединением, основанным на зрительском интересе к киноискусству, киноклуб представляет собой эффективную форму организации социально-культурной деятельности, реализующей в рамках своих базовых целей и задач широкий спектр культурно-досуговых, социально-психологических и социально-педагогических функций. Отметим, в частности, такие важные задачи социокультурной работы, как сохранение и приращение культурного пространства жизни общества путём организации просветительской, образовательной-воспитательной работы, стимулирования и поддержки культуротворческих инициатив населения; удовлетворение и повышение социальных и духовных потребностей людей; защита права личности на доступ к культурным ценностям, их освоение и реализацию своей культурной самобытности; создание условий для полноценного, развивающего, творческого досуга.

Кроме прочего, киноклуб мог бы стать подходящим местом для создания на его базе креативного пространства для детей и подростков. Поэтому в рамках данной исследовательской работы хотим рассмотреть возможность создания анимационного кинокампуса в качестве требуемого креативного пространства. Формат кинокампуса подразумевает рабочий формат практической подготовки, в рамках которого за короткий срок желающие проходят обучение и выполняют разные задания. Так, киноклуб как форма кинообразования и киновоспитания мог бы удовлетворить не только эстетические потребности любителей киноискусства, но и дать возможность практической реализации своего художественного видения.

Анимационный кинокампус подразумевает создание специальной образовательной программы, которая познакомит детей с основными способами создания анимационного фильма в рамках технологии stop-motion (техника перекладки, рисованная и кукольная, пластилиновая и смешанная анимация, и т. д.). Процесс создания фильма сочетает теоретические и практические занятия, результатом которых является реальный продукт самостоятельного творческого труда детей.

Деятельность по созданию ролика в стиле stop-motion вызывает интерес у школьников, так как:

- является увлекательной формой для учебной и внеурочной деятельности;
- технология проста, не требовательна к ресурсам: оборудованию и программному обеспечению;
- является формой самовыражения, работает на профориентацию школьников;
- есть возможность сразу же посмотреть результат, просто быстро пролистывая отснятые кадры;
- каждый участник может стать владельцем памятного ролика.

Все дети — творцы, у каждого ребёнка свои способности и таланты: одни склонны к изобразительному творчеству, другие — к конструированию, третьи — к сочинительству, четвёртые — к театральному искусству, а кто-то ещё не знает о своих способностях и талантах. Анимация как вид экранного искусства даёт детям возможность разбудить творческие способности. Даже в самом коротком мультфильме используются и художественное слово, и визуальный образ, и музыка, и пение. Это способствует развитию личностных качеств, устойчивого интереса к литературе, театру, музыке, даёт возможность удовлетворить свои творческие склонности и интересы:

- содержание занятий построено на взаимодействии различных видов искусства (живопись, декоративно-прикладное искусство, литература, музыка, театр), объединённых общей целью и результатом — созданием анимационного фильма;
- включение в содержание программы разнообразных видов изобразительной (рисование, лепка, конструирование, изготовление кукол из различных материалов и т. д.) и технической деятельности (освоение техник съёмки, работа с фотоаппаратурой);
- применение системно-деятельностного подхода при подаче как теоретического, так и практического материала с обязательной демонстрацией анимационных фильмов, слайдов, а также практической деятельности с использованием технических средств.

Цель программы — познакомить обучающихся с основными видами анимации, освоить перекладную рисованную, пластилиновую и кукольную анимации, создать в этих техниках мультфильмы (индивидуальные и коллективные проекты).

Задачи программы:

Обучающие:

- дать понимание принципов построения и хранения изображений;
- научить правильным, грамотным приёмам ведения фото- и видеосъёмки;
- научить монтажу мультфильмов.

Развивающие:

- развивать умение обучающихся работать коллективно и самостоятельно;
- развивать познавательный интерес и творческий потенциал обучающихся.

Воспитательные:

- воспитать эстетический вкус.

Программа рассчитана на группу детей 10–14 лет.

Форма занятий: индивидуальная, индивидуально-групповая, подгрупповая, групповая.

Приёмы, методы организации учебно-воспитательного процесса: словесно-наглядный, практический.

Результат программы

Обучающиеся будут знать:

- основные этапы истории мультипликации, творчество знаменитых мультипликаторов;

- основные способы анимации, хотя в условиях ограниченности времени и средств упор будет сделан на перекладную анимацию и пластилин как на самые доступные и быстрые техники с достаточно широкими возможностями;
- специальные термины и понятия в области киноискусства и в частности анимации, например, такие, как сценарий, завязка, сюжет, развязка, главный акцент, крупный план, средний и задний планы, раскадровка, фазы движения и т. д.;
- основные этапы создания анимационного фильма (творческая идея, написание сценария, создание набросков и эскизов, создание фонов, декораций, персонажей, съёмка, озвучивание, монтаж);
- правила техники безопасности, требования к организации рабочего места.

Уметь:

- планировать этапы работы, определять последовательность и порядок действий;
- работать в группах, подгруппах, индивидуально;
- распределять обязанности в группе в процессе выполнения коллективной работы;
- работать с фотоаппаратом, устанавливать необходимое освещение, снимать кадры и многое другое;
- применять виды декоративного творчества в анимации (рисунок, лепка, работа с природными и другими материалами);
- создавать марионетки персонажей, фоны и декорации;
- смогут разрабатывать собственные сценарии и последовательно их воплощать в небольшие мультфильмы с помощью самых простых и доступных технических средств вплоть до обычного фотоаппарата или даже мобильного телефона;
- активно применять информационные образовательные ресурсы в учебной деятельности и для решения различных жизненных ситуаций.

У них будут развиты:

- образное мышление, воображение, творческая активность, фантазия;
- самостоятельность в создании творческого проекта;
- общеучебные умения и навыки.

Особыми качествами детей и подростков станут:

- самокритичность в оценке своих творческих и профессиональных способностей;
- умение высказывать свою точку зрения, показать свой взгляд;
- умение выслушать и понять точку зрения собеседника;
- способность довести начатое дело до конца, усидчивость;
- готовность воспринимать прекрасное в жизни и в искусстве.

В рамках данной образовательной программы можно предложить концепцию проекта для групповой работы. Таким проектом является сериал-антология анимационных короткометражных фильмов с акцентом на использовании разных техник анимации.

Тематикой нашего сериала была выбрана славянская мифология, в основе структуры лежат разные мотивы.

Актуальность проекта обусловлена тем, что мифы — это величайшее культурное наследие человечества, интерес к ним не ослабевает в современном мире. Мифология складывалась веками, передаваясь из уст в уста, из поколения в поколение и оказала серьёзное влияние на развитие культуры и искусства всего мира, положила начало бесчисленному количеству религиозных представлений о человеке, богах и героях. Мифотворчество является частью народной культуры, которая, в свою очередь, представляет собой многовековой концентрированный опыт народа, материализованный в предметах искусства, труда и быта, — это традиции, обряды, обычаи, верования; это мировоззренческие, нравственные и эстетические ценности, определяющие лицо нации, её самобытность, уникальность, её социальную и духовную особенность. На пороге XXI в. проблемы сохранения, развития и возрождения традиционной народной культуры приобретают всё большую актуальность. Об этом, в частности, свидетельствуют многочисленные публикации на эту тему в научных и периодических изданиях. Многие учёные снова взялись за изучение древнерусской и языческой культуры. Не будет большим преувеличением сказать, что древнерусская мифология — это на 90% реконструкция, т. е. восстановление, сделанное на основе поздних верований русских, украинских и белорусских крестьян, и лишь на 10% — оригинальные сведения, почерпнутые из древних источников. Но, несмотря на это, работа по реконструкции, изучению и восстановлению мифов, сказаний, предметов обихода и славянской культуры в целом ведётся основательно, с максимальной приближенностью к достоверности. В связи с чем своевременно будет присоединиться к изучению этнографических записей реальных представлений русского народа, а также к вариантам в художественной обработке в рамках работы над сериалом и с целью их дальнейшей репрезентации и популяризации, в том числе среди детей и подростков.

Кроме прочего, отдельно хочется отметить возможность актуализации архаических мифов путём встраивания их в иную действительность, современную или же футуристичную. Например, нам показалось интересным и оригинальным решением поступить подобным образом с произведением В. Жуковского «Лесной царь» в одной из серий мультсериала «Красный состав» (2022). Поэтому такой подход будет применяться при адаптации литературного источника в сценарный материал.

Антология анимационных фильмов по славянской мифологии представляет собой проект, призванный первоначально архивировать, а также в перспективе сохранить культурное наследие народов восточнославянской группы. Для реализации проекта выбран формат, знакомый всем любителям анимации, — антология из анимационных короткометражных фильмов, рассказывающих о мифологических персонажах и событиях из славянской мифологии.

Целью проекта является соединение глубины мифологических сюжетов с современными технологическими решениями и разнообразной анимацией, что в свою очередь позволит поколению молодых людей познакомиться с наследием и традицией своего народа путём осмысления прошлого, восприятия настоящего и проектирования в будущее.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В системе аудиовизуальных искусств, как мы увидели, анимация занимает особое место, представляя собой самостоятельное явление в социокультурном пространстве. Анимация функционирует на пересечении различных национальных картин мира, одновременно отражая, фиксируя и влияя, тем самым принимая участие в их формировании, находится в поле этнокультурных и социокультурных взаимодействий³⁷. Мультфильмы, являясь частью современной визуальной культуры, воплощают взгляды, тенденции и мировоззрения людей. Исторические события прямо либо косвенно отражаются в искусстве, оставляя след и память следующим поколениям. Анимация ретранслирует историю и культуру, одновременно являясь её частью. Анимация занимает важное место в социокультурном пространстве, т. к. она позволяет рассказывать истории, передавать эмоции и идеи уникальным, лёгким для восприятия способом, понятным как маленьким детям, так и взрослым. Таким образом, стираются возрастные, межкультурные, гендерные и др. границы, и появляется возможность объединения людей по всему миру, чего порой не могут сделать игровые фильмы. Независимо от того, как именно она используется, анимация — один из самых мощных творческих инструментов, которые у нас есть, и мы должны продолжать использовать её как форму объединения людей, независимо от их убеждений, предубеждений или интересов.

Анимация представляет целый конгломерат различных форм, видов и направлений. Анимационное произведение по своей природе синтетично, в нём соединяются элементы изобразительных искусств, литературы, театра, музыки, актёрского мастерства³⁸. Множественность выразительных средств, их неожиданные и необычные сочетания рождают разнообразные формы анимационного произведения.

Известный российский исследователь Н. Г. Кривуля утверждает: «Использование форм и технологий анимации в самых разнообразных сферах человеческой деятельности: в науке, искусстве, обучении, а также в области досуга (компьютерные игры, лазерные шоу), в быту и в повседневной жизни (анимация на дисплеях мобильных телефонов и бытовых приборах) — свидетельствует о её востребованности и популярности»³⁹. Столь широкое распространение и применение анимационных технологий в различных социокультурных сферах стимулирует создателей анимационной продукции обращаться к поиску новых форм, видов и художественно-выразительных средств анимации, способных удовлетворить потребности самых разнообразных групп населения, т. е., можно сказать, анимационное искусство находится в постоянном динамическом развитии. Смена существующих художественных тенденций и стилевых направлений, развитие выразительных средств и технологий, преобразования, происходящие в локальных художественных системах, влияют на динамику развития анимации и трансформацию культурного пространства. Анимация давно перестала быть

³⁷ Орлов А. Аниматограф и его Анима. Психогенные аспекты экранных технологий. М. : Импэто, 1995. 384 с.

³⁸ Кривуля Н. Г. Аниматология: Эволюция мировых аниматографий : в 2 ч. Часть I. М. : Аметист, 2012. 384 с.

³⁹ Кривуля Н. Г. Указ. соч. С. 5.

лишь специфическим видом экранного искусства и рассматривается теперь как феномен культуры и социальной практики.

Инновационные процессы в системе дополнительного образования напрямую связаны с включением в практику педагогами новых информационно-коммуникативных технологий. Учёными доказано, что 80 % информации ребёнок воспринимает визуально, поэтому сегодня возникает потребность в современных технологиях визуализации информации. Одной из распространённых и доступных технологий является stop-motion анимация — видеоматериал, полученный из последовательности кадров, снятых на фото. Данная техника представляет собой покадровую съёмку объектов с последующим соединением кадров в видеоряд. Несмотря на незнакомое для многих слово, мы с детства знакомы с этой техникой. Все первые кукольные и пластилиновые мультфильмы сняты именно таким образом.

Отметим, что социальный работник культурно-досуговой сферы для эффективного использования искусства анимации как средства социокультурной работы должен целенаправленно освоить его в этом качестве. Последнее предполагает не только знания функциональных возможностей анимации в его воздействии на зрительскую аудиторию и умение их реализовать, не только владение методикой организации культурно-досуговой деятельности различными группами населения на основе их интереса к кинематографу, но и знание художественной специфики анимационного кино, его эстетического своеобразия как вида искусства — это исходное условие его компетентного использования в социокультурной работе.

Рассмотрев возможность использования stop-motion анимации как особой образовательной практики в культурно-досуговой деятельности детей и подростков, можно сделать вывод, что данная технология способна не только эффективно использоваться в социокультурной работе по приобщению молодого поколения к ценностям киноискусства и формированию его зрительской культуры, но и служить основой для развития у подрастающего поколения практических навыков в сфере творчества и создания собственного анимационного продукта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асенин С. В. Мудрость вымысла: Мастера мультипликации о себе и своем искусстве. — М. : Искусство, 1983. — 207 с.
2. Боров Ю. Б. Эстетика : в 2 т. — Т. 1. — Смоленск : Русич, 1997. — 576 с.
3. Василькова А. Н. Душа и тело куклы: Природа условности куклы в искусстве XX века: театр, кино, телевидение. — М. : Аграф, 2003. — 208 с.
4. Золотоносов М. Наш прекрасный «Новый мир» // Моск. новости. — 1995. — 20–27 авг.
5. Ильин Е. П. Психология творчества, креативности, одарённости. — С.-Петербург : Питер, 2009. — 448 с.
6. Катханова Ю. Ф. Творческие способности и их развитие в графической деятельности : монография. — Чебоксары : Среда, 2018. — 140 с.
7. Киселева Т. Г. Основы социально-культурной деятельности / Т. Г. Киселева, Ю. Д. Красильников. — М. : Изд-во Моск. ун-та культуры, 1995. — 133 с.
8. Комарова Т. С. Развивайте у дошкольников творчество : пособие для воспитателей дет. сада. — М. : Просвещение, 1985. — 125 с.

9. *Кривуля Н. Г.* Аниматология: Эволюция мировых аниматографий : в 2 ч. — Ч. I. — М. : Амелист, 2012. — 384 с.
10. Об образовании в Российской Федерации : федер. закон № 273-ФЗ от 29 декабря 2012 г. (с изм. и доп., вступ. в силу с 1 января 2021 г.).
11. Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта дошкольного образования : приказ Минобрнауки России № 1155 от 17 октября 2013 г.
12. *Орлов А.* Анимация третьего тысячелетия: веяние тихого ветра. Мозаика из восьми фильмов в жанре заметок и собеседований // Киноведческие записки. — 2001. — № 51. — С. 34.
13. Основы законодательства Российской Федерации о культуре № 3612-1 от 9 октября 1992 г. (в ред. от 10 июля 2023 г.).
14. *Паркер К.* Игольчатый экран: о новой технике, использованной А. Алексеевым при иллюстрировании романа Б. Пастернака. — URL: <https://web.archive.org/web/20090217073651/http://www.vitanova.ru/static/catalog/books/booksp142.html> (дата обращения: 04.07.2023)
15. *Столочич Л. Н.* Жизнь — творчество — человек: Функции художественной деятельности. — М. : Политиздат, 1985. — 416 с.
16. Теория и методика социальной работы : в 2 ч / И. Г. Зайнышев [и др.]. — Ч. 1. — М. : Союз, 1994. — 343 с.
17. *Танака Т.* Психологическое время в кинематографе Юрия Норштейна // Киноведческие записки. — 2001. — № 51. — С. 235–244.
18. *Триодин В. Е.* Клуб и свободное время. — М. : Профиздат, 1982. — 135 с.
19. *Чернышева В.* Исследование: дети осваивают гаджеты в возрасте до трех лет. — URL : <https://rg.ru/2015/06/19/gajet-site-anons.html> (дата обращения: 09.07.2023)
20. An Introduction to Stop Motion Animation. — URL : <https://www.intofilm.org/intofilm-production/165/introduction-to-stop-motion-animation-resource-intofilm.pdf> (accessed : 11.06.2023).
21. *Priebe A. K.* The Advanced Art of Stop-Motion Animation /A. K. Priebe. — URL : http://index-of.co.uk/Animation/The_Advanced_Art_of_Stop_Motion_Animation.pdf (accessed: 04.07.2023).
22. *Purves B.* Stop Motion: Passion, Process and Performance. — Oxford : Focal Press, 2008. — 370 p.
23. *Webster C.* Animation: The Mechanics of Motion. — Oxford : Focal Press, 2005. — 280 p.
24. *White T.* Animation from Pencils to Pixels: Classical Techniques for the Digital Animator. — Oxford : Focal Press, 2006. — 519 p.

Третья премия

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЛОНГРИД КАК АКТУАЛЬНЫЙ ЖАНР АРТ-ЖУРНАЛИСТИКИ XXI В.

ХУДЯКОВА Анфиса Алексеевна

Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки

ВВЕДЕНИЕ

Всемирная информационная компьютерная сеть, иначе — Интернет, занимает важную часть жизни современного человека. Явление конца XX — начала XXI в. обеспечивает обществу доступ к почти неограниченным ресурсам, где каждый пользователь может оперативно получить необходимую информацию с помощью современных электронных устройств (компьютеров, сотовых телефонов, планшетов, часов, умных колонок, одним словом, любых гаджетов). Человек нашего столетия оказался круглосуточно подключён к глобальной сети, а значит, может потреблять информацию непрерывно.

С течением времени трансформировалось и пространство журналистики. Если раньше классический образ прессы ассоциировался с печатными газетой или журналом, т. е. с исключительно бумажными носителями, то после наступления цифровой и Интернет-революции многие журналистские материалы стали конвертироваться в электронный формат. Другие направления — радио и телевидение — также подверглись изменениям. До появления Всемирной паутины они выходили в прямом эфире или в записи, но в строго регламентированное время, отведённое телевизионной или радиальной сеткой вещания, сейчас любую необходимую программу можно найти в открытом доступе в Сети.

Интернет-журналистика стремительно эволюционировала из области новых явлений и экспериментов в ранг профессиональной сферы. Возникли новые формы подачи информации. Родственные радиоматериалам подкасты — это заранее записанные программы в свободной авторской манере высказывания, выложенные на различных стриминговых сервисах¹ во Всемирной сети.

За почти пятисотлетнее существование профессии претерпел метаморфозы и образ журналиста. Помимо привычных задач, например, создания текста, у него появились новые функции. Сюда можно отнести запись аудио- и видеофайлов, фотографирование, монтаж отснятых материалов, конструирование мультимедийных проектов. Российский исследователь медиасферы Александр Чернышев [64] идентифицирует современного специалиста как универсальную личность, обладающую навыками использования и объединения всевозможных передовых технологий и журналистики, способную в уникальном формате преподнести информацию в пространстве Всемирной сети.

¹ Стриминговый сервис — интернет-платформа, предназначенная для трансляции медиафайлов в режиме реального времени.

Воплощением нового медиажанра, в котором сочетаются яркое авторское слово и актуальная инновационная мультимедийная составляющая, является лонгрид. В молодом интернет-явлении аудиовизуальные компоненты несут не только композиционную, репрезентативную, эмоциональную, но и смысловую коннотацию. При непрерывном обновлении и усовершенствовании технологий глобальной сети новые интернет-форматы требуют осмысления и изучения исследователей.

В отечественном научном сообществе анализируют интернет-журналистику в историческом, социальном, жанровом, функциональном аспектах А. Калмыков и Л. Коханова [28], М. Лукина и И. Фомичева [39]; созданы учебные пособия Д. Бакеевой [12], Д. Устюжаниной [61] и других авторов. Несмотря на новизну «рождённого» жанра, уже существуют теоретические и практические исследования, посвящённые не только его анализу, но и особенностям применения лонгрида в области педагогики (научные статьи Ж. Гапоновой и Е. Никкаревой [18], Е. Романичевой [49], Е. Святохо [53], Т. Дьяковой, [26], В. Шашкова и А. Усановой [66], И. Салдана и К. Шульца [51]), публицистики (исследования А. Климко [30], М. Конюковой и С. Петровой [33]), сторителлинга² (работы А. Анюхиной [10], С. Симаковой [54]), в сфере коммерции (Е. Постниковой [46]) и туризма (А. Камалова [29]), историко-краеведческого дискурса (М. Маркасов [41], Д. Волкова [15]) и др.

Область музыкальной журналистики также привлекает внимание исследователей. Среди значительных трудов можно выделить учебные пособия Т. А. Курышевой («Музыкальная журналистика и музыкальная критика» [36]) и Л. А. Птушко («Музыкальная журналистика: от теории к практике» [48]). Смысловый центр арт-журналистики, в пространстве которой находится и музыкальная, составляет искусство, а его «ядро» — современный музыкальный процесс. Однако научных исследований, посвящённых осмыслению и изучению жанра музыкального лонгрида, ещё не написано, что связано с узкой спецификой исследуемой сферы. Это и определяет **актуальность** темы представленной научной работы.

Цель работы — выявить особенности музыкального лонгрида как актуального жанра интернет-контента.

В соответствии с поставленной целью определены следующие **задачи** исследования:

- 1) обозначить предпосылки возникновения лонгрида;
- 2) определить жанровую специфику лонгрида;
- 3) представить типологию жанра на основе анализа тем и особенностей композиции зарубежных и русских версий жанра;
- 4) выявить аспекты музыкального лонгрида — характеристики его содержательного компонента, особенности композиции, драматургии, специфику и пропорции мультимедийной, в том числе музыкальной, составляющей;
- 5) разработать алгоритм создания музыкального проекта.

² Сторителлинг (story — история, tell — рассказывать) — формат донесения до читателей определённой информации. Чаще всего используется в маркетинговых целях, чтобы прорекламировать определённый продукт с помощью рассказа.

Новизна исследования заключается в том, что в работе впервые проанализирован музыкальный лонгрид как актуальный жанр интернет-журналистики XXI в., составлен оптимальный алгоритм создания мультимедийного проекта.

Объектом работы является жанр лонгрида.

Предмет исследования — определение жанровой специфики музыкального лонгрида и алгоритма его создания.

Методологическую основу работы составили труды зарубежных и русских исследователей, в числе которых М. Григорян, О. Самарцев, Ф. Гиренок, М. Менчер, Б. Паттерсон, М. Маклюен, Э. Тоффлер, Р. Апджон, Х. Раффин, Р. Рэддик, Э. Кинг. Были изучены основы жанровой теории журналистики на основе работ А. Тертычного, С. Распоповой, Г. Лазутиной, М. Кима. Проанализированы исследования журналистов-теоретиков А. Колесниченко, А. Чернышева, И. Дзялошинского, А. Мирошниченко, А. Галустяна, Д. Кульчицкой, в трудах которых центральным объектом изучения является медиасфера и, в частности, жанр лонгрида.

В работе использованы следующие общенаучные **методы исследования**: анализ, описание, наблюдение, обобщение, систематизация, исторический подход, типологизация. При анализе текстовых составляющих лонгридов автор опирался на методы, применяемые в лингвистике и литературоведении. Были рассмотрены тексты с точки зрения их стилистики — наличия литературных тропов, специфической авторской образности. Важное значение для изучения системы связи «автор — текст — читатель» имел коммуникативный метод. Для композиционного анализа текста и контент-анализа СМИ применялся компаративный метод.

Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы и приложения. Во **введении** определяется область исследуемых проблем, рассматриваются актуальные тенденции современной журналистики. Также обозначаются актуальность и новизна темы научной работы, формулируются цели и задачи представленного исследования, выявляются его объект и предмет.

Первая глава «К истокам лонгрида» состоит из трёх параграфов. В теоретическом разделе исследуемый медиафеномен рассматривается через призму общеисторических и социально-философских явлений, приводится определение и предложена типология жанра с актуальными примерами из всемирного медиапространства (с 2012 г. по настоящее время).

Вторая глава — практическая — посвящена специфике музыкального лонгрида. В первом параграфе проанализированы образцы жанра с точки зрения их художественной ценности, индивидуальной подачи материала, эксклюзивного и качественного воплощения авторской мысли. Анализ структурных особенностей музыкального проекта занимает второй раздел второй главы. В третьем параграфе приводится подробный, пошаговый алгоритм создания мультимедийного лонгрида.

В **заключении** формулируются основные результаты исследования, выявляется его практическая ценность; определяются востребованность и потенциал нового интернет-жанра в области музыкальной журналистики.

Глава 1 К ИСТОКАМ ЛОНГРИДА

1.1. Социально-философские и цифровые предпосылки возникновения жанра

Современный человек не мыслит своё существование без Интернета. Окружая нас повсюду, явление конца XX — начала XXI в. прочно утвердилось в жизни людей, заняло основную, а иногда и ведущую её часть. Этот ресурс, который для современного человека стал безусловной необходимостью существования, был недоступен ещё 20 лет назад.

Датой «рождения» Интернета принято считать 1969 г., однако массовое развитие феномен приобрёл лишь к последнему десятилетию XX в. Медленный переход Всемирной сети в доступное для широкого пользования средство коммуникации компенсировало дальнейшее нарастание его всеобщей популярности и признания. Уже к 2009 г., по оценкам организованного ООН Международного союза электросвязи [45], Интернетом пользовались 26 % жителей планеты (или 1,7 млрд человек), а в конце того же года показатель распространения глобальной сети в развитых странах составил 64 % населения.

Этому способствовало портативное соединение со Всемирной сетью через персональные мобильные устройства — смартфоны. Таким образом, человек к концу первого десятилетия XXI в. оказался стабильно подключён к глобальной сети, а значит, мог потреблять информацию круглосуточно.

Появление Интернета в быту повлияло почти на все сферы жизни человека. Появились явления, существующие исключительно во Всемирной паутине. Например, вебтуны — рисованные на графических планшетах комиксы, предназначенные для чтения в электронном виде на персональных смартфонах.

Глобальная сеть даёт большую свободу. Если формат издания, станции, телеканала ставит определённые границы автору, то во Всемирной паутине можно размещать разнообразнейший контент.

Однако прочное утверждение современных технологий в жизни людей привело к изменению их сознания, в частности, трансформировалось структурное мышление. Привычные методы получения знаний чаще всего в специализированных учреждениях — библиотеках — стали более демократичными, а возможности по поиску и обработке информации значительно возросли. Человеку XXI в. необязательно помнить факты, ведь необходимые сведения можно найти в Интернете. Пользователи быстро считывают информационное сообщение, однако при увеличении объёма сведений и ускорении ощущения времени качество и глубина обработки материала автором, как и читателем, заметно снижается. Поэтому все тексты в интернет-пространстве в основном содержат сжатые, лаконичные сведения.

Обратной стороной афористичных материалов становится формирование феномена клипового мышления. Впервые введённый в научное употребление в 1980 г. американским философом Э. Тоффлером термин включает осознание окружающего мира через эффектный запоминающийся короткий образ — клип³. Футуролог считал, что после завершения новой технологической, другими слова-

³ Клип (англ. clip) — отсечение; вырезка (из газеты); отрывок (из фильма); нарезка.

ми, интеллектуальной, революции человек будет неспособен запомнить огромный массив информации. Эту способность мышления заменят другие когнитивные процессы.

Если Э. Тоффлер нейтрально относился к результатам своего прогнозирования «оптимистичного» будущего человека, то у отечественного философа Ф. Гиренка альтернативный взгляд на современное мышление. В книге «Метафизика пата (косноязычие усталого человека)» исследователь сопоставляет европейскую и русскую культуры как системы доказательств и показа. Будучи наследницей византийской традиции, отечественная культура исторически воспитывала восприятие и понимание визуальных образов. Философ противопоставляет феномен клипового как «алогичного рождения мысли» и понятийного мышления как логически закономерного, систематического, длительного: «Сознание, которое извлекает логику из события, является понятийным. Сознание, извлекающее абсурдность события, является клиповым» [19, с. 2].

Ф. Гиренок не первый, кто стал противопоставлять разные типы мышления. Ещё в 1962 г. канадский философ и культуролог М. Маклюен в своём самом популярном труде «Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатной культуры / Становление человека печатающего» впервые обозначил двойственность сознания в зависимости от информационных источников: чем более предсказуем и понятен реальный мир, тем более развито бинарное мышление; при большом объёме противоречивой и разнородной информации формируется клиповое мышление.

Характеризуя последнюю ступень развития человеческой культуры как электронный тип, философ вводит понятие «глобальной деревни», где средства массовой коммуникации создают многомерное восприятие мира. В то же время передача информации с помощью визуальных образов сродни логографическому первобытному письму, лишённому линейной повествовательности.

Клиповое мышление вырабатывается при определённом способе восприятия информации. Например, существует метод «зэппинг»⁴, когда потребитель, непрерывно переключая телевизионные каналы, из фрагментов видеоряда, отрывков ухваченной информации и «обломков» впечатлений составляет новый образ. «Зэппинг» не «запускает» воображение, размышление, познание, анализ. Он требует лишь постоянного поддержания «свежей» информации, быстрого обновления материала, а полученные в относительно далёком прошлом данные стремительно устаревают, блекнут на фоне новых кричащих новостей.

Подобная модификация феномена клипового мышления присуща и медиасфере. Феномен «твиттеризации» [25] включает изложение информации фрагментарно, нелинейно и даже алогично. В процессе постоянного соприкосновения с такими текстами читатель утрачивает навыки структурирования и анализа предложенного материала, у него не вырабатываются механизмы целостного восприятия предложенной темы и вычленения тезисных положений. Результат такого «прогресса» невесёлый: теряется способность концентрированно воспринимать длинный текст, его попросту сложнее удерживать в «оперативной памяти» человеческого мозга.

Главная характеристика феномена «твиттеризации мышления» заключается в визуализации информации, когда материал изложен при помощи запоминаю-

⁴ Зэппинг (от англ. zap — энергия, живость) — быстрое переключение телевизионных каналов.

щихся ярких образов: фотографий, видеофайлов, картинок. Вследствие притупляется, «тускнеет» способность человека к воображению — он воспринимает лишь готовые образы, а доступные для случайного восприятия тексты неспособны побудить минимальный творческий потенциал фолловера⁵.

Современный пользователь Интернета, в частности социальных сетей, утрачивает базовые задатки к сотворчеству в художественном произведении. Заметим, что «питательная» для развития человеческой души сфера лежит за пределами виртуальной среды — на «живых» концертах и спектаклях, между строк произведений художественной литературы.

Потребителю — а именно так уместнее именовать бывшего читателя — проще и удобнее воспринимать ёмкий и краткий текст микроблога, чем развёрнутый авторский профессиональный аналитический материал. Яркие, убедительные посты и комментарии в социальных сетях, неугасающий информационный шум — в медиапространстве новостные издания утратили единоличный «микрофон» на транслирование информации. В XXI в. журналисты конкурируют не только друг с другом, но с блогерами и фактически с каждым пользователем Всемирной сети. Чаще всего из-за такой информационно-новостной «гонки» теряются содержательность и качество представленного материала.

Следуя тенденциям времени, редакции начали отказываться от крупных журналистских жанров ещё в последнее десятилетие XX в. Факторами, послужившими причиной такого решения, стали как изменение интересов читателей, так и практические обстоятельства. В стремительно изменчивом мире при повышении актуальности информации и ускорении темпа жизни людей новостной материал редакции выпускают чаще и больше. Короткие информационные заметки подходят под эту характеристику — они создаются оперативно и охватывают все области жизни общества.

Недостатки создания объёмных журналистских материалов очевидны: они пишутся дольше, в процессе подготовки материала его актуальность с каждым днём убывает — за время создания одного текста редакция выпускает сотни ёмких статей, которые привлекают новых подписчиков, удерживают их в актуальном информационном потоке.

1.2. История англоязычного лонгрида.

Типология жанра

К началу второго десятилетия XXI в. непрерывный информационный поток поглотил интернет-пользователей. Искушённые читатели, уставшие от поверхностных знаний, обратили внимание на качественные, эмоциональные и убедительные журналистские материалы.

К этому же времени исследователи медиапространства осознали проблему оптимизации объёма публикуемых статей в Интернете. Если привычным для печатного контента, по исследованию американской компании Newswhip [2], занимающейся отслеживанием активности пользователей в социальных сетях, был формат от 500 до 800 знаков, то точно такая же по параметрам статья на сайте не находила активного читательского отклика.

⁵ Фолловер (от англ. follow — следующий, идущий за кем-то) — подписчик в Интернет-сети.

В приведённой статистике 2013 г. короткие интернет-тексты (до 500 слов), как правило, были «краткими призывами к действию» или лаконичным сообщением сенсационных событий. В новой статье Newswhip 2017 г. «How Long Are The Most Shared Stories On Social Media?» («Какими самыми длинными историями поделиться в социальных сетях?») [1] авторы определили самую короткую статью, которая состояла из 61 слова. Ею стал анонс комедийного фэнтези-фильма «Эльф» [4].

Однако лидерами просмотров в интернет-пространстве, по мнению Newswhip, на протяжении десятилетий остаются длинные тексты. Эту гипотезу подтверждает журналистский отчёт The New York Times в 2020 г. [5]. Его авторы, основываясь на своих исследованиях с 2014 г., призывают к публикации длинных текстов («too much of our daily report remains dominated by long strings of text» («длинные тексты по-прежнему доминируют в нашем ежедневном отчёте») с активным использованием визуальных элементов повествования. Именно мультимедийные составляющие — фото, видео, графики, анимация — увеличивают количество просмотров длинных журналистских текстов. Так, в 2014 г. процент просмотра материалов с визуальными элементами составлял около трёх, к сентябрю 2016 г. он поднялся до 12,1%.

Популярные интернет-статьи журнала The New York Times объёмом около 2000 слов содержат развёрнутые авторские исследования остросоциальных тем. Журналисты стремятся рассмотреть заявленную проблему с нескольких ракурсов, познакомиться с мнением экспертов, «погрузиться» и разобраться в ней при помощи мультимедийных компонентов. Они позволяют аргументировать слова автора и дополнить визуальную информацию, а также удержать внимание читателей на протяжении всего текста.

Революционным преобразованием мировой интернет-журналистики стал опубликованный в 2012 г. подробный материал о сходе лавины, в результате которого пострадали люди. В статье журналиста The New York Times John Branch (Джона Бранча) «Snow Fall. The Avalanche at Tunnel Creek» («Снегопад. Лавина в туннеле Крик») ⁶ на протяжении шести частей ведётся последовательный рассказ автора о причинах трагедии, истории героев, сопровождающийся демонстрацией анимированных схем, видео- и аудиоинтервью с пострадавшими и родственниками погибших, фотографиями с места события.

Сочетание мультимедийных компонентов, спроектированных командой дизайнеров, вместе с авторским текстом принесли широкую известность материалу. Только за одну неделю статью прочитали примерно 3,5 млн человек. Она по праву считается первым образцом нового жанра — лонгрид (англ. longread), или snowfall (в честь первой статьи). Этот жанр выводит качественную журналистику на новую ступень развития.

Лонгрид (от англ. long — длинный, read — читать) — мультимедийный жанр интернет-журналистики, включающий развёрнутый аналитический авторский текст, аудио- и видеофайлы, изображения, схемы и графики, анимацию.

Новый жанр характеризуется следующими отличительными чертами:

1. Свобода выбора тем. Начиная текущими событиями, политикой, криминальной хроникой, наукой, современными технологиями, едой, спортом и заканчивая искусством.

⁶ Branch J. Snow Fall. The Avalanche at Tunnel Creek // New York Times. 2021. URL: <https://www.nytimes.com/projects/2012/snow-fall/index.html/#?part=tunnel-creek> (accessed: 10.09.2021).

2. Тщательный разбор тем. Многие авторы обращаются к возможности «стереофоничного», объёмного изучения проблемы, освещения с разных точек зрения, мнений и фактов. Такой многоаспектный подход приводит к объективизации содержания статьи.
3. Разнокомпонентность лонгрида. Превалирующим элементом статьи является авторский текст, однако журналистский материал включает аудиовизуальные элементы, которые не просто дублируют печатный текст, удерживают внимание читателя и создают эффект присутствия, но содержат дополнительную новую информацию. Художественные компоненты (оформление веб-страницы, профессиональные фотографии, эмоциональные видео) направлены на эстетическое восприятие журналистского материала.
4. Внутренняя рубрикация текста. Структурированный текст проще найти с помощью поисковых сайтов. При запросах в Интернете будет участвовать не только заголовок лонгрида, но и названия подзаголовков или разделов.

Черты, сложившиеся в первом лонгриде, легли в основу жанра. По этому макету были организованы и следующие проекты газеты. Так, материал «A Game of Shark and Minnow» («Игра акулы и пескаря»)⁷, рассказывающий о геополитическом противостоянии Филиппин и Китая, был подготовлен примерно за 60 дней, в отличие от «Snow Fall», на создание которого ушло девять месяцев работы команды специалистов, а по уровню использования мультимедийных приёмов новый лонгрид превосходил своего предшественника.

В современном пространстве интернет-медиа лонгриды стали настолько популярны, что можно выделить их основные виды. Примечательно, что в своей основе они заключают синтез с другими базовыми жанрами журналистики.

Лонгрид-репортаж содержит последовательное описание и анализ недавно произошедшего события или последовательность связанных современных историй. В этой форме превалируют фотографии, видео, подробные схемы, а также интервью с участниками или их близкими. Ярким примером можно считать первый лонгрид — «Snow Fall».

Лонгрид-портрет представляет биографию личности, историю успеха. Американское спортивное издание ESPN в 2012 г. опубликовало лонгрид Patrick Hruby (Патрика Руби) «The long, strange trip of Dock Ellis» («Долгое, странное путешествие Дока Эллиса»)⁸, главным героем которого стал популярный бейсбольный игрок команды «Питтсбург Пайрэтс» (Pittsburgh Pirates). Кроме уже приведённых выше мультимедийных компонентов, этот проект привлекает внимание нарисованными от руки иллюстрациями знаменитого художника-портретиста Joe Ciardiello (Джо Чардиелло).

Героями портретного лонгрида могут быть не только публичные люди. Проект о десяти сирийских беженцах «Life on Hold» («Жизнь в ожидании»)⁹,

⁷ *Himmelman J.* A Game of Shark and Minnow // New York Times. 2021. URL: <https://www.nytimes.com/newsgraphics/2013/10/27/south-china-sea/index.html> (accessed: 12.10.2021).

⁸ *Hruby P.* The long, strange trip of Dock Ellis // ESPN. URL: <http://www.espn.com/espn/eticket/story?page=dock-ellis> (accessed: 10.10.2022).

⁹ *Haddad R.* Life on Hold // Aljazeera. URL: <https://lifeonhold.aljazeera.com/#/en/loading> (accessed: 22.05.2022).

находящихся в Ливане, опубликовала на своём сайте международная телекомпания «Аль-Джазира».

Коммерческий лонгрид демонстрирует товар с целью его дальнейшей продажи. Американский сайт Polygon выпустил лонгрид о новой приставке Xbox 360 (игровое устройство компании Microsoft, предназначенное для видеоигр). Обзор модели включает детальные качественные фотографии и проектные чертежи игрового приспособления, видео с тест-драйвом (на котором разработчик демонстрирует все возможности устройства при его использовании).

Также исследователи выделяют **аналитический лонгрид**. Однако, на наш взгляд, уместнее назвать этот вид по аналогии с жанрами классической журналистики обзором или обозрением, потому что аналитическая составляющая присутствует в разной степени во всех лонгридах.

Данный вид представляет и анализирует «панораму» общественно значимых событий современности, чаще политических или социальных. Ежедневная британская газета The Guardian в 2013 г. опубликовала лонгрид «NSA Files: Decoded» («Агентство национальной безопасности. Файлы: расшифровано») (авторы Ewen Macaskill (Юэн Макаскилл) и Gabriel Dance (Габриэль Данс), продюсеры Felding Cage (Фелдинг Кейдж) и Greg Chen (Грэг Чен). Целью проекта было разобраться в массовой слежке Агентства национальной безопасности США, разоблачённой Э. Сноуденом. Статья включает самовоспроизводящееся видео (при прокрутке (или скроллинге)¹⁰ страницы автоматически начинают проигрываться видеоматериалы) с крупными планами глав государств, представителей поисковых интернет-систем (организации предоставляли АНБ личную информацию пользователей), сенаторов и представителей власти США.

В **мультимедийных лонгридах** акцентируется аудиовизуальная составляющая контента. Однако такое определение не совсем верно. Мультимедийными лонгридами можно обозначить все разновидности этого жанра. В этой версии жанра мультимедийный компонент преобладает над текстом.

В проекте американского спортивного издания Sport Illustrated («Спортивные иллюстрации») «Neil Leifer: The Boxing Photos» («Нейл Лейфер: Фотограф бокса») 70 % статьи занимают сделанные героем фотографии, 20 % — его эксклюзивные воспоминания и только оставшиеся 10 % — это авторский текст.

Лонгриды-реконструкторы составляют самый минимальный процент в пространстве зарубежного медиа. «Рассказывает» о событиях прошлого. Он восстанавливает и анализирует хронику исторически значимых событий.

В основе их сюжета лежит историческое событие, которое спустя долгое время переосмысливается журналистом. Документализм проекта создаётся благодаря использованию архивных фото- и видеохроник, исторических аудиозаписей, географических карт и т. п. Примером может служить лонгрид американского издания Vanity Fair «Познакомьтесь с бомбовым гуру Weather Underground»¹¹. Основой для истории о террористических атаках радикальной группировки Weather Underground послужили материалы книги Брайана Берроу (B. Burrough). В длинную статью не включены мультимедийные компоненты, лишь один текст

¹⁰ Скроллинг (англ. scrolling) — просматривание; прокрутка.

¹¹ Burrough B. Meet The Weather Underground's Bomb Guru // Vanity Fair. URL: <https://www.vanityfair.com/culture/2015/03/weatherundergroundbombguruburroughsexcerpt?Src=longreads> (accessed: 10.03.2023).

и две фотографии. Автор изнутри показывает жизнь подпольной американской организации. Помимо авторского высказывания, журналист включает прямую речь героев, репортажные эпизоды с места происшествий.

Стоит отметить, что лонгрид в основном существует в англоязычных медиа. Однако большинство продуктов — это скорее авторские статьи, дополненные фотографиями, чем качественный лонгрид с ярким мультимедийным оформлением, созданный командой специалистов.

1.3. Возникновение отечественного проекта

В России лонгрид появился примерно в одно время с зарубежным «сноу-фоллом». Интернет-статьи, включающие ключевые признаки мультимедийного жанра, опубликованы ещё в апреле 2011 г. Автор материала «Радиационный фонд» А. Колесниченко (официальный сайт газеты «Новые известия») [32] ставил перед собой задачу проанализировать социальную проблему, которая касается помощи государства героям — ликвидаторам аварии на Чернобыльской АЭС.

Журналистское расследование включало 2016 слов, что для длинных форм является небольшим объёмом; автор привёл восемь текстовых фрагментов в качестве примеров жизненных историй. Репортажная составляющая (фото-, видеофайлы, создающие эффект присутствия) была минимальной — всего два элемента.

Уже в декабре 2011 г. общественно-политический журнал «Русский репортёр» на своей интернет-странице предложил читателям познакомиться с феноменом экологических сект в проекте «Голодный образ жизни. Сыроедение и другие экологические извращения как попытка спасения» [38]. В развёрнутом журналистском расследовании автор рассматривает жизнь членов экологических сообществ. В статье количество приведённых жизненных историй в сравнении с предыдущим материалом увеличилось в два раза (17 примеров), репортажных приёмов стало больше в три раза (13), также увеличилось число переходов от общей статьи к частным примерам с помощью гиперссылок¹², и были изложены экспертные мнения.

Большинство российских материалов в начале развития данного явления содержат превалирование авторского текста, а мультимедийный компонент остаётся незначительным. Такие статьи нельзя в полной мере назвать примерами отечественных лонгридов, вопреки мнению российских исследователей этого жанра.

Авторитетный журналист-теоретик А. Колесниченко [31] рассматривает приведённые материалы как первые образцы зарождающегося лонгрида. Главным его критерием становится основательная проработка темы. На наш взгляд, данные статьи некорректно причислять к новому интернет-жанру. Они содержат визуальные элементы, однако их количество минимально и они выполняют лишь иллюстративную функцию.

Закономерный переход от текстоцентричности к широкоформатному использованию электронных и интернет-средств оказался трудным испытанием для российских авторов. Медиаэксперт А. Мирошниченко [43] объясняет такой феномен специфики национальной журналистики прочной опорой на текст. В от-

¹² Гиперссылка — часть гипертекстового документа, ссылающаяся на другой элемент в том же документе либо на другой объект.

личие от западной практики, где «движущей силой» были политические события, отечественная журналистика уходит своими корнями к традициям литературной публицистики. Поэтому практикующим журналистам непросто адаптировать свои знания и навыки для современных медийных реалий.

К 2014–2016 гг. в отечественном медиапространстве начали появляться примеры качественных мультимедийных лонгридов. Образцов подобного жанра немного, однако их отличают качественная проработка темы, уникальная подача информации, эксклюзивный дизайн. Они содержат анимацию, аудио- и видеофайлы, галерею и слайд-шоу фотографий, схемы и карты, анимированный скроллинг веб-страницы, интерактивный калькулятор.

Все доступные в Сети специальные проекты российских изданий можно классифицировать по нескольким основным темам. Выделяют лонгриды, повествующие о **социально значимых явлениях современности**. Примером может служить исследование 2014 г. Lenta.ru о суррогатном материнстве в России или проект портала Lookatme.ru «Гики в России: как стать свободным в стране, которой ты не нужен»¹³. Статья оснащена интервью с героями проекта — любителями видеоигр и комиксов, авторскими комментариями. Уникальность журналистского расследования заключена в карикатурных авторских иллюстрациях, украшающих статью.

Самым успешным примером отечественного жанра называют проект газеты «Коммерсантъ». В 2014 г. на официальном сайте издания опубликован мультимедийный лонгрид «Земля отчуждения»¹⁴ о чернобыльской катастрофе 1986 г. Уже при запуске веб-страницы проекта ощущается гнетущая атмосфера: читатель смотрит на неприветливую современную панораму безжизненной зоны через разбитое и мокрое от дождя стекло. Дополнительный эффект создают анимированные грозовые молнии и характерный треск счётчика Гейгера–Мюллера. Каждую главу журналистского расследования авторы дифференцировали с помощью подзаголовков и фотографий на весь экран (выпускающий редактор А. Галустян назвал их «фотоафишами»).

Драматургия «Земли отчуждения» построена по крещендирующему принципу: центральным эпизодом стал рассказ об атомном реакторе. Его обрамляют вводная часть с общей информацией и последующий рассказ о пожилых жителях-самосёлах Чернобыльской зоны.

Отличительная черта проекта — превалирование фотографий в видеоряде. Каждая его галерея включает от 10 до 32 файлов. К визуальной составляющей относятся и видеоролики (не только авторские материалы, но и ссылки на YouTube), чертежи, схемы и карты, на отдельной странице расположена 3D-панорама энергоблока.

Лонгрид Первого канала «Всем миром: год спустя»¹⁵ посвящён масштабному наводнению в сентябре 2013 г. Большой процент в проекте составляют

¹³ Пророков Г. Гики в России: как стать свободным в стране, которой ты не нужен // LookAtMe. 2022. URL: <http://www.lookatme.ru/mag/live/experience-reports/208453-russian-geeks> (accessed: 10.10.2022).

¹⁴ Галустян А. Земля отчуждения // Коммерсантъ. URL: <https://www.kommersant.ru/projects/chernobyl> (дата обращения: 20.02.2023).

¹⁵ Ярыгина Д. Всем миром: год спустя. URL: <http://vsemmirom.ltv.ru> (дата обращения: 10.03.2023).

фотографии, схемы, что позволяет говорить о репортажном приёме. Авторский текст не развёрнутый, он служит лишь комментарием, раскрывает ключевые события природной катастрофы. По мере чтения лонгрида вверху страницы крутится счётчик количества разрушенных домов и пострадавших людей. Однако остросоциальная направленность материала не затмевает его **коммерческой** направленности.

Главной задачей журналистов становится не столько освещение природного катаклизма, сколько отчёт о реализации денежных пожертвований благотворительного марафона Первого канала. Таким образом, лонгрид — это своеобразный мультимедийный доклад всероссийской акции (помимо приведённой статистики, существует ссылка на документальный фильм и на официальные финансовые документы).

В среде интернет-СМИ можно найти проекты, связанные с **политическими вопросами**. Авторы лонгрида «Конец советов: 20 лет»¹⁶ от Lenta.ru постарались восстановить историю двух октябрьских дней 1993 г. Для стереофоничного представления темы журналисты вставили минимум авторского текста (носящего информативные общеисторические комментарии). Основной массив составляют цитаты героев политической арены тех дней: текст из книги «Записки президента» Б. Ельцина, отрывки из газетных статей и стенограмм, фрагменты из радио-, телепередач и выступлений, приведены ссылки на интервью и выдержки из официальных документов государства (Конституции, Указов и т. д.).

Такой разрозненный «хор» мнений совместно с видео- и фотоматериалами воссоздаёт эмоциональный хаос и атмосферу неопределённости среди граждан страны того времени. С другой стороны, авторы предприняли попытку переосмыслить произошедшие 20 лет назад события. При релизе лонгрида стоит учитывать и временной показатель — размещать мультимедийные компоненты следует так, чтобы через десять лет их можно было открыть. В этом проекте фотоматериалы были удалены, и читателям остаётся только гадать, что хотели показать авторы вместо белых клеток.

Большинство длинных текстов в российском медиапространстве приурочены к годовщинам значимых дат. В лонгридах-реконструкторах авторы не просто описывают события минувших лет, но исследуют и осмысливают **историю**. Например, уже упомянутый издательский дом «Коммерсантъ» опубликовал два проекта, посвящённых Великой отечественной войне¹⁷. В материалах восстановлена подробная почасовая хроника начала и последнего дня войны на основе воспоминаний русских и немецких современников. Она оформлена в виде цитат и роликов, архивных фото- и видеоданных, вырезок из газет и официальных документов, треков с выступлениями политических деятелей (А. Гитлера, У. Черчилля).

При скроллинге страницы видео- и аудиосопровождение, встроенное в массив повествования, воспроизводится автоматически, другие же материалы просматриваются при помощи клика курсора. Таким образом, пользователи в зависимости от количества времени и желания могут прочитать лишь основную информацию.

¹⁶ Бедняков П. Конец советов: 20 лет // Lenta.ru. URL: <https://age.lenta.ru/1993/video/2013/10/01/taman/> (дата обращения: 20.03.2023).

¹⁷ Мишанина Т. День, когда началась война // Коммерсантъ. URL: <https://www.kommersant.ru/projects/june22> (дата обращения: 03.03.2023); Мишанина Т. День, когда кончилась война // Коммерсантъ. URL: <https://www.kommersant.ru/projects/9may> (дата обращения: 03.03.2023).

Для более подробного ознакомления с темой можно обратиться к дополнительным приведённым файлам. Символично, что представленный материал был опубликован 22 июня 2014 г. в четыре часа утра, другой — год спустя 9 мая.

Газета «Аргументы и факты» в 2014 г. разместила на своём официальном сайте проект к десятилетию событий в Беслане («Ад Беслана. Взгляд изнутри») ¹⁸. Статья содержит пять глав, композиционно выстроенных в хронологическом порядке. Отличительной чертой этого контента является отсутствие авторского текста — всё повествование выстроено на фрагментах интервью выживших заложников. Читатель узнаёт буквально по минутам события трёх страшных дней. Лонгрид «Аргументов и фактов» оснащён удобной навигацией по разделам, архивными фотографиями и чертежами.

Отечественные журналисты достаточно мало обращаются к темам, не связанным с актуальной исторической или социально-политической проблематикой. Российское информационное агентство «ТАСС» в 2019 г. подготовило **научно-популярный** проект «Меркатор. О дивный плоский мир» ¹⁹. Его авторы проанализировали карту фламандского географа XVI в., привели наглядные примеры ошибочного суждения об окружающем мире учёного Нового времени и объяснили, почему открытие Герарда Меркатора актуально и сейчас. Текстотцентричный материал украшают фрагменты знаменитой *mapra mundi* ²⁰, примеры географических схем других исследователей, интерактивная карта мира (пользователь может изменять масштаб, читать описание). Дизайн веб-продукта отмечен минималистичными чертами (белый фон), обилием аудиовизуальных вставок. Такие элементы наглядно иллюстрируют примеры, приведённые в тексте, что помогает лучше понять заявленную тему. Неудивительно, что авторы лонгрида «Меркатор. О дивный плоский мир» выиграла в 2020 г. международную премию Red Dot Design Award за лучшее оформление интернет-продукта.

В основе лонгрида «Наука своими руками» ²¹ интернет-издания Look At Me — **интервью** журналиста и морского биолога Александра Семёнова. Рассказ исследователя об организации и реализации научной работы, проблемах финансирования проектов и увлечении подводной съёмкой чередуются с фотографиями обитателей подводного мира.

Реализация задуманной журналистской мысли *в композиции* статьи также требует отдельного внимания исследователя. В зависимости от расположения и баланса текста и мультимедийных элементов, их воплощения и качества, содержания и выразительности читатель сможет воспринять интенцию автора, или его высказывание останется лишь очередной публикацией в интернет-пространстве.

Авторы лонгрида «Викинги. Люди саги: жизнь и нравы» ²² издательства «Новое литературное обозрение» развеивают стереотипный образ скандинавских

¹⁸ Столяров Д. Ад Беслана. Взгляд изнутри // Аргументы и факты. URL: https://beslan.aif.ru/#_ (дата обращения: 11.03.2023).

¹⁹ Доница Д. Меркатор. О дивный плоский мир // ТАСС. URL: <https://merkator.tass.ru/karta-merkatora> (дата обращения: 02.02.2023).

²⁰ *Mapra mundi* (лат.) — карта мира.

²¹ Попова М. Наука своими руками // Look At Me. URL: <http://www.lookatme.ru/mag/people/experience/205365-aquatilis> (дата обращения: 02.02.2023).

²² Викинги. Люди саги: жизнь и нравы. URL: <https://vikings.syg.ma>. (дата обращения: 02.02.2023).

мореходов. Повествование поделено на три раздела: «Дом», «Море», «Вера». Создатели оформили проект как **игру с выбором действия и нелинейным сюжетом**. Перед пользователем возникает вопрос, какой из предложенных разделов выбрать. После чтения эпизода можно вернуться к оставшимся частям.

Специальный проект ТАСС и РЖД «БАМ: 40 лет»²³ рассказывает о создании второй по длине железнодорожной «артерии» России. Дизайн статьи сделан в стиле советской стенгазеты: рубрики размещены отдельно и для их прочтения нужно «развернуть» вложение. Таким образом, читателям видны только подзаголовок и начало текста. К **плакатности** прошлого века отсылает и чёрный фон, на котором расположены рубрики. Вверху страницы создатели поместили схему БАМа со значимыми остановочными пунктами. Отголоском нового времени стали анимированные инфографики, на которых детально показаны этапы строительства сложных тоннелей и мостов.

По-другому скомпонован лонгрид «Семь дат»²⁴ образовательного портала InLiberty Education. Авторы проекта выбрали из всей истории России наиболее значимые события и выстроили их в **свободную календарную цепь**, соблюдая последовательную смену месяцев и произвольное чередование по годам. Так, после эпизода о тотальном дефиците в СССР (29 января 1992 года) следует рассказ об отмене крепостного права (19 февраля 1861 года), а после повествования о «Протесте против советской системы. 25 августа 1968 года» следует рассказ о «Завоевании гражданских прав. 17 октября 1905 года». Каждый фрагмент — отдельная масштабная история, изолированная от других. После ознакомления с выбранным событием можно возвратиться на главную страницу и узнать о следующем эпизоде отечественной истории.

В подобном формате выполнен и спецпроект российского новостного интернет-издания Lenta.ru «Дни затмения»²⁵. В основе лонгрида о распаде СССР заложен **ретроспективный метод** драматургии. Мультимедийная история начинается с подписания Беловежского соглашения 12 декабря 1991 г., затем следуют события 30 ноября. По этому принципу расположены все мероприятия, ставшие катализаторами распада СССР. Каждая дата в этой хронике расположена на отдельной тематической фотографии-афише, которая ассоциируется с отдельной страницей сайта.

Другие компоненты, составляющие «макет» каждого эпизода, — ссылки на материалы «главы» (текст, мультимедийные файлы). Таким образом, композиция лонгрида «Дни затмения» состоит из **двух планов**: общее оглавление по датам и чёткая логическая структура повествования в отдельных эпизодах. При этом каждая отдельная «фаза» проекта связана с предыдущей и последующей, не изолирована от общего изложения.

Мультимедийный лонгрид нечасто можно встретить в отечественном медиапространстве. Однако каждый проект по содержательным, визуальным, структурным признакам не уступает зарубежным аналогам. Если американские

²³ БАМ: 40 лет // ТАСС. URL: <https://tass.ru/bam-40#verhnezeysk>. (дата обращения: 02.02.2023).

²⁴ Ковальский М. Семь дат // InLiberty Education. URL: <http://www.7.inliberty.ru> (дата обращения: 20.02.2023).

²⁵ Азар И. Страны не стало // Lenta.ru. URL: <http://1991.lenta.ru/#/1991/11/17/> (дата обращения: 20.03.2023).

статьи для длинного чтения рассказывают о пути достижения успеха популярными людьми, то российских журналистов, как и читателей, привлекают лонгриды, направленные на реконструкцию, анализ и переосмысление крупных, исторически значимых событий.

Глава 2 СПЕЦИФИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ЛОНГРИДА

2.1. Музыкальный лонгрид: темы, композиция, соотношение текста и мультимедиа

Как и многие сферы жизни человека, музыкальная журналистика также освоила новое медиапространство. Примером внедрения интернет-трендов²⁶ в профессиональную музыкальную сферу можно привести лонгрид. Точную дату возникновения его музыкальной разновидности установить невозможно: при каждодневном росте объёма публикуемой информации во Всемирной сети и временной удалённости трудно обнаружить след, ведущий к первым образцам данной разновидности жанра.

Первые сохранившиеся примеры журналистских материалов о классической музыке с характерными чертами жанра лонгрида, доступные всем пользователям Интернета, датируются 2016–2019 гг. Авторы обращаются к разным явлениям истории и современности: одни работы посвящены остросоциальным проблемам в сфере культуры, в фокусе других находится жизнеописание отдельного композитора или музыканта. Соотношение текста и музыки в них различно, что определяется жанровой спецификой материала, его тематической направленностью, а также платформой размещения лонгрида.

Мультимедийные лонгриды, яркие и запоминающиеся своей уникальной подачей материала, посвящены в основном популярной музыке. Ярким примером может служить американский электронный журнал Pitchfork, специализирующийся на музыкальной критике. В своих проектах авторы издания знакомят читателей с исполнителями массовой популярной музыки. Так, лонгрид «Glitter in the Dark» («Сияние в темноте»)²⁷ посвящён обзору альбомов британской исполнительницы Наташи Хан. Экстравагантность инди-певицы подчёркивается дизайном — веб-страница выдержана в чёрно-белой палитре, быстро сменяющиеся фотографии компенсируют отсутствие видео- и аудиофрагментов.

В отечественном интернет-пространстве первые лонгриды о музыке датируются примерно теми же годами, что и зарубежные образцы жанра. Проблемное интервью журналиста Д. Стрелкова и директора Удмуртской государственной филармонии А. Фомина «Музыка нас связала» на сайте издания Susanin.news²⁸, опубликованное в 2019 г., оснащено мультимедийными компонентами: каждый раздел имеет уникальный дизайн веб-страницы, отсутствие видеофрагментов компенсируется множеством ярких фотографий. Лонгрид имеет внутреннюю

²⁶ Тренд (от англ. trend — тенденция) — основная тенденция изменения чего-либо.

²⁷ Snapes L. Glitter in the Dark // Pitchfork. URL: <https://pitchfork.com/features/cover-story/reader/bat-for-lashes/> (дата обращения: 26.03.2023).

²⁸ Стрелков Д. Музыка нас связала // Susanin.news. URL: https://susanin.news/longreads/filarmonia_2019/ (дата обращения: 26.03.2023).

структуру. Так, каждая «глава» открывается тематической фотографией, на которой размещены название части и подзаголовок. Современное оформление материала скрывает затянутое повествование об административных проблемах профессионального музыкального учреждения. Примечательно, что на сайте издания есть специализированный раздел «Лонгриды», где размещаются авторские проекты в данном жанре. В основном они направлены на политические, экономические или исторические проблемные темы.

Такие старейшие журналы, как «Музыкальная академия» и «Музыкальная жизнь», наряду с традиционным форматом печатного издания публикуют статьи и на официальных сайтах. Примечательно, что в современной версии подачи информации критико-публицистический журнал «Музыкальная жизнь» размещает статьи, которые не вошли в печатный вариант, таким образом, расширяя сферы интересов издания. Так, публикуя на своём сайте материал о релизе альбома артиста, доступный на открытых музыкальных площадках (например, «Яндекс Музыка», Apple Music), авторы журнала включают в интернет-статьи аудиофайлы, добавляя текстовому монолиту медийности.

На сайте «Музыкальной жизни» размещены и масштабные статьи. Основной ракурс подобных публикаций — историко-культурный. Они посвящены музыкальным деятелям прошлого или забытым, неизвестным опусам. Так, в статье «Нешуточное дело. Неизвестный мадригал Дмитрия Шостаковича»²⁹ московский музыковед Мария Карачевская знакомит читателя с историей создания мадригала для голоса и фортепиано советского композитора.

Материал в сравнении с классической формой лонгрида небольшой по объёму: содержит чуть меньше двух тысяч слов и включает всего три фотографии. Однако степень проработанности темы, глубина аналитики, авторский стиль повествования, музыкальное журналистское расследование истории сочинения (которое по своей запутанности можно сравнить с детективным сюжетом) позволяют идентифицировать статью с жанром лонгрида. Музыковед не подразумевает наличия аудиовизуальных включений, между тем искусное владение художественным словом и профессиональный бэкграунд автора позволяют «услышать» сочинение между строчками статьи, озорная музыка «проступает» через напечатанные буквы текста.

В биографической статье «Приключения ирландца в России»³⁰ о композиторе Дж. Фильде Александр Куликов «разряжает» текстовую ткань введением видеофрагментов сочинений с видеохостинга³¹ YouTube. Для создания музыкального портрета композитора автор выбрал «Сонату ми-бемоль мажор», «Вариации на тему русской народной песни “Во саду ли, в огороде”», 18 ноктюрнов. Примечательно, что все произведения даны в полном объёме, без сокращений, что указывает, с одной стороны, на бережное отношение создателя проекта к звучащей музыке, а с другой — важна целостность подачи произведений, а не субъективный авторский отбор фрагментов. Стиль повествования — нарративный, лирико-эпического склада. А. Куликов неторопливо, но увлекательно рассказывает об интересных моментах биографии своего героя. Журналист специально не пере-

²⁹ Карачевская М. Нешуточное дело. Неизвестный мадригал Дмитрия Шостаковича. URL: <https://muzlifemagazine.ru/neshutochnoe-delo/> (дата обращения: 01.03.2023).

³⁰ Куликов А. Приключения ирландца в России. URL: <https://muzlifemagazine.ru/priklyucheniya-irlandca-v-rossii/> (дата обращения: 01.03.2023)

³¹ Видеохостинг — интернет-сервис для загрузки и просмотра видео.

насыщает ткань лонгрида разносоставными элементами, которые вносили бы ненужный динамизм в неспешный ход мысли оратора.

Уникальная манера изложения масштабной истории создаётся во многом благодаря взаимодействию текста и музыки. Когда автор вводит в повествование аудиофайлы «Сонаты» и «Вариаций», он не комментирует их появление в тексте статьи. Поэтому звучание опусов возникает как знакомство с музыкой композитора, дабы читатель мог создать собственный эскиз к музыкальному портрету героя. Таким образом, музыка становится самостоятельным элементом контента, напрямую не отражающим содержание текста. Лишь звучание ноктюрнов обосновано определённой сюжетной иллюстративностью текста, которая объясняет роль этого жанра в творчестве Джона Фильда.

Примечательно, что акцент в используемых медиафайлах сделан на аудиальной стороне, тогда как изображение картин художников или портрета композитора (продуктивнее было бы использовать демонстрацию партитуры воспроизводимого опуса) выполняют функцию статичного фона.

Российский информационно-аналитический портал ClassicalMusicNews.Ru ежедневно освещает актуальные события классической музыки. Помимо новостей, анонсов, рецензий, интервью, публикуются и лонгриды. Примером может служить материал ««Будем как Солнце»: музыка, клетка и пять авторских букв Сергея Прокофьева» (автор — М. Сегельман)³², опубликованный на портале в апреле 2016 г.

Приуроченный к 125-летию композитора, объёмный материал для удобства чтения, в среднем время которого составляет 15 минут, разделён на главы («Я родился...», «Лучшая история о Прокофьеве», «Казус Прокофьева» и т. д.). Непринуждённо и с лёгкой «улыбкой» автор статьи рассказывает интересные факты о жизни композитора и его произведений. Объективности материалу придают цитаты из «Автобиографии» С. Прокофьева. Примечательно, что проект оснащён гиперссылками и архивными фотографиями, что разнообразит длительное чтение.

Музыка композитора представлена в формате видео: целиком записанные концерты (например, исполнение «Второй симфонии» оркестром Мариинского театра под управлением В. Гергиева, сюиты из оперы «Любовь к трем апельсинам» Симфоническим оркестром Москвы «Русская филармония», дирижёр — М. Юровский) или аудиофайлы с иллюстрациями (запись исполнения «Седьмой сонаты» С. Рихтером (на фоне фотографии исполнителя); фрагменты оперы «Маддалена» (театр «Геликон-опера», дирижёр — К. Тихонов) сопровождаются репродукцией картины прерафаэлиты Дж. У. Уотерхауса. Выбранные произведения С. Прокофьева в интерпретации выдающихся музыкантов определяют музыкально-драматургический каркас всего журналистского повествования.

На этом же портале в мае 2020 г. было размещено интервью Б. Блоха (пианист, оперный дирижёр) и А. Матусевича (музыкальный обозреватель), именуемое «карантинный лонгрид»³³. Рассуждения музыкантов о современном состоянии оперных театров в избытке оснащены гиперссылками, архивными фотографиями.

³² Сегельман М. «Будем как Солнце»: музыка, клетка и пять авторских букв Сергея Прокофьева. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/sergei-prokofiev-story/> (дата обращения: 01.04.2023).

³³ Матусевич А. Долой нонсенс с оперных подмостков. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/bloch-matusevich-2020/> (дата обращения: 10.03.2023).

Подобно лонгриду о С. Прокофьеве выстроен материал «Жизнь и творчество А. К. Лядова», опубликованный в информационно-музыкальной группе «На завалинке»³⁴. Название полностью соответствует содержанию статьи, в ней акцент сделан на важных моментах биографии героя (выделены жирным шрифтом), а повествование дополняют видео- и аудиофайлы со звучанием произведений композитора. Музыкальные примеры органично встроены в общую историю, авторское слово комментирует звучащие произведения.

Необходимый баланс всех компонентов статьи между собой определяет целостную драматургию материала и его композицию. Если проводить аналогии с искусством кино, то можно выявить понятие монтажного ритма в музыкальном лонгриде. В данном материале большой массив текста дробится визуальными элементами и видеофайлами звучащих произведений композитора. Насыщенность множеством компонентов, постоянное переключение внимания при восприятии контента создают внутреннюю динамику объёмного материала.

В отечественном медиапространстве существует контентная платформа «Дзен», предоставляющая пространство для авторских публикаций, в том числе и в жанре лонгрида. Так, оперу В. А. Моцарта «Дон Жуан» анализирует театральный и музыкальный журналист Ю. Чечикова³⁵. Она сравнивает образ знаменитого героя *dramma giocoso* в версии двух режиссёров: В. Юровского и Т. Курентзиса. Названный «музыкальным лонгридом» материал оснащён аналитической базой, однако лаконичность выражения мыслей автора и бедность визуального контента не позволяют данный материал идентифицировать как лонгрид. Это скорее эссе, размышление автора на конкретную тему.

Помимо платформы «Дзен», свободно публиковать крупные тексты возможно и в российской социальной сети «ВКонтакте». Во всех профилях пользователей и сообществ заложена функция создания статей. Размещение подобных материалов содержит не только образовательную цель, но и своеобразную рекламу сообщества — статьи легко найти не только напрямую в «ВК», но и через поиск в браузере³⁶. Паблики³⁷, посвящённые музыкальному искусству, такой предоставленной возможностью активно пользуются. Примером могут служить публикации сообщества о специфике игры на фортепиано и в ансамбле A-Classic. Студия музыки не только ведёт страничку в соцсети, но и публикует в ней длинные тексты, таким образом увеличивая время пребывания пользователя в своем паблике.

Материалы A-Classic адресуются любителям, которые только начинают познавать мир классической музыки. В их основе заложена методологическая функция: автор «Памятки о первом прослушивании и фиксации впечатлений»³⁸

³⁴ Жизнь и творчество А. К. Лядова. URL: https://tunnel.ru/post-lyadov-anatolijj-konstantinovich?mobile_version (дата обращения: 23.10.2022).

³⁵ Чечикова Ю. О «Дон Жуане» Моцарта. Музыкальный лонгрид. URL: <https://dzen.ru/media/id/5e4421b05de562789d7f5f2d/o-don-juane-mocarta--muzykalnyi-longrid-6007f800267c3f280b1ff4ea> (дата обращения: 25.03.2023).

³⁶ Браузер — программа для просмотра интернет-страниц.

³⁷ Паблик (от англ. public — публичный) — открытое сообщество в социальной сети, которое делится контентом.

³⁸ Памятка о первом прослушивании и фиксации впечатлений. URL: https://vk.com/@aclassic_studio-pamyatka-o-pervom-proslushivanii-i-fiksacii-vpechatlenii (дата обращения: 08.03.2023).

помогает читателю осознать первый слуховой опыт и в дальнейшем описать возникшие чувства словами; «познакомиться» с «Временами года» П. Чайковского³⁹ или с «Дедом Морозом» Р. Шумана⁴⁰; есть и абсолютно прагматичные советы, например как выбрать качественный инструмент⁴¹.

Ценность подобных статей составляет не только текст, но и включение фото- и видеофайлов, схем, репродукций картин, аудиотреков, гиперссылок. В материале «Основные элементы музыкального языка»⁴², направленном на знакомство аудитории со средствами выразительности, в каждый раздел включены теоретическое объяснение, нотное приложение, в качестве звукового примера выбрано классическое произведение. Ценность материала состоит в обилии музыки, наполняющей контент. Говоря о ней, автор щедро подтверждает свои слова прослушиванием опусов признанных композиторов. Так, разговаривая о мелодии, журналист использует звучание одноимённого сочинения С. Рахманинова; в качестве примеров акцентирования ритмической стороны произведения приводит номер под названием «Паника» из музыки к спектаклю «Египетские ночи» С. Прокофьева и Болеро М. Равеля; при знакомстве с ладами материал обогащён пейзажной зарисовкой Г. Свиридова «Весна и осень».

Авторам отечественных музыкальных лонгридов интересна не только историко-биографическая тематика. Их привлекает освещение и современных актуальных событий. Так, лонгрид-обозрение «“Дни джаза Владимира Резицкого” в Архангельске: новое лицо фестиваля с 34-летней историей» К. Мошкова⁴³ включает подробное репортажное повествование мероприятий форума, авторскую аналитику, интервью с музыкантами, необходимые гиперссылки, фото- и видеофайлы. Предложенные для просмотра выступления музыкантов — гостей фестиваля при минимальных затраченных усилиях (запись велась лишь с одной камеры) качественно смонтированы — смена крупных, средних, общих планов позволяет разглядеть манеру и стиль исполнителей, создать эффект присутствия у интернет-пользователей. Внимание читателя при объёмном тексте с профессиональными комментариями музыканта не рассеивается, а переключается на визуальные компоненты. И всё же в данном лонгриде слабо выражена мультимедийная сторона — дизайн веб-страницы минималистичный, без анимированных вставок и удобной навигации, в материале превалирует авторский текст.

Условно музыкальные лонгриды можно классифицировать на две группы. Одни проекты имеют обширные аналитические сведения и глубокое погружение в тему. Однако у них отсутствует современное мультимедийное оформление. Вторая разновидность лонгридов при тщательно проработанном дизайне веб-страницы рассчитана на читателей — любителей популярной музыки.

³⁹ Времена года. URL: https://vk.com/@aclassic_studio-pichaikovskii-vremena-goda-op-37-1876g (дата обращения: 08.03.2023).

⁴⁰ Роберт Шуман. «Дед Мороз». URL: https://vk.com/@aclassic_studio-robert-shuman-ded-moroz (дата обращения: 08.03.2023).

⁴¹ Как выбрать инструмент. URL: https://vk.com/@aclassic_studio-kak-vybrat-instrument (дата обращения: 10.03.2023).

⁴² Основные элементы музыкального языка. URL: https://vk.com/@aclassic_studio-osnovnye-elementy-muzykalnogo-yazyka (дата обращения: 08.03.2023).

⁴³ Мошков К. «Дни джаза Владимира Резицкого» в Архангельске: новое лицо фестиваля с 34-летней историей. URL: <https://www.jazz.ru/2017/02/10/rezitsky-jazz-days-archangelsk/> (дата обращения: 10.10.2022).

2.2. Структурные особенности музыкального лонгрида

Взаимосвязь разнокомпонентных элементов лонгрида — объёмного текста, визуальных и аудиофайлов, дизайна веб-страницы — приводит к проблеме осмысления композиции и «архитектоники» исследуемого медиафеномена. Конечно, подразумевается, что облик каждого материала формируется исходя из цели, тем, задач, поставленных автором в проекте. Однако можно выделить общие черты, характерные для всех разновидностей лонгрида, вне зависимости от их тематики.

Современные исследователи выявляют схожие композиционные модели лонгрида и классифицируют их на определённые группы. Так, Д. Шупенька в статье «Музыкальная форма как способ визуализации лонгрида» [67] сравнивает схемы построения масштабной статьи с классической организацией музыкальных произведений. Подобно тому как в музыкальных сочинениях соединяются разные элементы (мелодия, гармония, лад, фактура, регистр, динамика и т. д.), при этом образуя целое художественное произведение, так и лонгрид, имея в строении разнородные компоненты, воспринимается единым материалом.

Другое сходство, по мнению исследователя, структуры лонгрида и музыкального произведения заключается в схожих функциях разделов. Так, вступление и экспозицию можно сопоставить с начальным фрагментом журналистского текста (заголовок, лид); аналогия находится между серединной частью музыкального сочинения и основным «телом» текстового авторского «размышления»; заключительный эпизод с лёгкостью угадывается и в нотном, и в буквенном текстах. Опираясь в своих рассуждениях на известный труд московского музыковеда В. Н. Холоповой «Формы музыкальных произведений» [62], исследователь выделяет следующие структурные особенности лонгридов.

Сложная трёхчастная форма. Выделяя её как «самую симметрично уравновешенную», автор наделяет первый раздел экспозиционной функцией, в середине находится новая тема или развитие мысли из начальной части, в репризе происходит возвращение первой темы. Три основных раздела лонгрида могут обрамляться вступлением и резюмирующей кодой (в которой происходит обобщение тем), а последовательную логику изложения частей поддерживают мультимедийные связи. Таким образом, автор приводит схему АВА, что соответствует строению простой трёхчастной формы. Сложную музыкальную структуру характеризует наличие представленных выше разделов в одной части.

В крупной статье «Пророчество о Новом Мире»⁴⁴ автор начинает своё повествование рассказом о премьере «Негритянской народной симфонии» Уильяма Леви Доусона — первом серьёзном академическом произведении афроамериканского композитора. Отгалкиваясь от этого прецедента, Дж. Горовиц рассуждает о чернокожих деятелях искусства Америки XX столетия. Завершается культурологическое эссе вопросами об актуальности Негритянской симфонии и шансах создания в США в прошлом веке американской классической школы. Смысловая арка прослеживается не только в авторском тексте, но и в тематическом подкасте⁴⁵, с которым читатель может ознакомиться в начале и в конце статьи.

⁴⁴ Horowitz J. New World Prophecy. URL: <https://theamericanscholar.org/new-world-prophecy/#.XX5wCy2ZNTY> (accessed: 02.03.2023).

⁴⁵ Подкаст — размещённая на специализированной интернет-платформе аудиопрограмма, которую можно слушать онлайн или сохранить на индивидуальное устройство.

Рондо. В качестве примера чередования рефрена⁴⁶ и эпизодов автор приводит лонгрид «День, когда началась война»⁴⁷ общественно-политической газеты «Коммерсантъ». Подробный тайминг первого дня Великой отечественной войны постоянно повторяется, что позволяет сравнивать его с рефреном. Последовательное изложение событий, цитаты свидетелей, архивные материалы — это эпизоды.

Вариационная форма. Принцип создания лонгридов подобного типа включает шаблон (в музыке — тема) и его варианты (разные по смысловой и визуальной наполняемости).

В качестве свободного примера выявления вариационной формы в проектах можно привести материал «Снятие парика Бетховена: список для чтения классической музыки»⁴⁸, опубликованный на специализированном англоязычном портале Longreads.com. В начале автор заявляет тему статьи и причины её появления, делится рассуждениями о своём восприятии и понимании классической музыки. Таким образом, первый раздел — это экспозиция темы будущей беседы, к которой по всемогущей воле автора присоединяются другие эксперты. Каждый последующий эпизод построен по одной модели: сначала А. Гилберт знакомит читателя с критиком, далее он приводит наиболее удачную цитату из его опубликованного эссе, посвящённого определённому композитору (Л. Бетховену, А. Моцарту, Я. Сибелиусу, О. Мессиа́ну), или текста, в котором автор делится своим опытом восприятия классической музыки. Каждый раздел небольшой по объёму, однако количество элементов (всего их девять) и плюрализм мнений создают ценность материала.

Цикл. В этой форме разные эпизоды объединены одной идеей. В лонгриде The New York Times «The Russia Left Behind» («Забывтая Россия»)⁴⁹ журналист Эллиен Бэрри, путешествуя из Санкт-Петербурга в Москву, рассказывает о социальных проблемах небольших городов России. Д. Шупенька проводит композиционную аналогию между журналистским travel-проектом⁵⁰ и фортепианным циклом М. Мусоргского «Картинки с выставки».

Такого рода классификация понятна для любителей музыки. Однако она достаточно поверхностна с музыкальной точки зрения. Несмотря на условность подобной типологии, приведённые формы могут помочь автору в структурной организации и систематизации объёмного музыкально-журналистского проекта.

Обратимся более подробно к анализу композиции лонгрида. Его «сердце» — текст, который структурирован автором — носит жанро- и формообразующую функцию (именно письменный «монолит» определяет вид лонгрида), стимулирует к выбору и организации мультимедийных компонентов, которые

⁴⁶ Рефрен (франц. refrain — припев) — определённый музыкальный материал, неоднократно возвращающийся на протяжении произведения. См.: Малый энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 4 т. СПб., 1907–1909.

⁴⁷ Мишанина Т. День, когда началась война. URL: <https://www.kommersant.ru/projects/june22> (дата обращения: 20.03.2023).

⁴⁸ Gilbreath A. Removing Beethoven's Wig: A Classical Music Reading List. URL: <https://longreads.com/2020/07/15/removing-beethovens-wig-a-classical-music-reading-list/> (accessed: 20.03.2023).

⁴⁹ Barry E. The Russia Left Behind. URL: <https://www.nytimes.com/newsgraphics/2013/10/13/russia/index.html> (accessed: 14.02.2023).

⁵⁰ Travel (англ.) — путешествие.

создают для читателя эффект погружения⁵¹. Искусно выстроенный журналистом комплекс вербальных и невербальных элементов максимально полно раскрывает заявленную тему.

Первые лонгриды были построены по линейному принципу. В «Snow Fall. The Avalanche at Tunnel Creek» («Снегопад. Лавина в туннеле Крик») подробности ужасных событий изложены в хронологическом порядке. При этом представленный проект включает черты трёх родов литературы. Эпос достигается путём авторского повествования в тексте.

Нарративная история включает четыре основных компонента развития действия: начало (подготовка к походу в горы), завязку (подход к вершине), кульминацию (сход лавины) и развязку (после трагедии). Напряжённость и конфликтность длительно описываемого действия указывают на присутствие драматического элемента в композиции лонгрида. Лирика представлена обращением к чувствам читателя через эмоциональную окрашенность текста и образную наглядность мультимедийных компонентов. Таким образом, выявляется синтетическая природа исследуемого жанра.

С развитием возможностей оригинальной подачи материала в Интернете сформировался другой принцип прочтения мультимедийной истории — нелинейный, или «дискретный, вольный, акцентный» [10]. В этом виде лонгрида отсутствует последовательное хронологическое изложение истории, эпизоды структурно обособлены, текст можно читать с начала, а можно через навигацию выбрать понравившийся раздел и отдельно ознакомиться с его содержанием. Такое «полотно» мультимедийного проекта более мобильное, а его автор «выступает в роли метаавтора, который может задавать хронологию прочтения, влиять на изменение читательской реакции» [10].

Анализируя длинные тексты и реакцию на них читателей, исследователи интернет-журналистики выделяют эффективные композиционные схемы, которые способны при объёмном материале удержать внимание слушателей и понятно представить заявленную тему. М. Григорян в книге «Пособие по журналистике» [23] предлагает использовать в длинных статьях принцип зигзага, в котором автору следует чередовать краски (эмоциональные описания и рассказы, мультимедийные элементы) и факты (необходимую, базовую информацию). Открывать и завершать материал исследователь советует красками. Это связано с психологическими особенностями восприятия человека — он запоминает яркие начальные и заключительные образы, символы, которые в дальнейшем будут ассоциироваться с прочитанным материалом.

С. М. Григорян солидарен и доцент кафедры цифровой журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова Александр Колесниченко. Чтобы вдохнуть внутреннюю энергию в массив информации, автор советует чередовать примеры (конкретные жизненные истории) и обобщения (статистика, исследования, экспертные мнения и т. д.), таким образом, менять авторский и читательский фокус зрения с крупных, субъективных планов на факты, имеющие общественное значение.

Схожий подход у американского исследователя и журналиста М. Менчера. Строение жанра длинной (long) или глубокой (deep story) истории включает на-

⁵¹ Эффект погружения — явление, при котором читатель ассоциирует себя с героем произведения, мыслит на его месте себя. По мнению учёных, подобная деятельность активизирует участки мозга, которые в обычное время не используются.

чальный пример, который поясняет заявленную тему, следом обозначается значимость явления (*significance paragraph*). Таким образом, общая логика строения начального раздела следует от частного к общему. Завершать статью М. Менчер советует ударной концовкой (*kicker*), которая потрясёт читателя и откроет новый взгляд на тему [6].

Другой американский журналист, автор книги «Write to be read: a practical guide to feature writing» («Пишите, чтобы вас читали: практическое руководство по написанию статей») Б. Р. Паттерсон выделяет жанр *feature* (характерная черта, особенность), который по объёму материала и глубокой проработке темы сродни лонгриду. В подобных журналистских материалах Б. Паттерсон советует включать больше прямой речи героев, описаний действий и деталей обстановки, увеличить количество репортажных элементов и примеров частных историй. Процент объяснений, анализа причин и обстоятельств, по мнению автора, должен быть минимальный: читателям тяжело долго воспринимать аналитический материал.

Исследователь, как и М. Менчер, предлагает начинать журналистский материал с яркого примера, который обосновывается значимостью выбранной темы. В конце статьи он предлагает сделать смысловую арку к началу повествования, резюмировать главные идеи, сделать прогноз будущего или вставить заключительный весомый пример.

Доктор филологических наук О. Самарцев сравнивает новостные тексты, построенные по схеме перевернутой пирамиды, где важная информация расположена в самом начале, и аналитические историйные тексты, в которых авторское повествование представлено эпизодами, объединёнными авторской идеей.

Исследователь выделяет следующие схемы историйных материалов: параллельный рассказ — несколько отдельных повествований объединены лишь одной темой; лейтмотивный рассказ — независимые истории связаны со сквозным повествованием в ключевых точках; перекрестный рассказ — «истории пересекаются как в отдельных точках, так и по всему тексту»; закольцовывание — история в начале и в конце обрамляет журналистский материал [52].

В современной музыкальной журналистике авторы лонгридов в большинстве случаев прибегают к нарративной манере подачи материала. Так, в статье «Петрушка. Реэкспорт»⁵² композитора Антона Светличного, опубликованной на официальном сайте журнала «Музыкальной жизни» в разделе «История», последовательно изложена творческая «биография» знаменитого балета И. Стравинского. Разделы объёмного авторского повествования («Балет», «Барин», «Банальность», «Знание», «Обманки», «Экспорт») следуют друг за другом без возможности удобной и быстрой навигации между частями статьи. Читатель знакомится с материалом согласно логике его автора. Эссе А. Светличного включает чуть больше 26 000 слов, в качестве визуальной составляющей использованы восемь эскизов костюмов А. Бенуа к премьере балета «Петрушка». Таким образом, главный акцент в статье сделан на авторском тексте, а работы художника-мирикусника заключают в себе как эстетическую функцию, так и практически-структурную, знаменуя начало каждого эпизода.

В структуре журналистской истории «Петрушка. Реэкспорт» можно выявить черты уже известных композиционных схем. Так, в статье отчётливо про-

⁵² Светличный А. Петрушка. Реэкспорт. URL: <https://muzlifemagazine.ru/petrushka-reyeksport/> (дата обращения: 22.02.2023).

смачивается приём зигзага: в заголовке и лиде материала заложены эмоции, авторское отношение к заявленной теме. Личностную коннотацию имеет слово «реэксспорт», значимость выбранной темы (по «завету» Б. Р. Паттерсона) заключается в эпитетах «влиятельная партитура», «востребованная», «широкая популярность». Далее исторические эпизоды (балет в России, Дягилев и «Русские сезоны», музыкальная критика начала XX в.) чередуются с фактами из биографии И. Стравинского. Завершается статья бескомпромиссной ударной концовкой (по М. Менчеру): «Экспорт иссяк, “виднейший русский композитор в эмиграции” превратился в гражданина мира, и дальнейшие его балеты с русской темой не связаны. Но это уже совсем другая история».

Другой материал из рубрики «История» посвящён Митрофану Петровичу Беляеву⁵³. Автор Татьяна Фрумкис начинает повествование со знакомства с главным героем. Её личное отношение к фигуре М. П. Беляева угадывается с самого начала: в лиде журналист использует словосочетания, имеющие эмоциональную окраску («статный красавец», «неутомимый меценат», «страстный меломан»). Подобный первый абзац, насыщенный эпитетами, способен увлечь читателя, заинтересовать заданной темой. Следующий параграф статьи направлен на более подробный анализ роли мецената в музыкальном мире (у М. Менчера называется значимость явления, или *significance paragraph*). Он содержит информацию о значимых открытиях героя, его положении в профессиональном сообществе того времени и последующей безвестности в лучах славы С. Дягилева и С. Щукина.

Если масштабную статью «От имени неизвестного» можно сравнить с портретным очерком, то материал «Михаил Гнесин: размышляющий музыкант»⁵⁴ в основе имеет опору на жанр творческого портрета. Повествование поделено журналистом на две части: первый раздел условно можно назвать биографическим; второй эпизод посвящён характеристике музыкального стиля композитора.

Статью открывает размышление автора о всеобщем признании сестёр Гнесиных и безызвестности их братьев Григория и Михаила. Автор определяет масштаб личности М. Гнесина, характеризует его участие в развитии русской музыкальной культуры. Далее следует краткое изложение жизненного и творческого пути композитора, журналист рассказывает о новом этапе взросления героя: детские годы, начальное образование, период учёбы в консерватории, послеконсерваторское время, 1910-е гг., 1920–1930-е, Великая отечественная война.

Рассказ о научных статьях и мемуарах М. Гнесина стал связующим элементом между двумя крупными смысловыми блоками. Во второй части статьи автор обращается к творческому наследию композитора, анализу его индивидуального стиля. Ценность статьи «Михаил Гнесин: размышляющий музыкант» отражается не только в самом объекте внимания, вклад которого в историю только сейчас начинает осознаваться нашими современниками, но и в использовании архивных фотографий, подлинных рукописей музыканта, партитур и цитат героя и его окружения.

⁵³ Фрумкис Т. От имени неизвестного. URL: <https://muzlifemagazine.ru/ot-imeni-neizvestnogo/> (дата обращения: 02.03.2023).

⁵⁴ Карачевская М. Михаил Гнесин: размышляющий музыкант. URL: <https://muzlifemagazine.ru/mikhail-gnesin-razmyshlyayushhiy-muzykant/> (дата обращения: 02.03.2023).

Крупная статья на портале ClassicalMusicNews.ru «Казус Прокофьева»⁵⁵ основана на ретроспективном методе повествования. Автор отталкивается от актуальной повестки сегодняшнего дня (релиз книги В. Чемберджи «XX век Лины Прокофьевой») и в хронологическом порядке восстанавливает трагические эпизоды пребывания Лины Прокофьевой в Советском Союзе. Весь материал основан на материале книги В. Чемберджи, которая является и автором статьи. Таким образом, этот вид лонгрида можно трактовать двойственно: реконструктор (автор открывает новые факты о первой жене С. Прокофьева, которые долгое время были скрыты советской властью) и коммерческий (реклама книги).

В три крупных главы повествования («Развод и брак по-советски», «Арест», «Зловещее дыхание МГБ») включены воспоминания Святослава и Лины Прокофьевых, «Дневники» С. Прокофьева и М. Мендельсон. Примечательно, что нарративное повествование автора в главе «Арест» прерывается расшифрованным интервью В. Чемберджи и Св. Прокофьева. Такой приём (по мнению исследователя Б. Р. Паттерсона) помогает удержать внимание читателей, а также легче воспринимать предложенный материал.

Материал «GIRL POWER. Женщины-дирижёры в сражении за подиум» театрального и музыкального журналиста Юлии Чечиковой⁵⁶ построен по композиционной схеме американских лонгридов (например, «Removing Beethoven's Wig: A Classical Music Reading List»). В начале длинной статьи автор вводит читателя в предложенную тему (обозначает проблему, очерчивает мировую ситуацию, историческую справку, отношение к ней, выдвигает свои аргументы), далее журналист включает мнения экспертов или истории героев, формируя стереофоничный взгляд читателя на заявленную проблему.

Таким образом, автор материала выступает в роли модератора дискуссии. В статье о гендерном неравенстве дирижёров-женщин «GIRL POWER» Ю. Чечикова приводит высказывания Ю. Темирканова и Н. Лебрехта, цитату The Guardian о мужском начале дирижёрской профессии. Автор размышляет об укоренившихся гендерных стереотипах в мире академической музыки. Основной массив статьи составляют творческие биографии и интервью с женщинами-дирижёрами (Марин Олсон, Мирга Гражините-Тила, Карина Канеллакис, Сусанна Мьялки, Алондра де ля Парра). В качестве визуальной составляющей автор материала использует портретные фотографии героинь крупным планом, на которых видны их мягкий, спокойный, но волевой взгляд, непринуждённая улыбка. Такой приём создаёт эффект личной беседы и открытого честного высказывания.

Яркая, образная авторская мысль невольно следует логике знакомых композиционных схем. Конечно, искусство написания живых занимательных текстов заключается в неповторимой подаче материала, однако начинающим журналистам не возбраняется обращаться к представленным лайфхакам для преодоления боязни белого листа⁵⁷.

⁵⁵ Чемберджи В. Казус Прокофьева. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/kazus-prokofeva/> (дата обращения: 01.03.2023).

⁵⁶ Чечикова Ю. GIRL POWER. Женщины-дирижёры в сражении за подиум. URL: <https://muzlifemagazine.ru/girl-power/> (дата обращения: 01.03.2023).

⁵⁷ Страх белого листа — психологическое состояние, при котором человек впадает в ступор при необходимости создания нового материала.

2.3. Алгоритм создания контента

Любой творческий проект — это масштабный кропотливый труд, содержащий разносторонние объёмные этапы подготовки, создания и реализации. Каждый музыкальный лонгрид уникален — повествуя о разных процессах и явлениях, журналист выражает своё отношение к объекту исследования, вовлекает в лабиринты своих рассуждений, окрашивает текст индивидуальным стилем и манерой изложения. Если автор создаёт материал собственными силами, то он выполняет функции мыслительного центра проекта, его административного и творческого двигателя.

Лонгрид — командный жанр. Для воплощения задуманной идеи проекта задействованными могут быть не только по одному профессионалу в каждой сфере, но и целые группы специалистов. В командном формате роли распределены пропорционально между всеми участниками. Однако в подобной групповой работе возникает проблема на стадии планирования — успешное завершение проекта в срок во многом осуществимо благодаря грамотному распределению обязанностей в зависимости от способностей единомышленников. Исследователи выделяют минимум три необходимых фигуры для реализации лонгрида: автор идеи выполняет творческие задачи по созданию проекта; продюсер занимается административной деятельностью (организацией необходимых контактов во внешнем мире и координацией внутреннего рабочего процесса); в обязанности выпускающего редактора входят структурирование лонгрида в зависимости от художественной авторской задумки. Именно он распределяет роли между участниками проекта.

Проведя аналогии со сформировавшейся практикой работы специалистов в СМИ и опираясь на традиционный процесс сочинения музыкальных произведений композиторами, условно можно разделить создание проекта лонгрида на три основных этапа.

Планирование, подготовка, или Pre-Production⁵⁸. Подобно прекомпозиционному периоду в композиторском творчестве, это первый важный шаг к осуществлению задуманного художественного проекта. На начальной стадии у автора зарождается журналистский замысел. Он должен уловить проблему на пересечении актуальных духовных запросов современного общества, не изолированную от современного культурного процесса, резонирующую с настроениями сегодняшнего времени.

Замысел не имеет чётких очертаний, он воспринимается как суммарная область, из которой можно сформулировать множество конкретных тем. Большинство длинных историй, публикуемых в музыкальных СМИ, посвящено памятным датам композиторов, сочинений, открытию забытых культурных явлений, новых трактовок произведений, реже в интернет-пространстве можно встретить статьи о насущных социокультурных проблемах. Таким образом, выбирая тему музыкального лонгрида, по правилам журналистики автор должен помнить о её актуальности, связи прошлого с настоящим днём.

Следующий подготовительный этап связан с формулировкой идеи и концепции сочинения, выбором музыки, сбором информации. Основной массив использованной литературы, конечно, должны составлять проверенные книж-

⁵⁸ Pre-Production planning (от англ. pre — до, production — производство, planning — планирование) — тщательное планирование проекта или его части.

ные источники, однако не стоит пренебрегать и интернет-материалами. Такой research⁵⁹ в дальнейшем облегчит поиск необходимых интерактивных компонентов мультимедийной стороны лонгрида — найденные материалы можно вставить в само «тело» проекта (через ссылки, гиперссылки, упоминания), или читатели смогут ознакомиться с информацией после просмотра материала. При знакомстве с литературой следует определить авторскую позицию в найденных источниках, проанализировать приведённые акценты и ракурсы, обратить внимание на список представленной библиографии.

Далее журналист формулирует свой оригинальный вектор в интерпретации выбранной темы. Следует помнить, что проект должен содержать новый взгляд, необычный ракурс или неизвестные факты исследуемого явления; при выстраивании музыкальной драматургии материала автору необходимо основываться на специфике выбранных композиций.

После сбора материалов нужно определить возможный и необходимый вид, формат лонгрида — с акцентом на текстовой составляющей и минимумом аудиовизуальных включений или яркий многокомпонентный проект с индивидуальным дизайном веб-страницы, уникальной формой подачи информации. Мультимедийный вариант жанра чуть сложнее в реализации, но обращаться к специалистам не потребуется: в мировом медиапространстве есть доступные сервисы для создания подобных проектов.

Самым популярным среди пользователей конструктором является российское приложение Tilda Publishing. Оно позволяет создавать сайт любой тематики, landing page⁶⁰, интернет-магазины или любой специальный проект. Для создания нужного информационного продукта создатели разработали понятный даже для начинающих юзеров⁶¹ интерфейс⁶². Типовые блоки (более 550 вариантов) или текстовые, аудио- и видеосегменты пользователи перемещают в зависимости от композиционной логики своего проекта.

Типовые модули не выглядят шаблонно. В зависимости от авторской концепции их можно видоизменять, поэтому каждый макет имеет уникальное стильное оформление. Если представленные модели не понравились автору, то создатели приложения предлагают специальный графический редактор, с помощью которого можно конструировать собственные блоки. «Контент, оформленный с помощью Тильды, не просто красив — его хочется читать», — обещают основатели платформы [56]. Примечательно, что сайт имеет автоматическую адаптацию материала для персональных компьютеров, планшетов и смартфонов.

Подобный инструментарий содержит и сайт Shorthand. Он оснащён библиотекой шаблонов для создания пресс-релизов, коммерческих предложений, корпоративных отчётов, статей разной тематики (travel article, timelines). Разработчики предлагают и готовую модель создания лонгридов (long-form editorial).

⁵⁹ Research (англ. исследование, сленговое слово) — процесс сбора материалов и информации для последующего использования в какой-либо работе.

⁶⁰ Лендинг пейдж (от англ. landing — приземление, page — страница) — интернет-страница, направленная на определённое единичное действие пользователя. Например, приобрести билет, записаться куда-либо, заполнить какую-нибудь форму.

⁶¹ Юзер (от англ. user) — пользователь.

⁶² Интерфейс (от англ. interface — взаимодействие) — это набор инструментов или программа, позволяющая удобно пользоваться сайтом или другим цифровым продуктом.

При выборе этого макета сразу открывается сформированный производителем проект об иллюзионистском сценическом трюке левитации Floating princess со вставленными фотографиями, анимацией и прочими визуальными компонентами. Пользователю нужно лишь заменить предложенные базовые элементы на свои файлы. Возможно выбрать и пустой «бланк истории», тогда автор сам конструирует проект с чистого листа. Оформлением и функциональной начинкой выбранные конструкторы несильно отличаются друг от друга. В сравнении с русским сайтом Tilda, англоязычный Shorthand рассчитан в первую очередь на создание текстов, а медийные элементы являются декоративным дополнением.

Существуют и другие приложения: зарубежные Readymag и Word press позволяют оформлять масштабные журналистские расследования; Ispring Suite работает в популярном конструкторе для создания презентаций и проектов Microsoft PowerPoint. Представленные выше платформы помогают создать красочные мультимедийные лонгриды с новейшим стильным дизайном, интересными разнообразными вставками и спецэффектами.

Разработчики социальной сети «ВКонтакте» позволяют зарегистрированным пользователям добавлять в статьи к текстовому массиву фотографии, картинки, видеофайлы, ноты, музыку, гиперссылки и др. Однако публикации имеют ограниченную область распространения, они появляются у подписчиков и предлагаются в рекомендациях их друзьям.

Медиапространство «Дзен» не так функционально удобно, в отличие от других интернет-платформ. Авторы блогов используют в преобладающем текстовом повествовании визуальные элементы ради дизайна статьи, красочного дополнения. Аудиовизуальные файлы публиковать возможно, но отдельно, в специальном разделе «видео». Таким образом, мультимедийный лонгрид с современным дизайном создать не получится — лишь текст с небольшим количеством картинок.

Создание, или Production⁶³. Самая объёмная и центральная фаза проекта. Именно здесь зарождается содержание и формируется окончательный облик лонгрида.

При планировании публикации мультимедийного журналистского исследования на известной интернет-платформе на данном этапе создаётся сценарная заявка. Структура официальной бумаги, адресованной руководству издания с целью рекламы и продвижения будущего проекта, включает название, идею, концепцию, идентификацию целевой аудитории, объём будущего материала, необходимое количество времени и оборудования для создания проекта. В это же время создаётся и синопсис, который является частью журналистского документа.

Если необходимости в презентации музыкального лонгрида нет, то потребность в сценарной заявке нивелируется. Синопсис же предпочтительнее создать в любом случае. Краткое изложение содержания исследования журналиста поможет автору лаконично сформулировать актуальность, цели и задачи, основные тезисы проекта. Изначально абстрактный замысел лонгрида постепенно начинает приобретать конкретные очертания.

После того как автор выбрал актуальный вектор темы, следует снова обратиться к сбору и анализу материала. На этот раз процесс, возможно, окажется

⁶³ Production (от англ. производство) — процесс создания чего-либо. В медиасфере — создание контента.

ся более трудоёмким и кропотливым, ведь из всего ранее собранного массива информации журналист выбирает только то, что раскрывает и аргументирует обозначенный ракурс. Пригодятся не только текстовые файлы, но и аудиовизуальные — чем больше будет накопленных данных, тем увлекательнее, информативнее и красочнее получится лонгрид.

При сборе аудиофайлов вложений следует обратить внимание на качество найденной записи и художественную ценность интерпретаций. Во всемирное интернет-пространство регулярно загружают бесчисленное количество новых файлов с исполнением сочинений композиторов, поэтому музыкальный публицист должен проницательно отличать конструктивное проигрывание от искусства. Предложенная автором гениальная трактовка опуса будет воспитывать высокий художественный вкус аудитории. Лонгрид может открываться фрагментом популярного сочинения, что сразу активизирует внимание и сформирует нужной настрой у читателей. Выбор музыки и приемов её подачи обуславливает драматургию масштабных статей, определяет их жанровые особенности и отражает своеобразный стиль автора. К другим аудиальным элементам можно отнести подкасты, архивные записи голоса музыкантов или премьерного исполнения сочинений, озвучивание текстов дневников деятелей культуры и т. п. Если позволяет авторская идея, то можно включить аудиоверсию статьи — заранее начитанный журналистский текст.

Визуальные материалы более распространены как на печатных носителях, так и в цифровом виде. В лонгриды могут быть включены элементы, содержащие яркий считывающийся образ: фотографии, иллюстрации, репродукции картин, анимация, 3D-модель — и более дидактические включения: схемы, модели, графики, диаграммы, таблицы, планы, карты, архивные чертежи, текстовые шрифты и т. д.

Самыми занимательными компонентами для современного читателя будут аудиовизуальные вставки. Например, современному автору или его команде единомышленников под силу самим создать небольшой сюжет из собранных материалов и загрузить его на основную страницу лонгрида или с помощью URL-адреса вставить ролики видеохостингов и медиаплатформ YouTube, RuTube, «ВКонтакте», «Одноклассники», «Яндекс.Дзен», «Яндекс.Видео», «Видео@Mail.Ru», Dailymotion, Vimeo, Rumble и др. Визуальное оформление в музыкальных клипах придаст звучащему произведению конкретности, зримости, образности (особенно такой метод нужен читателям, которые только начинают знакомство с миром музыкального искусства) и драматургической встроенности в контекст всего материала. Выигрышным дополнением станут трансляции с концерта или другого мероприятия (через прямую ссылку или непосредственно загруженные в основной массив журналистского проекта), расположенные в области выбранной темы.

Следует сохранять и понравившиеся интернет-статьи — их можно включить в проект с помощью гиперссылок. Такие медиавкрапления не только расширят область понятий исследуемого объекта, но и послужат своеобразным информационным квестом по теме, сформируют сложную многозначную общеисторическую культурную начинку. Упоминание других материалов, несомненно, придаст глубины и многоплановости исследованию, а созданный лонгрид трансформируется в современную разновидность метатекста.

В работе над музыкальным проектом можно использовать и практические журналистские способы получения необходимой информации. Например, орга-

низовать интервью с экспертами. Ценные сведения возможно не только оформить в письменном виде, но и представить в качестве аудиовставок, видеофайлов, gif-анимаций, анимированных фото и других интерактивных способов. Найденный новый способ подачи информации станет «фишкой» и отличительным признаком создаваемого лонгрида.

На следующем этапе production'a автор идеи создаёт storyboard⁶⁴ — условную композиционную схему проекта. В ней последовательно выделены разделы (главы, параграфы и т. д.), прописаны их структура, содержание и визуально-практическое воплощение. Подобная «раскадровка» лонгрида в зависимости от изменения материала, корректировки авторской мысли в ходе дальнейшего исследования может модифицироваться.

Только после утверждения storyboard можно приступать к созданию основного массива лонгрида. Такая поэтапность в осуществлении проекта упростит и систематизирует работу журналиста, на смену хаосу от обилия собранной информации придёт строгая логика авторской мысли. Конечно, дальнейший процесс разработки лонгрида не обойдётся без преобразований, но, как правило, они всегда незначительны и не вносят сумбура в сложившуюся конструкцию.

Данная фаза связана с написанием текста, выбором мультимедийных элементов, т. е. формированием финальной композиции художественной задумки. Структура проекта состоит из системы чередования и взаимодействия текстовых модулей и аудиовизуальных включений. Читателям XXI в. привычнее воспринимать разные формы подачи информации. Например, после непродолжительного текстового модуля (в котором раскрывается лишь один тезис) может следовать галерея фотографий, видео- или аудиофайл. Стоит помнить, что два невербальных компонента плохо усваиваются человеческим сознанием, если это, конечно, не обусловлено творческой волей и логикой автора.

Авторский текст, содержащий глубокую проработку темы и новые журналистские и музыковедческие открытия, следует оформлять в доступную и увлекательную форму. Журналистский нарратив должен восприниматься как увлекательное повествование с захватывающей историей, у которой хочется узнать финал.

Самый простой способ известен давно — нужно представить друга и рассказывать ему о своём исследовании. Не надо стараться написать научную статью. Мастерство автора заключается в способности рассказать сложный материал, который достаётся кропотливым исследовательским трудом, простыми, но образными, красочными словами. Стиль музыкального журналиста — информативный, запоминающийся, но при этом не лишённый авторского отношения. Однако авторское слово не должно переходить в индивидуальный монолог. Субъективные переживания журналиста, не встроенные в широкий общекультурный контекст, воспринимаются лишь заметкой в личный блог. Чтобы этого избежать, включите в текст эмоциональную историю, в которой отразятся переживания и надежды героя (читатель сравнит его со своим полученным опытом). Если необходимо вставить объёмный продолжительный текст, который «съедает» концентрацию читателя, то этого можно избежать благодаря

⁶⁴ Storyboard (от англ. story — история, board — «доска») — схематичная последовательность элементов проекта. В кинематографии чаще употребим русский синоним «раскадровка».

гиперссылкам и авторским примечаниям на полях веб-страницы. Таким образом, процент концентрации вербальных и невербальных составляющих должен быть примерно одинаковым.

После проекции заготовок в интернет-пространство следует обратить внимание на анимационное наполнение лонгрида (проверить скроллинг страницы, траекторию и скорость движения подзаголовков, если есть интерактивные области, то их работу), протестировать воспроизведение видео- и аудиофайлов, просмотреть верную последовательность изображений в галерее, проверить наличие названий и авторов у всех файлов, проверить безукоризненную работу навигации по всему материалу.

Финальным этапом production'a является тестовый просмотр проекта на различных устройствах (смартфонах, планшетах, компьютерах) и во всех доступных браузерах (Google Chrome, «Яндекс Браузер», Opera, Safari, Mozilla Firefox, Internet Explorer, Microsoft Edge, Vivaldi). Это позволит устранить проблемы, погрешности и накладки при последующей окончательной публикации.

Публикация, или Post-Production. Завершающий период в реализации проекта. Основной труд журналиста на данном этапе связан с продвижением продукта в интернет-пространстве. Это могут быть сайты и паблики издания, порталы, на которых будет размещаться материал, или их медиапартнёры; персональные страницы создателей в социальных сетях; реклама в тематических блогах «ВКонтакте», Telegram и др.

Анонсирование музыкального лонгрида можно начинать на этапах планирования и создания. На начальной ступени это будет публикация — оповещение аудитории о старте работы над продуктом. В дальнейшем по мере накопления архивных материалов и анализа источников литературы журналист вправе писать статьи для музыкальных СМИ, которые будут открывать для читателя неизвестные факты или новый взгляд на освещаемую тему.

Размещать в интернет-медиа можно и отдельные полномасштабные интервью в текстовом виде или аудиовизуальном формате. Они будут не только интересны читателям, но и служить рекламой, напоминать о грядущей публикации проекта. Примером может служить процесс создания книги Сергея Уварова «Голос миллениалов», выпущенной Союзом композиторов России и издательством «Композитор» во второй половине 2022 г.

Автор составил портреты тридцатилетних героев книги (А. Хубеев, Д. Писаревский, А. Подзорова, Н. Попов, А. Поспелова, М. Кабардоков, Э. Низамов, Н. Михеев, К. Комольцев, Р. Цыпышев, М. Булошников, Н. Хрущева) через масштабные интервью, собственные аналитические эссе о творчестве заявленных композиторов и каталог характеризующих их стиль сочинений. По мере формирования книги на официальном сайте «Музыкальной жизни» публиковались беседы С. Уварова с его героями. Таким образом, работа журналиста освещалась на каждом этапе создания, что рекламировало и подготавливало всех увлечённых музыкой к собственно релизу проекта.

Другой способ подогревания интереса аудитории к создающемуся лонгриду — публикация бэкстейджа со съёмочного процесса. Подобные посты приоткрывают секреты профессии, позволяют заглянуть подписчикам на журналистскую «кухню», увеличивают интерес читателей к конечному варианту материала. В таком случае релиз лонгрида станет по эмоциональному ожиданию подобен выходу долгожданного музыкального альбома или книги.

Когда творческий проект опубликован, также можно оповестить подписчиков через медиа-СМИ искусства. Важным для автора feedback'ом⁶⁵ становятся репосты⁶⁶, рекомендации, лайки⁶⁷, количество просмотров и сохранивших публикацию в персональную коллекцию (часто в виде флажка или звезды). Чтобы отследить статистику посещения сайта, можно использовать специальные счётчики (самыми популярными сервисами являются «Яндекс.Метрика», Google Analytics, «Рамблер», Spylog/Openstat, LiveInternet.ru, HotLog, «Рейтинг Mail.ru»). Некоторые из них будут мониторить не только количество посетителей, но и области проекта, наиболее заинтересовавшие читателей.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Всемирная сеть прочно утвердилась в повседневных реалиях XXI в. и заняла основательные позиции в разных актуальных сферах жизни современного общества, в том числе и в области журналистики. Информационная эволюция привела к возникновению новых интернет-явлений, к которым относится и лонгрид.

В молодом жанре публицистики органично соединяются многовековая традиция создания авторских текстов и инновационные технологии использования аудиовизуальных материалов. Именно мультимедийные компоненты являются важными составляющими элементами нового контента, т. к. не столько подразумевают иллюстрацию авторского текста, сколько наравне с ним выполняют смысловую, драматургическую и формообразующую функции. Актуальные виды подачи журналистского материала помогают современному интернет-пользователю со свойственным ему клиповым мышлением в привычном формате воспринимать предложенный контент. При таком типе постижения информации человеку легче считывать быстро меняющиеся образы, чем перерабатывать объёмный текстовый монолит.

Родственен этому явлению и феномен «твиттеризации мышления», возникший в десятые годы нашего столетия. При большом потоке фактологических данных пользователи Сети перестают как производить, так и считывать длинные сообщения. Они кодируют разнородную информацию в визуальные символы с лаконичными авторскими комментариями. Потому часто развёрнутые журналистские расследования в сообществах Всемирной сети публикуют в видеоформате с превалированием авторских съёмок и минимумом текстового наполнения.

При таких тенденциях современного медиапространства к началу второго десятилетия XXI в. лонгрид стал оптимальным способом подачи объёмного контента. Сочетание актуальных мультимедийных интернет-трендов и традиционной текстовой журналистики позволяет в уникальной, увлекательной и доступной форме подавать аналитический материал с качественной стереофоничной и глубокой проработкой темы о разных областях и явлениях жизни. Появились лонгриды о современных событиях, политике, еде, спорте, науке и искусстве

⁶⁵ Feedback (от англ.) — отзыв, обратная связь.

⁶⁶ Repost (англ.) — действие в социальной сети, когда один пользователь отправляет пост другому.

⁶⁷ Лайк (англ. like — нравится) — функция в виде сердца, с помощью которой пользователь отмечает понравившуюся публикацию в социальной сети.

с убедительными и выразительными текстами в актуальной разнокомпонентной форме — с красочным веб-дизайном, креативной подачей фактов, постоянным переключением элементов.

Большой объём информации в специальных проектах вынуждает авторов структурировать материал, что является одной из характеристик исследуемого явления. Рубрикация имеет как внутритекстовую функцию (упорядочить длинный материал), так и внешнюю, навигационную (названия подзаголовков участвуют при запросе пользователя в безграничном интернет-пространстве. Это так называемая поисковая оптимизация⁶⁸).

В данной работе представлена типология рассматриваемого явления. Каждый из шести видов лонгрида включает черты других традиционных жанров пресс-журналистики. Например, широкое распространение получил лонгрид с элементами репортажности; в востребованном портретном материале автор знакомит с выдающимися людьми нашей эпохи; лонгрид коммерческой направленности рекламирует товары; основой для мультимедийных лонгридов становится увеличенная база аудиовизуальных компонентов. Аналитический спецпроект близок жанру обозрения, в нём представлена панорама общественно значимых, актуальных политических или социальных явлений. Близки предыдущему виду и лонгриды-реконструкторы. Однако они направлены на переосмысление не текущей жизни, а событий истории.

Лонгриды о музыке реже встречаются во всемирном пространстве Интернета, нежели подобные проекты об исторических и остросоциальных проблемах. Зачастую они построены на основе композиционных схем музыкальных форм (например, трёхчастной, вариационной, рондальной, циклической). Соотношение всех содержательных, в том числе и собственно музыкальных, компонентов лонгрида изменяется в зависимости от вида проекта.

Одна группа лонгридов о музыке содержит объёмные аналитические текстовые фрагменты, освещающие новый ракурс проблемы, тщательное и детализированное осмысление темы. Между тем часто в подобного рода контенте отсутствует уникальная подача аудиовизуальных компонентов. Это скорее масштабные статьи с минимумом мультимедийных элементов, однако её отсутствие искупает мастерство авторского слова, поскольку сквозь строки журналистского текста «звучит» музыка.

И тем не менее именно она определяет драматургический «стержень» всего материала и основу повествования. Звучание музыкальных произведений не просто составляет часть статьи, но становится главным, ведущим компонентом, который во взаимосвязи с текстом и другими мультимедийными элементами раскрывает интенцию творческого проекта, его внутренний подтекст. Музыка — важное средство сюжетного развития проекта, которое контролирует его темп: замедляет или динамизирует, становится кульминационной зоной или создаёт необходимые драматургические паузы.

Если изъять воспроизводимые музыкальные опусы из полотна проекта, то сочинения не потеряют свои смыслы, но при этом идея и драматургия всего остального художественного материала исчезнут. В отличие от других примеров

⁶⁸ Поисковая оптимизация, или продвижение сайтов (англ. search engine optimization, SEO) — совокупность действий разработчика интернет-контента с целью эффективного продвижения продукта в Сети.

исследуемого явления, лишь музыкальный лонгрид является разновидностью жанра, где один центральный компонент становится обобщающим фактором всей архитектоники.

Вторую группу музыкальных проектов отличает тщательная проработка дизайна и мультимедийных компонентов, однако они преимущественно сосредоточены на явлениях поп-культуры и, как правило, в них отсутствует музыкальная составляющая.

В исследовании создание мультимедийного лонгрида условно разделено на три основных этапа: **планирование, подготовка, или Pre-Production; создание, или Production; публикация, или Post-Production.** Каждая фаза работы поделена на более мелкие последовательные шаги для достижения итогового результата. Здесь автор собрал ключевые практические советы и работающие лайфхаки для осваивающих новый жанр журналистов.

После завершения основной части данного исследования автору стало известно, что российское информационное агентство ТАСС выпустило монографический проект «Человек-оркестр»⁶⁹, приуроченный к 150-летию со дня рождения С. Рахманинова. Он по праву может считаться первым полномасштабным мультимедийным лонгридом о классической музыке.

Помимо увлекательного биографического рассказа о судьбе русского гения, он ценен необычной подачей музыкального материала — аудиотрек состоит из сочетания фрагментов первой и третьей частей Второго фортепианного концерта. Примечательно, что специально для проекта была произведена запись сочинения в исполнении Санкт-Петербургского государственного академического симфонического оркестра под управлением Павла Петренко.

Создатели проекта дифференцировали звучащую музыку как в «рисунке» партитуры на группы инструментов. Вместо графической записи они визуализировали оркестровые партии, окрасив их в определённые цвета. Оранжевый соотнесли с деревянными духовыми инструментами, бирюзовый — с фортепиано, струнные ассоциированы с синим цветом.

Каждая оркестровая группа имеет самостоятельную аудиодорожку⁷⁰, которую читатель с помощью клика мышки может выключать или включать. В этом случае записанный трек либо звучит, либо отсутствует в музыкальном фрагменте. Таким непосредственно эмпирическим способом можно соотнести звучащую партитуру и тембровые краски отдельных инструментов и оркестровых групп.

Лонгрид содержит и рисунок расположения музыкантов в оркестре. Помимо колоризации групп инструментов и схематичного изображения оркестрантов, пользователь с помощью гиперссылок может узнать об истории и роли инструментов оркестра. Таким образом, читатель в доступной и познавательной форме знакомится со сложной организацией симфонического коллектива и самыми яркими фрагментами «хита» академического репертуара.

Отметим, что, возникнув в 2012 г., исследуемый жанр, прочно утвердившись в сфере веб-журналистики, переживает период своего расцвета. Современные интернет-редакции постоянно находятся в поисках новых тем для своих проектов,

⁶⁹ *Околита А.* Человек-оркестр. URL: <https://spec.tass.ru/rakhmaninov150/> (дата обращения: 25.04.2023).

⁷⁰ Аудиодорожка — записанное звучание отдельной партии какого-либо инструмента или человеческого голоса.

стремятся в уникальном формате преподнести актуальную информацию. Качественные мультимедийные музыкальные лонгриды только начинают появляться в узкоспециализированной профессиональной среде на просторах глобальной сети. Арт-проекты, в том числе и в области академической музыки, стремительно набирают популярность, что определяет востребованность и ощутимый потенциал нового интернет-жанра.

ЛИТЕРАТУРА

1. How Long Are The Most Shared Stories On Social Media? // NEWSWHIP. — 2021. — URL : <https://www.newswhip.com/2017/01/long-shared-stories-social-media/> (дата обращения: 23.10.2021).
2. I thought long form was dead — then I saw these awesome stats // NEWSWHIP. — 2021. — URL : <https://www.newswhip.com/2013/12/article-length/> (дата обращения: 23.10.2021).
3. Internet Explorer и кнопочная Nokia. Вспоминаем, как пользовались интернетом в 2010 году // Sostav.ru. — 2022. — URL : <https://www.sostav.ru/publication/kak-menyalas-auditoriya-runeta-41965.html> (дата обращения: 10.10.2022).
4. Lee M. Someone Recut The 'Elf' Trailer As A Thriller, And It's Terrifying / M. Lee // HUFFPOST. — 2021. — URL : https://www.huffpost.com/entry/elfrecutthrillertrailer_n_585f7d3ae4b0d9a594588ed2 (дата обращения: 23.10.2021).
5. Leonhardt D. Journalism That Stands Apart / D. Leonhardt, J. Rudoren, J. Galinsky // The New York Times. — 2022. — URL : <https://www.nytimes.com/projects/2020-report/index.html> (дата обращения: 20.11.2022).
6. Mencher M. Melvin Mencher's News Reporting And Writing / M. Mencher. — 12th ed. p. cm. — URL : https://archive.org/stream/MelvinMenchersNewsReportingAndWritingMencherMelvinSRG/Melvin%20Mencher%27s%20News%20Reporting%20and%20Writing%20%20Mencher%2C%20Melvin%20%5BSRG%5D_djvu.txt (дата обращения: 22.02.2023).
7. Shewan D. What Is Long-Form Content and Why Does It Work? // WordStream by LocalIQ. — 2022. — URL : <https://www.wordstream.com/blog/ws/2014/05/05/longform-content> (дата обращения: 30.03.2022).
8. Sukhraj R. Long Form vs. Short Form Content: Which Is Better For Your Business? // impactplus.com. — 2022. — URL : <https://www.impactplus.com/blog/long-form-content-vs.-short-form-content> (дата обращения: 15.11.2022).
9. Аникина М. Е. Восприятие длинных текстов поколением «цифровых островитян» // Медиа-скоп. — 2016. — № 1. — URL : <http://www.mediascope.ru/node/2089> (дата обращения: 16.11.2022).
10. Анюхина А. М. Феномен мультимедийного лонгрида и digital storytelling в сетевых медиа // Знак: проблемное поле медиаобразования. — 2017. — № 2(24). — С. 146–150. — URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-multimediynogo-longrida-i-digital-storytelling-v-setevyih-media> (дата обращения: 20.11.2021).
11. Апджон Р. Интернет для журналистов : монография / Р. Апджон, Х. Раффин. — М. : Интерьюс, 1995. — 224 с.
12. Бакеева Д. Интернет-журналистика и новые медиа : учеб. пособие. — Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2021. — 72 с. — URL : <https://reader.lanbook.com/book/311576#2> (дата обращения: 12.01.2023).
13. Булаева М. Н. Мультимедийный лонгрид как новый журналистский формат // Журналистский ежегодник. — 2015. — № 4. — С. 121–123.
14. Владимирская Ю. Лонгрид как мультимедийный формат. — Тольятти, 2016. — 81 с.
15. Волкова Д. А. Современные тенденции ведения аккаунтов в социальных сетях: советы музеям / Д. А. Волкова, В. В. Вязникова // Современное общество: актуальные проблемы и пер-

- спективы развития в социокультурном пространстве : сб. науч. ст. по итогам VII Междунар. науч.-практ. конф., Чебоксары, 31 марта 2020 г. / Под ред. Г. Н. Петрова. — Чебоксары : Плакат, 2020. — С. 273–277.
16. *Воронкина Ю. С.* Лонгрид как новая жанровая форма освещения многоаспектных тем в онлайн-медиа // *Медиаисследования*. — 2019. — № 6. — С. 162–171.
 17. *Галустян А. А.* Как делать мультимедийные лонгриды? Практическое пособие по созданию материалов для онлайн-СМИ / А. А. Галустян, Д. Ю. Кульчицкая. — М. : Ф-т журн. МГУ, 2015. — 44 с.
 18. *Гапонова Ж. К.* Квест-лонгрид как инструмент формирования читательской грамотности. / Ж. К. Гапонова, Е. В. Никкарева // *Функциональная грамотность: новые дидактические решения и методические императивы* : мат-лы междунар. науч.-практ. конф. — Серия : Новая дидактика. — Ярославль, 2023. — С. 196–205.
 19. *Гиренок Ф. И.* Клиповое сознание: клипы в науке, клипы в философии, клипы в политике, клипы в искусстве, клипы в образовании, неклиповое. — М. : Проспект, 2016. — 256 с.
 20. *Гиренок Ф. И.* Метафизика пата (косноязычие усталого человека. — М. : Лабиринт, 1995. — 201 с.
 21. *Глебова И. С.* Лонгрид — перспективный формат российской мультимедийной журналистики: опыт и технология создания // *Прорывные научные исследования: проблемы, закономерности, перспективы* : сб. ст. IX Междунар. науч.-практ. конф. : в 4 ч., Пенза, 30 декабря 2017 г. — Ч. 1. — Пенза : Наука и Просвещение, 2017. — С. 246–252.
 22. *Горбачев А.* Лонгрид. Литературная мастерская. От интервью до лонгрида, от рецензии до подкаста / Сост. А. В. Вдовин, М. А. Кучерская, Н. Н. Калининкова. — М. : Манн, Иванов и Фербер, 2020. — С. 229–267.
 23. *Григорян М.* Пособие по журналистике. Практические советы. — М. : Права человека, 2007. — 192 с.
 24. *Джиовалите Д. С.* Длинные тексты (лонгриды) в современных российских СМИ / Д. С. Джиовалите, Н. А. Катайцева // *Медиапространство региона: история и перспективы развития* : сб. науч. тр. / отв. ред. Н. А. Катайцева. — Вып. 4. — Курган : Курганск. гос. ун-т, 2017. — С. 43–49.
 25. *Дзялошинский И. М.* Медиа индустрия как источник угроз: модели защиты. — URL : publications.hse.ru/mirror/pubs/share/direct/213663731.pdf (дата обращения: 03.03.2022).
 26. *Дьякова Т. А.* Учебный лонгрид как способ организации цифрового образовательного Интернет-ресурса по русскому языку как иностранному / Т. А. Дьякова, М. В. Холодкова, Ж. И. Жеребцова // *Вестник Тамбовского университета*. — Серия: Гуманитарные науки. — 2021. — Т. 26. — С. 113–124.
 27. *Золотухин А. А.* Лонгрид, сноуфолл, мультимедийная история — как новые вершины журнализма? / А. А. Золотухин, Ю. Н. Мажарина // *Вестник Воронежского государственного университета*. — Серия : Филология. Журналистика. — 2015. — № 2. — С. 93–96.
 28. *Калмыков А. А.* Интернет-журналистика. Теоретические основы : учеб. / А. А. Калмыков, Л. А. Коханова. — М. : Академия медиаиндустрии, 2018. — С. 370.
 29. *Камалова А. И.* Лонгрид как один из актуальных жанров туристического дискурса XXI века / А. И. Камалова, Н. В. Волкова // *Электронный научный журнал*. — 2019. — № 1(23). — С. 33–37. — URL : <https://elibrary.ru/item.asp?id=37028467> (дата обращения: 20.02.2022).
 30. *Климко А.* Портретный очерк в формате лонгрида / А. Грязев // *Медиасреда*. — 2017. — № 12. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/portretnyy-ocherk-v-formate-longrida> (дата обращения: 20.10.2022).
 31. *Колесниченко А.* Длинные тексты (лонгриды) в современной российской прессе // *Mediascope*. — 2022. — URL : <http://www.mediascope.ru/1691> (дата обращения: 20.10.2022).
 32. *Колесниченко А.* Радиационный фонд. Герои-чернобыльцы уже четверть века судятся с государством за положенные им льготы // *Новые известия*. — 2021. — URL: <http://www.newizv.ru/society/2011-04-25/144109-radiacionnyj-fond.html> (дата обращения: 15.11.2021).

33. *Конюкова М. Л.* Формы медиатизации языковых элементов в современном публицистическом жанре «лонгрид» / М. Л. Конюкова, С. А. Петрова // Вестник Волжского университета им. В. Н. Татищева. — 2020. — Т. 1. — № 1(37). — С. 61–68.
34. *Королева А.* Особенности мультимедийных лонгридов в федеральных и региональных СМИ / А. А. Королева, А. В. Чутчева // Медиаисследования. — 2019. — № 6. — С. 227–231.
35. *Купрещенко О.* Учебный лонгрид как мультимодальный текст: к вопросу о специфике жанра // Общество. Коммуникация. Образование. — 2020. — Т. 11. — № 2. — С. 69–77.
36. *Курьшова Т. А.* Музыкальная журналистика и музыкальная критика : учеб. пособие. — М. : Владос-Пресс, 2007. — 294 с.
37. *Лазутина Г. В.* Жанры журналистского творчества : учеб. пособие для студентов вузов / Г. В. Лазутина, С. С. Распопова. — М. : Аспект Пресс, 2011. — 320 с.
38. *Лонская А.* Голодный образ жизни. Сыроедение и другие экологические извращения как попытка спасения // Русский репортер. — 2021. — URL : <http://www.rusrep.ru/article/2011/12/26/siroedenie> (дата обращения: 15.11.2021).
39. *Лукина М.* СМИ в пространстве Интернета : учеб. пособие / М. М. Лукина, И. Д. Фомичева. — М. : Факультет журналистики МГУ им. М. В. Ломоносова, 2005. — 87 с.
40. *Маклюен М.* Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры. — К. : Ника-Центр, 2004. — 432 с.
41. *Маркасов М.* Историческая документальная игра как современный масс-медийный продукт / М. Ю. Маркасов, О. А. Маркасова // Вестник Новосибирского государственного университета. — Серия: История, филология. — 2019. — Т. 18. — № 6. — С. 166–176.
42. *Миронова М.* Лонгрид как новый формат мультимедиа в российских и зарубежных онлайн-медиа // Научные ведомости Белгородского государственного университета. — Серия : Гуманитарные науки. — 2017. — № 28(277). — С. 106–112.
43. *Мирошниченко А.* Статья — это не текст, это проект // Журналист. — 2022. — URL : <https://jrnlst.ru/article-project> (дата обращения: 25.11.2022).
44. *Мультимедийные технологии СМИ : учеб. пособие / Н. О. Автаева, В. А. Бейненсон, К. А. Болдина [и др.].* — Н. Новгород : Изд-во ННГУ, 2020. — 171 с.
45. *Отчёт Международного союза электросвязи «Измерение информационного общества, 2010 год» // Международный союз электросвязи.* — 2021. — URL : <https://www.un.org/ru/ecosoc/itu/idi.shtml> (дата обращения: 10.10.2021).
46. *Постникова Е.* Лонгрид как способ продвижения научной продукции и результатов научных исследований / Е. Г. Постникова, Т. Б. Зайцева // Актуальные проблемы современной науки, техники и образования : тезисы 80-й междунар. науч.-техн. конф., Магнитогорск, 18–22 апреля 2022 г. — Т. 2. — Магнитогорск : Магнитогорск. гос. техн. ун-т им. Г. И. Носова, 2022. — 526 с.
47. *Прокофьева В.* Лонгрид как формат мультимедийных СМИ / В. Ю. Прокофьева, П. М. Резникова // Трансформация медиасреды в XXI веке : мат-лы междунар. науч.-практ. конф., Москва, 24 апреля 2019 г. / Отв. ред. Д. В. Неренц. — М. : РГГУ, 2019. — С. 396–401.
48. *Птушко Л.* Музыкальная журналистика: теория и практика : учеб. пособие. — Н. Новгород : Изд-во Нижегородской консерватории, 2018. — 328 с.
49. *Романичева Е.* Технология лонгрид в школьном литературном образовании: варианты и вариации // Педагогический имидж. — 2022. — № 3(56). — С. 294–307.
50. *Рэддик Р.* Журналистика в стиле онлайн: использование Internet и других электронных ресурсов / Р. Рэддик, Э. Кинг. — М. : Нац. ин-т прессы : ВАГРИУС, 1999. — 415 с.
51. *Салдан И.* Мультимедийный лонгрид как цифровой образовательный ресурс (на примере обучения студентов медицинского вуза в возрасте до 18 лет) / И. П. Салдан, К. В. Шульц, О. В. Жукова, С. П. Филиппова // Вопросы школьной и университетской медицины и здоровья. — 2019. — № 4. — С. 25–26.

52. Самарцев О. Творческая деятельность журналиста (очерки теории и практики) : учеб. пособие для вузов / Под ред. Я. Н. Засурского. — 4-е изд. — М. : Академический проект, 2017. — 528 с.
53. Святохо Е. Мультимедийный лонгрид как инструмент методического сопровождения обучения будущих учителей // Январские педагогические чтения. — 2022. — № 8(20). — С. 41–45.
54. Симакова С. Мультимедийный сторителлинг — теоретическое осмысление / С. И. Симакова, А. П. Енбаева, Т. Б. Исакова // Вестник Волжского университета им. В. Н. Татищева. — 2019. — Т. 1. — № 1. — С. 222–230.
55. Скрыгина К. Мультимедийный лонгрид как новый журналистский формат // Современные медиакоммуникации в глобализирующемся мире : сб. науч. тр. I Междунар. науч.-практ. конф., Пенза, 26 февраля 2021 г. — Казань, 2021. — С. 101–104.
56. Создайте впечатляющий сайт на Tilda для бизнеса и медиа // Tilda. ru. — 2023. — URL : <https://tilda.cc/ru/> (дата обращения: 14.03.2023).
57. Тертычный А. Жанры периодической печати : учеб. пособие для студентов вузов. — М. : Аспект Пресс, 2000 — 310 с.
58. Тоффлер Э. Третья волна. — М. : АСТ, 1999. — 784 с.
59. Тоффлер Э. Шок будущего / Пер. с англ. Е. Рудневой [и др.]. — М. : АСТ, 2003. — 557 с.
60. Уваров С. Голос миллениалов. — М. : Композитор, 2022. — 312 с.
61. Устюжанина Д. Интернет-журналистика : учеб. пособие. — Красноярск : СФУ, 2019. — 120 с.
62. Холопова В. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие. — 2-е изд., испр. — СПб. : Лань, 2001. — 496 с.
63. Чернышев Д. Как люди думают. — 7-е изд. — М. : Манн, Иванов и Фербер, 2020. — 633 с.
64. Чернышов А. Музыкальная веб-журналистика: самоидентификация // Медиамузыка. — № 6(2016). — URL : http://mediamusic-journal.com/Issues/6_5.html (дата обращения: 11.10.2022).
65. Шак Т. Музыка в структуре медиатекста. — Краснодар, 2010. — 464 с.
66. Шашков В. Лонгрид как средство реализации проектной деятельности в образовательном пространстве / В. А. Шашков, А. В. Усанова // Современная педагогика: теория, методология, практика : сб. ст. II Междунар. науч.-практ. конф. — 2019. — С. 171–173.
67. Шупенька Д. Музыкальная форма как способ визуализации лонгрида // Веб-журналист. — 2023. — URL : <http://www.websmi.by/2018/10/muzykalnaya-forma-kak-sposob-vizualizatsii-longrida/> (дата обращения: 25.02.2023).

Научное издание

**ДЕСЯТЫЙ ВСЕРОССИЙСКИЙ
КОНКУРС МОЛОДЫХ УЧЁНЫХ
В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ**

Сборник работ лауреатов

Компьютерная вёрстка: *О. В. Ключенкова*

Российский научно-исследовательский
институт культурного и природного
наследия имени Д. С. Лихачёва
129366, Москва, ул. Космонавтов, 2
E-mail: info@heritage-institute.ru