

Вестник

**Санкт-Петербургского
государственного
университета
культуры и искусств**

ISSN 2220-3044



№ 1 (30) / 2017

Научный журнал

март

ВЕСТНИК

Санкт-Петербургского государственного
университета культуры и искусств

Научный журнал

№ 1 (30) • март • 2017



2017
ГОД ЭКОЛОГИИ
В РОССИИ



Санкт-Петербург

ВЕСТНИК

Санкт-Петербургского государственного
университета культуры и искусств

№ 1 (30) март • 2017

Издается с ноября 2003 г.

УЧРЕДИТЕЛЬ

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

Редакционный совет

- А. С. Тургаев (председатель, заслуженный работник высшей школы РФ, д-р ист. наук, проф.,
ректор Санкт-Петербургского государственного института культуры),
М. А. Ариарский (заслуженный работник культуры РФ, член-корреспондент РАО, д-р культурологии, проф.),
В. М. Грусман (заслуженный работник культуры РФ, д-р пед. наук, доцент,
директор Российского этнографического музея),
А. Н. Губанков (канд. культурологии, начальник Управления культуры Министерства обороны РФ),
С. Н. Иконникова (заслуженный деятель науки РФ, д-р филос. наук, проф., действительный член РАЕН и МАН ВШ),
А. В. Соколов (заслуженный деятель науки РФ, д-р пед. наук, проф., действительный член РАЕН и МАИ)
А. В. Шмелев (д-р русской истории, канд. ист. наук, куратор Коллекции России и стран СНГ Гуверовского
института войны, революции и мира Стенфордского университета (Стэнфорд, Калифорния, США))

Редакционная коллегия

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

Редакторы: Г. В. Михеева, М. Е. Лисовская

Выпускающий редактор: С. А. Владимирова

Техническое редактирование: М. Е. Лисовская

Компьютерная верстка: С. А. Владимирова, М. Е. Лисовская

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

191186, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., д. 2. СПбГИК. каб. 2556, тел. 318 97 16.

<http://spbgiik.ru> • e-mail: sv-spbizdat@mail.ru • Лиц. ИД № 05313 от 09.07.2001

Подписано в печать 16.08.2017. Формат 60×84¹/₈. Усл. печ. л. 24. Тир. 500 (1-й завод 1–250). Зак.

Отпечатано с готового оригинал-макета

в типографии ООО «Первый издательско-полиграфический холдинг».

(ООО Первый ИПХ)194044, Санкт-Петербург, Б. Сампсониевский пр., д. 60, лит. У

Подписной индекс 80434

ISSN 2220-3044

Включен в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы
основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук,
на соискание ученой степени доктора наук: введ. 01.12.2015

Сайт. URL: <http://spbgiik.ru/vestnik>

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

СОДЕРЖАНИЕ • CONTENTS

Культурология • Cultural studies

Г. В. Михеева. «От Февраля к Октябрю»: коллекция листовок 1917 г. в фондах Российской национальной библиотеки (Galina V. Mikheeva. «From February to October»: collection of leaflets 1917 in National Library of Russia)	6
В. Д. Ермаков. Анархисты Петрограда и Временное правительство в революционных событиях 1917 г. (Vladimir D. Ermakov. Anarchists of Petrograd and Provisional Government in revolutionary events in 1917)	15
П. Н. Базанов. Интеллигенция в творчестве Н. И. Ульянова (Petr N. Bazanov. Intelligentsia in works by N. I. Oulianoff)	19
Д. А. Эльяшевич, А. С. Тургаев. Советская военная администрация и книжное дело в Восточной Германии в 1945–1949 гг.: поддержка немецких издательств и выпуск школьных учебников (Dmitry A. Elyashevich, Aleksandr S. Turgaev. Soviet military administration and book publishing in East Germany, 1945–1949: support of German publishing houses and publication of school textbooks)	26
В. В. Молзинский. Историография истории старообрядчества в отечественной культуре (Vladimir V. Molzinsky. Historiography of history of old believers in domestic culture)	29
В. П. Большаков. Культурные практики эстетического и художественного освоения человеком мира (Valery P. Bolshakov. Cultural practices aesthetic and artistic master of world)	36
С. Б. Веселова, А. Н. Огарков. Художественная воля и власть в европейской культуре (Svetlana B. Veselova, Aleksandr N. Ogarkov. Artistic will and authority in European culture)	40
В. В. Лелеко. Советская песня в новом культурном контексте (Vera V. Leleko. Soviet song in new cultural context)	44
С. Т. Махлина. Сады и парки как коды культуры (Svetlana T. Makhlina. Gardens and parks as codes of culture)	48
Л. О. Свиридова. Мифологема «сад» в восточнохристианской культуре (Lyubov O. Sviridova. Mythologem «garden» in East Christian culture)	59
Р. О. Гутенберг. Повседневные аспекты праздничной культуры Таврического дворца в царствование Александра I (Roman O. Gutenberg. Everyday aspects of festive culture of Tauride Palace during reign of Alexander I)	62
А. Ю. Демшина. Игры с архетипами в современном искусстве: интерпретации образа Арлекина в творчестве Тима Бертона (Anna Y. Demshina. Games with archetypes in contemporary art: interpretation of Harlequin image in works of Tim Burton)	66
М. В. Терехова. Семиотика мужского формального костюма начала XX в. (Maria V. Terekhova. Semiotics of formal menswear of early 20 th century)	71
А. К. Секацкий. Что познает поэзия? Опыт поэзии в сотворении миров (Aleksandr K. Sekatskiy. What does poetry understand? Experience poetry in creation of worlds)	75
И. Ю. Александров. Синтез науки и искусства в творчестве В. И. Вернадского (Ilya Y. Aleksandrov. Synthesis of science and art in works of V. I. Vernadsky)	81
А. С. Белоусов. Восстановление водоподводящей системы Петергофа после Великой Отечественной войны (Aleksandr S. Belousov. Restoration of Peterhof water supply system after Great Patriotic War)	85
П. В. Петров. Восстановление дворцов и парков Петродворца в 1940–1950-е гг.: основные направления и проблемы (Pavel V. Petrov. Restoration of Peterhof palaces and parks in 1940–1950's: main trends and problems)	89
О. Д. Волкова. Концепция реставрации Верхнего сада Петергофа (Olga D. Volkova. Peterhof Upper Garden's restoration concept)	96
А. Н. Балаш. Реди-мейды Марселя Дюшана и их репродуцирование (Alexandra N. Balash. Marcel Duchamp's ready-mades and their reproduction)	99
К. Ф. Каткова. Дефиниция и функции регионального музея XXI в. (Kristina F. Katkova. Definition and function of regional museum of 21 st century)	103

Содержание • Contents

Е. Н. Мастеница, Л. М. Шляхтина. Школьный музей в социокультурном пространстве мегаполиса (Elena N. Mastenitsa, Ludmila M. Shlyahina. School museum in social and cultural spatium of megalopolis)	107
В. Н. Томалинцев. Поиск социокультурного основания примирения традиционализма и либерализма (Vladimir N. Tomalintsev. Social and cultural foundations for reconciliation of traditionalism and liberalism)	112
В. А. Радзиевский. Украина и теория субкультурной деградации (Vitaliy A. Radziyevskyy. Ukraine and theory of subcultural degradation)	119
А. В. Кузнецов. Содержание термина «контркультура» и его использование для описания творческих инициатив (Arkadii V. Kuznetsov. Definition of term «counterculture» and its use to describe creative initiatives)	125
С. В. Степанов. «Король репортеров» Юлий Шрейер (Stanislav V. Stepanov. Yuliy Schreier – «King of reporters»)	129

Искусствоведение • Art history

М. М. Гудков. «Машенька» vs. «Профессор»: судьба единственной пьесы А. Н. Афиногенова на Бродвее (Maksim M. Gudkov. «Mashenka» vs. «Professor»: fate of only play by Alexander Afinogenov on Broadway)	134
Т. С. Молчанова. «На бережку у ставка»: малороссийская песня в истории русской музыкальной культуры (Tatiana S. Molchanova. «Na berezku u stavka»: Malorossiia song in history of Russian musical culture).	138
Н. П. Рязанова. К истории ленинградского музыкального авангарда 1920-х гг.: Петр Рязанов (Nina P. Ryazanova. To history of musical avant-garde of 1920's in Leningrad: Peter Ryazanov).	142
А. Г. Романова. «Купальщицы» Геррита Дау: полифония художественных смыслов (Aleksandra G. Romanova. Gerrit Dau's «Bathers»: polyphony of art meanings).	146
А. А. Арутюнян. Научное наследие Гарегина Овсепяна и журнал «Арагат» (Artur A. Harutyunyan. Scientific heritage of Garegin Hovsepyan and «Ararat» magazine)	150
Ю. Ю. Михайлова. Уолтемский крест: виртуальная реставрация средневекового памятника (Juliana J. Mikhailova. Waltham Cross: virtual restoration of medieval monument)	154
О. Ю. Кошкина. Цикл иллюстраций к «Дон Кихоту» И. Т. Богдеско в контексте семиотических подходов (Olga Y. Koshkina. Cycle of illustrations by I. T. Bogdesko to «Don Quixote» in context of semiotic approaches)	157
Н. А. Шендарев. Формирование ключевых интерпретаций христианского наследия в отечественном искусстве 1990-х гг. (Nikolay A. Shendarev. Key interpretation of Christian heritage in 1990's Russian art)	161
Ихлас Алфаких. Жанры городской скульптуры в контексте мегаполиса, Москва, Цветной бульвар (Ekhllass Alfakih. Genres of urban sculpture in context of metropolis, Moscow, Tsvetnoy Boulevard)	165
И. Ю. Перфильева. Стиль Фаберже в отечественном ювелирном искусстве 1980–2010-х гг. (Irina Y. Perfilieva. Faberge Style in Russian jewelry art of 1980–2010's)	169
О. А. Исаева. Цифровая живопись как актуальное направление отечественного искусства (Olga A. Isaeva. Digital painting as important direction of Russian art)	173
Ю. И. Арутюнян. Современная художественная критика: суждение и интерпретация (Julia I. Arutyunyan. Contemporary art criticism: judgment and interpretation).	177

Социологические науки • Sociological sciences

А. Е. Хренов. Культура и социальные изменения: макроанализ взаимосвязи (Andrey E. Khrenov. Culture and social change: macroanalysis relationship)	182
---	-----

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

О. И. Гладкова. Четыре взгляда на фортепианное соло (Olga I. Gladkova. Four perspectives on solo piano)	187
Сведения об авторах	189

КУЛЬТУРОЛОГИЯ



Cultural studies

Г. В. Михеева

**«От Февраля к Октябрю»: коллекция листовок 1917 г.
в фондах Российской национальной библиотеки**

Февральская революция, все последующие события 1917 г. поистине затопили Россию листовками. Ни в один из исторических периодов развития нашей страны листовки не занимали такого главенствующего положения, отодвинув на задний план все другие виды изданий. Целостная коллекция листовок 1917 г., сохранившаяся в РНБ, поистине представляет собой летопись этого революционного года. Год 2017 – год 100-летия Февральской и Октябрьской революций – со всей очевидностью поставил задачу раскрытия уникальной, нигде в таком объеме (более 2200 названий) больше не представленной коллекции листовок 1917 г. «От Февраля к Октябрю», которая в настоящее время обработана и введена в научный оборот.

Ключевые слова: Февральская революция 1917 г., листовки, коллекция листовок, Российская национальная библиотека, история России 1917 г.

Galina V. Mikheeva

**«From February to October»:
collection of leaflets 1917 in National Library of Russia**

The February Revolution, all subsequent events of 1917 are truly flooded Russia of leaflets. Neither one of the historical periods of our country does take such a dominant position, pushing into the background all the other types of publications. Integrity of the collection in 1917, the leaflets, which is preserved in the National Library of Russia, is a chronicle of a truly revolutionary this year. 2017 – the year of the 100th anniversary of the February and October revolutions – clearly sets the task of opening a unique, nowhere in this volume (more than 2200 titles) is no longer represented by a collection of 1917 leaflets «From February to October».

Keywords: February Revolution of 1917, leaflets, leaflets collection, National Library of Russia, the history of Russia in 1917

В истории России XX столетия, пожалуй, нет другого хронологического этапа, который бы в такой степени был насыщен драматическими событиями, связанными с расколом общества, с беспрецедентным переломом в судьбах не только отдельных личностей, групп, но и нации, государства, всего народа в целом, каким был 1917 г. Драматизм и неисчерпаемость темы заставляют вновь и вновь обращаться к этому, казалось бы, небольшому, отрезку времени в интересах приближения к исторической истине – объективной оценке произошедших событий в период от Февральской до Октябрьской революции.

В общественной жизни России 1917 г. занимает особое место. На протяжении девяти месяцев – с февраля по ноябрь 1917 г. – страна переживала небывалый революционный подъем, прошла путь от Февральской до Октябрьской революции, ставших единой революционной силой, коренным образом разделившей историю страны на «до» и «после». До сих пор не утихают споры о том, каким бы путем пошло развитие России, если бы не было всех этих потрясений. Была ли правомерной предпринятая попытка перестроить систему власти? Как бы ни оценивать все происходившее в 1917 г., мы не

можем не признать, что только подлинное восстановление всех событий этого периода даст нам объективные основы для понимания всего последующего тернистого пути, пройденного Россией.

Создание научной истории нашей страны требует расширения информационной базы научных исследований, внимательного и всестороннего анализа целого ряда новых, а также недостаточно изученных источников. К числу последних можно отнести листовки, ставшие одним из самых массовых и распространенных видов печати этого революционного года. Давно подмечено, что листовки – один из тех видов изданий, значение которых особенно возрастает в переломные моменты истории. Оперативность их выхода, а, следовательно, и своевременное освещение происходящих событий, разнообразие содержания и характера публикуемых материалов (от законодательных государственных документов до агитационных воззваний и всевозможных объявлений), ценность сообщаемых фактов, в том числе о событиях жизни в отдельных регионах страны, несомненно, возводят листовки в ранг одного из важнейших исторических источников.

Огромное количество листовок безвозвратно погибло в огне революции и Гражданской войны, было уничтожено по идеологическим и политическим соображениям в конце 1920-х и в 1930-е гг. Тем более ценными являются сложившиеся собрания данного вида изданий, хронологически относящиеся к 1917 г. К их числу относится коллекция листовок, получившая условное название «От Февраля к Октябрю», сохранившаяся в Российской национальной библиотеке (РНБ).

Хотелось бы подчеркнуть, что в плане сохранения и введения в научный оборот значительных коллекций листовок РНБ занимает лидирующее положение в стране. Ее деятельность в этом направлении имеет давнюю традицию. Уже в конце 1960-х гг. РНБ – тогда еще Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина – раскрыла для широких кругов научной общественности свою коллекцию листовок первых лет советской власти – одну из крупнейших в мире (свыше 8600 названий)¹.

Именно этой библиотекой инициирован и реализован масштабный проект по созданию семитомного «Сводного каталога листовок первых лет советской власти (25 октября (7 ноября) 1917–1925 гг.)» (СПб., 1995–2008), отразившего более 25 тыс. листовок, хранящихся в 4 научных библиотеках, 38 архивах и 17 музеях нашей страны. Исключительную ценность имеет уникальная коллекция белогвардейских листовок (свыше 2500 названий), сохранившаяся в фондах РНБ. Каталог этой коллекции был издан в 2000 г.² и стал своего рода летописью Белого движения.

Год 2017 – год 100-летия Февральской и Октябрьской революций – со всей очевидностью поставил задачу раскрытия уникальной, нигде в таком объеме (более 2200 названий) больше не представленной коллекции листовок 1917 г. «От Февраля к Октябрю», которая до настоящего времени хранилась в фондах Библиотеки в необработанном виде и не была введена в научный оборот. Вряд ли есть необходимость подробно обосновывать, что господствовавший ранее идеологизированный подход к изучению двух революций привел к тому, что главным объектом изучения являлись, в первую очередь, листовки, характеризующие агитационно-пропагандистскую и организаторскую работу РСДРП (б)³.

Листовки других партий, политических и общественных объединений не были в центре внимания и научной общественности, и хранителей подобных собраний.

Февральская революция, все последующие события 1917 г. поистине затопили Россию ли-

стовками. Можно с уверенностью утверждать, что ни в один из исторических периодов развития нашей страны листовки не занимали такого главенствующего положения, отодвинув на задний план все другие виды изданий. Естественно, неизбежно встал вопрос об их сборе и учете.

Уже в этот период многие осознавали историческое значение издаваемых листовок и пытались их собирать для будущих поколений. Так, 2 мая 1917 г. в газете «Земля и воля» появилось обращение Московского районного комитета Партии эсеров ко всем районным организациям этой партии «отсылать по одному экземпляру печатающихся ими летучек для архива».

В числе новых, образованных вследствие Февральской революции учреждений была и созданная на основании постановлений Временного правительства от 27 апреля 1917 г. «Об учреждениях по делам печати» и «О печати» Книжная палата во главе с С. А. Венгеровым. С первого дня открытия Палаты С. А. Венгеров неоднократно публиковал обращения к издательствам, редакторам, сотрудникам периодических изданий, работникам типографий, членам различных политических организаций, съездов, конференций, писателям, ученым, библиографам, всем любителям книжного дела, разъясняя культурно-просветительские цели регистрации и сохранения печатной продукции⁴. В коллекции РНБ сохранилась листовка «От Книжной палаты», датированная 1 июня 1917 г., (11171686)⁵, в которой отмечается:

Великая февральская революция сняла вековые оковы с духа русского. Русская мысль получила небывалый простор. В самых глухих уголках Земли Русской раздается свободное слово, столь свободное теперь, как нигде в мире. Благодаря необычайному политическому подъему издаются газеты и выходят тысячи листов, воззваний, летучек всякого рода не только в больших и малых городах, посадах, селах, но и в полевых штабах, полках, ротах и окопах.

Завоеванное свободное слово должно служить, однако, не только интересам текущего момента. Мы должны сохранить результаты великого подъема нашего исключительного времени для времен будущих. И современный публицист, и государственный деятель, и будущий историк должны иметь возможность на основании небывало разнообразного печатного материала наших дней составить себе исчерпывающее представление о всех надеждах, чаяниях и настроениях современной русской жизни. <...> Велико значение учета экономических сил страны, но столь же велико и плодотворно и значение точного учета духовных богатств нашей великой Родины!

Целостная коллекция листовок 1917 г., сохранившаяся в РНБ, поистине представляет собой летопись этого революционного года. В листовках нашли отражение все ключевые события. В условиях революционного подъема, когда интерес к активной политической жизни стали проявлять широкие народные массы, перед всеми политическими организациями стояла задача их просвещения. Листовки, доходчиво разъясняющие сложившуюся в стране ситуацию, положение на фронтах, как нельзя лучше подходили для этих целей.

Продолжающаяся Первая мировая война, военные неудачи русской армии, вызванные, в первую очередь, развалом фронта и дезертирством уставшей солдатской массы; разгул анархических настроений, падение авторитета власти; Апрельский кризис и призыв к образованию коалиционного правительства, июльские события в Петрограде, выступление Л. Г. Корнилова и разгром контрреволюции (11141244, 11177398 и др.); призывы к гражданскому миру и прекращению забастовок и, наоборот, к гражданскому неповиновению и протестным демонстрациям; хозяйственная и экономическая разруха, введение карточной системы в связи с дефицитом продовольствия и товаров первой необходимости, попытки разрешения всех этих проблем, предпринимаемые центральной и местными властями; «Заем свободы» (11108211, 11108222); события, связанные с дачей Дурново (11118917); подготовка к первому легальному празднованию 1 Мая; создание милиции; «Железный день» 19 июля 1917 г. (о сборе металлолома – 11133308, 11190309); введение Министерством народного просвещения нового правописания (11134227, 11133847); приказы, распоряжения, постановления Временного правительства и министерств, местных властей – все эти и многие другие события и темы нашли свое отражение в многочисленных листовых материалах, издававшихся в этот период в столице и повсеместно в провинции. Целый ряд листовок посвящен информации о проведении лекций, митингов, сходок и собраний, курсов. Большое значение придавалось пропаганде программ различных партий и общественных движений.

Особую группу составляют уникальные листовки самых первых дней Февральской революции. Уже 27 февраля 1917 г. выходят листовки разных политических партий, характеризующие их отношение к происходящим событиям. Такова, например, листовка, выпущенная совместно Петроградским межрайонным комитетом РСДРП и Партией социалистов-революционеров, в

которой отмечается: «Настал великий и решительный момент действий... Сегодняшний день 27-го февраля показал, что армия поняла это и в тесном единении с трудовым народом приступила к решительным действиям, к уничтожению позорного режима и прекращению кровопролитной войны» (11147128).

В качестве листовок повсеместно публиковались акты, освещались события, связанные с отречением от престола Николая II, отказом великого князя Михаила Александровича от принятия верховной власти (11163361, 11132675). Редчайшей листовкой можно считать обращение офицеров Петрограда 2 марта 1917 г. к солдатам о признании власти Исполнительного комитета Государственной думы (11132033).

Материал листовок позволяет отчетливо проследить ту напряженную ситуацию, которая сложилась в первые дни Февральской революции между эсеро-меньшевистским Исполкомом Петроградского Совета и Думским комитетом, ставшим основой будущего Временного правительства, что справедливо отмечают и современные исследователи этого периода⁶.

Жгучим вопросом на протяжении всего периода между Февралем и Октябрем был вопрос о войне и мире. В листовках отражен весь спектр сложившихся мнений: от полного отказа продолжать войну и призывов к братанию на фронтах до горячих воззваний спасти отечество, продолжая войну против германцев до победного конца, жертвовать все возможные средства на помощь воюющей армии и пресекать любыми средствами дезертирство (11131753). Во многих городах было опубликовано обращение «К народам всего мира» с призывом к «международному пролетариату» взять в свои руки решение вопроса о войне и мире, вошедшее в историю под названием Манифеста о мире.

Уже давно достоверно доказано, что листовки являются надежным и проверенным средством пропагандистского воздействия на умы и чувства людей. Это относится и к листовкам, выпущенным в революционный период 1917 г.

Они учитывают интеллектуальные, религиозные и другие особенности населения. По содержанию это самые разные листовки. Наряду с чисто информационными материалами, значительный массив в коллекции представляют листовки и афиши, содержащие воззвания к рабочим, солдатам и крестьянам, разъясняющие современные события, доходчиво излагающие программные документы различных партий и объединений, приказы Временного правительства и по действующей армии. Значительный массив составляют предвыборные листовки и

избирательные списки. Большую часть листовок можно отнести к агитационно-пропагандистским материалам.

По читательскому назначению листовки были рассчитаны на определенные группы: солдат, офицеров, интеллигенцию, рабочих, крестьян, женщин (11129991, 11176103), а также студенчество. Конкретные цели и читательское назначение определяют и особенности стиля листовок. Среди них есть официальные документы (приказы (11176582), постановления (11175808), объявления (11176760), резолюции (11175664), распоряжения и т. д.), пламенные воззвания (11177423) и призывы (11164662), байки и стихи (11163361, 11174193). Многие рассчитаны на примитивное политическое сознание солдат и крестьян и написаны простым и доходчивым стилем. Часто они напоминают сказы, байки, стихотворные сатирические частушки. Имеют условных авторов: Солдат, Крестьянин Петров, Бежавший из плена и т. д. Даже сами названия подобных листовок сформулированы для недостаточно образованных слоев общества: «Суд над Николаем Вторым. История из прошлых и наших дней» (11191192), «Отчет, сколько промотал и пропил за свое царствование народных денег бывший царь Николай Последний» (11189415), «Вот что предсказал крестьянин Илья Миронов о судьбе народов и конце войны» (11194903).

Совершенно в ином стиле написана листовка, обращенная к рабочим. Автор листовки – Михаил Константинович Лемке (1872–1923), историк цензуры, журналистики и революционного движения, текстолог, издатель, редактор. По распоряжению Временного правительства он в 1917 г. был назначен управляющим Экспедиции заготовления государственных бумаг. Он пришел на эту должность в нелегкий период конфликта рабочих Экспедиции и прежней администрации и выпустил листовку, в которой говорилось: «Считаю своим долгом довести до сведения Экспедиции, что, несмотря на все свое глубокое сочувствие идее отдыха при восьмичасовом рабочем дне, борьба за который рабочего класса в прошлом стоила ему стольких жертв, и на свое желание освободить их от каких бы то ни было сверхурочных и ночных работ, я ныне лишен этой возможности. Условия военного времени сильнее моего сочувствия и желания, и... совершенно не позволяют ограничиться урочной работой и заставляют меня усердно просить рабочих, несмотря на все их переутомление, работать по-прежнему со сверхурочными, пока это необходимо для горячо всеми любимой страны и защищающей ее армии, несущей тяготы боевой жизни по 24

часа в сутки. Отказ от выполнения этой просьбы поставит Россию в весьма критическое положение. Неужели мы это допустим! Не хочу верить!» (11171700).

Ключевым событием в политической жизни страны в 1917 г. стали подготовка и проведение выборов в Учредительное собрание. Многочисленные листовки этого периода со всей полнотой отражают объективную картину небывалой до той поры масштабной избирательной кампании в истории России.

Сохранившиеся листовки убедительно подтверждают, что «на начальном этапе революции лозунг созыва Учредительного собрания, основанного на началах... всеобщего равного и прямого избирательного права при тайном способе голосования, объединил разнородные политические силы и движения, подавляющее большинство российских общественных деятелей, участников многочисленных манифестаций, митингов и сходов»⁷.

В ходе подготовки Учредительного собрания русское общество ставило и решало вопросы национальной идентичности и политического самоопределения. В листовках нашли отражение животрепещущие споры о правах человека, форме правления и типе будущего политического строя. Нельзя не согласиться со справедливым выводом специалистов, что «споры и доводы, аргументы и решения, возникавшие в связи с избранием депутатов Учредительного собрания, составили уникальное наследие политико-правовой мысли и избирательной практики»⁸. Все это отражалось, прежде всего, в листовках, публиковавшихся по всей России в этот период.

Избирательная кампания 1917 г. была беспрецедентной в российской истории по масштабам и объему выпущенных агитационных материалов: плакатов, афиш, листовок. Активисты всех политических партий и общественных организаций и объединений стремились разъяснить самым разным слоям населения смысл происходящих перемен, цели и задачи будущего Учредительного собрания, привлечь как можно большее число избирателей на свою сторону.

В коллекции РНБ сохранились листовки всех политических партий, общественных движений и объединений, принимавших участие в предвыборной борьбе. Широко представлены материалы, содержащие разъяснения программных документов этих образований, касающиеся главных вопросов этого исторического периода, и прежде всего о земле и мире. Немаловажное значение придавалось и критике позиций по этим проблемам конкурирующих политических партий и движений.

Стремление к разрешению национального кризиса, социальное примирение слоев общества при посредстве всенародного избирательного представительства, которым могло бы стать Учредительное собрание, было перечеркнуто 25 октября 1917 г. путем захвата власти одной из политических партий. Ответом на действия большевиков стала лавина листовок других общественных и политических образований, осудивших переворот.

Целая группа листовок, изданных сразу после 25 октября до 12 ноября 1917 г. – дня проведения выборов во Всероссийское учредительное собрание, – также представлена в сохранившейся в РНБ коллекции.

В их числе – уникальная листовка, содержащая объявление Верховного главнокомандующего войсками Петроградского гарнизона, министра-председателя Временного правительства А. Ф. Керенского от 27 октября 1917 г. о прибытии в Петроград войск фронта, «преданных родине», и приказ всем частям, «по недоразумению и заблуждению примкнувших к шайке изменников родины и революции, вернуться, немедленно ни часу, к исполнению своего долга» (11135021).

Не менее важную часть коллекции составляют листовки, отражающие ценный исторический опыт выборного процесса местного самоуправления – земств и городов. Географический охват их чрезвычайно широк – от Петрограда до Сибири и юга России.

Выборы в районные думы Петрограда стали первыми демократическими выборами, которые проводились в России после Февральской революции на основе всеобщего, равного и прямого избирательного права при тайном голосовании.

В качестве листовок публиковались в том числе временное положение о районных думах и инструкция о порядке выборов в районные думы. Значительный массив представляют собой листовки, раскрывающие деятельность различных как центральных, так и местных избирательных комиссий.

Среди предвыборных материалов количественно преобладают листовки социал-демократов меньшевиков. Это подтверждает мнение специалистов о том, что именно эта партия была самой влиятельной силой на прошедших 27–29 мая и 3–5 июня выборах в петроградские районные думы⁹. В этих листовых материалах ярко выражено стремление создавать блоковые социалистические списки, что приветствовалось в то время в периодической печати и резолюциях предвыборных заседаний¹⁰. Например, РСДРП (м) и Партия социалистов-революционеров выступали единым блоком на выборах в глас-

ные Московской районной думы Петрограда (11147622). В том же Московском районе единым списком шли трудовая группа и народные социалисты (11148686).

Сохранились и листовки, содержащие кандидатские списки не только по Петрограду, но и по разным регионам России. Таковы, например, списки кандидатов, предложенных в гласные Дмитровского уездного земства (Орловская губ.) от разных политических и общественных объединений (11188694, 11188695, 11188194, 11188697), списки кандидатов в гласные Осташевского волостного земства Волоколамского уезда Московской губернии (11201035), списки кандидатов в гласные Мещанской (11196658), Сокольнической (11196662), Рогожской (11195975), Пятницкой (11195966), Суцевско-Мариинской (1119841) районах дум Москвы и др. Для историков они составляют бесценный материал, позволяющий «очеловечивать» прошедшую избирательную кампанию: выявлять людей, пользующихся авторитетом среди населения, обладающих опытом практической работы в органах местного управления.

Многообразен и спектр организаций и коллективов, издававших листовые материалы в этот период.

Определенный массив составляют листовки, изданные от лица верховных органов исполнительной власти, созданных на переходный период. Это постановления, распоряжения, обращения Временного Революционного Правительства, Временного комитета Государственной думы, Временного исполнительного комитета Совета рабочих депутатов (11121736, 11121848, 11121849), Петроградского Совета рабочих и солдатских депутатов, Совета крестьянских депутатов, Временного правительства и его министерств. Листовки выпускали и военные органы: Штаб Северо-Западной армии, полковые комитеты, Добровольческая революционная армия, женские «батальоны смерти» (11175037, 11175866).

В июле-августе 1917 г. повсеместно создавались военные и полувенные организации: Всероссийский военный союз, Всероссийский союз казачьих войск, Казачий съезд, Батальон свободы, Военная лига, Лига спасения России, Офицерский союз добровольцев народной свободы, «Единение», «Честь Родины и свободы», Союз личного примера, Союз вечных воинов, Союз воинского долга, Союз свободы и порядка, Союз спасения Родины, Союз чести Родины, Союз бежавших из плена и др. Координировал деятельность многих из них Республиканский центр. Эти организации издавали призывы, агитационные листки, афиши, которые с достаточной полнотой представлены в коллекции.

Особенно много листовок выпускали различные политические партии, организации и объединения. Это программные и избирательные материалы большевиков, меньшевиков, меньшевиков-оборонцев, меньшевиков-интернационалистов, левых и правых эсеров, народных социалистов и трудовиков, кадетов, Радикально-демократической партии, Трудовой народно-социалистической партии, Христианско-демократической партии, Союза социалистов-революционеров максималистов, Межпартийного единения христиан-демократов, Всероссийской организации «Единство», Петроградской организации Объединенной еврейской социалистической рабочей партии, Внепартийной прогрессивной группы «Свобода и порядок» Литейного района Петрограда и др.

Впервые в истории России в 1917 г. избирательное право получили женщины, которые стали объединяться в различные женские организации: Женский союз помощи родине (11144000), Всероссийская лига равноправия женщин (11143990) и др., все они также публиковали листовки.

Возможности партий и других политических и общественных организаций издавать и распространять предвыборные агитационные листовки определялись многими факторами, среди которых решающую роль играло наличие денежных средств. Наиболее массовое распространение получили листовки кадетов и эсеров, что отражено в коллекции РНБ и подтверждается сведениями очевидцев¹¹ и выводами исследователей¹². Необходимо учитывать и то, что в условиях кризиса, в том числе и в области писчебумажной промышленности, проходившей в августе-сентябре 1917 г. забастовки рабочих писчебумажных фабрик¹³, не у всех участников предвыборной кампании была возможность в полном объеме издавать свои агитационные плакаты и афиши.

Широко представлены листовые материалы кооперативных объединений и общественных организаций, среди них листовки Центрального и Петроградского военно-промышленных комитетов, Союза потребительских обществ, Центрального комитета по делам снабжения и продовольствия армии (11145388), Всероссийского союза торговли и промышленности, Республиканской группы «Временного объединения» высших учебных заведений Петрограда (11162855), Всероссийского крестьянского союза, Союза добровольцев народной обороны, Союза русской интеллигенции, Еврейской ремесленной и трудовой группы, Объединенного комитета демократических организаций по обороне (1163720), Всероссийского коми-

тета общественного содействия государственным займам, Петроградского центрального продовольственного комитета, Комитета военно-технической помощи, Совета Всероссийских кооперативных съездов, Центрального кооперативного комитета, Комитета по организации духа и многих других.

Издательское и типографское оформление листовок также диктовалось их целями и задачами и напрямую зависело от финансовых условий издающих коллективов. Листовки, обращенные к населению, печатались, как правило, на одной стороне листа, так как одним из способов их распространения были развешивание и расклеивание на стенах домов, заборах, афишных тумбах и т. д.

Отдельные партии и организации при возможности издавали серии подобных листовых материалов. Так, РСДРП (м) выпустила целую продолжающуюся серию листовок «К выборам в Учредительное собрание»: «Чего ждет Россия от Учредительного собрания» (5143270), «Социал-демократия и крестьянство» (11145547), «Солдат, за кем пойдешь ты на выборах?» (11145474), «Какая армия нужна свободной России?» (5172191). В марте-июне 1917 г. серию нумерованных листовок (13 названий), посвященных разным вопросам, издал Комитет военно-технической помощи (11167172, 11167179, 11167196 и др.).

Достоверных данных, проливающих свет на историю поступления листовок 1917 г. в Публичную библиотеку, обнаружить не удалось. На отдельных листовках есть штампы Российской книжной палаты, но их немного. Возможно, в 1917 г. еще сохранился по инерции порядок, когда вся печатная продукция после регистрации в «Книжной летописи» передавалась в Российскую Публичную библиотеку.

Над обработкой коллекции и введением сканированных копий листовок в Национальную электронную библиотеку (НЭБ) трудился большой коллектив сотрудников РНБ.

Одним из наиболее сложных вопросов при научном описании листовок 1917 г., входящих в состав коллекции, являлось установление дат их издания. Ряд листовок имел точную дату создания текста, которая условно принималась и за дату издания. В ряде случаев «подсказки» содержались в самом тексте листовки: например, указывалось на какое-то событие, дату которого можно было выявить с использованием всех возможных средств поиска по печатным изданиям и электронным ресурсам (10978412, 11118312, 1111880, 11118496 и др.).

В других случаях сообщались число и день недели того или иного события, о котором

шла речь. По календарю на 1917 г. уточнялось, что листовка относится именно к этому году (11120772, 11120789, 11128583). В некоторых случаях даты и выходные сведения выяснялись путем соотнесения текстов разных листовок (в 11119873 дата установлена по 11119781).

Для датировки издания значительного числа листовок порой приходилось проводить весьма сложную исследовательскую работу. Приведем лишь один пример.

В коллекции РНБ есть листовка ЦК РСДРП «К населению Петрограда! К рабочим! К солдатам! Ко всем честным гражданам! Клевета должна быть разоблачена! Клеветников под суд!» (11121332), в которой сообщается, что против В. И. Ленина выдвинуто обвинение в связях с германской разведкой. Указано, что это обвинение выдвинул Алексинский и его подхватили определенные газеты. Листовка разоблачает это обвинение и призывает наказать попустителей, позволивших раздуть антибольшевистскую погромную агитацию.

Восстановим ход событий. Григорий Алексеевич Алексинский, социал-демократ, до 1917 г. – большевик, в статье «Где же истина?», опубликованной 4 июля 1917 г., назвал большевиков «пассажирами германского военного поезда» и в тот же день заявил Петроградскому комитету журналистов, что В. И. Ленин – агент Германского Генерального штаба. 5 июля эту «новость» подхватили газеты, в частности бульварная газета «Живое слово» опубликовала показания прапорщика С. Д. Ермоленко, изобличающие Ленина в связях с германской разведкой. 7 июля 1917 г. был вынужден под давлением ключевых деятелей Временного правительства (А. Ф. Керенского, М. И. Терещенко и Н. В. Некрасова) за несогласованные с правительством действия по публикации документов, компрометирующих большевиков, уйти в отставку министр юстиции П. Н. Переверзев. В листовке только призывают его к ответу за публикацию недостоверных материалов, следовательно, листовка была издана после 5, но до 7 июля, т. е. 6 июля 1917 г.

Значительную помощь в датировке листовок Партии народной свободы (кадетов) оказали материалы «Вестника Партии народной свободы», выход которого после восьмилетнего перерыва был возобновлен с мая 1917 г. Во всех номерах «Вестника» (№ 1–31) давались сведения о выпущенных изданиях партии, в том числе и о листовом материале.

Уже в № 1 «Вестника Партии народной свободы» приведена заметка «Плакаты и листки Партии народной свободы». В ней отмечается: «Как только закончились революционные дни и выяснилась громадная потребность правиль-

но осветить для народа и армии происшедшие события, ЦК партии приступил к изданию плакатов и листовок на злободневные темы. В марте и апреле литературной группой ЦК напечатано было 22 плаката с общей эмблемой „Свобода, Равенство, Братство“. Тираж отдельных плакатов доходил до 300 000 экземпляров, а речь Ф. И. Родичева о войне была отпечатана в количестве 700 000 экземпляров. В общем плакатов и листовок напечатано более 2 млн. Главная масса этого материала отправлена при содействии Временного комитета Государственной Думы на фронт, другая – в провинцию»¹⁴. Далее приведен список выпущенных листовок и брошюр.

В коллекции РНБ есть листовка «От Центрального комитета Партии народной свободы. На улицах столицы пролита кровь многих сотен граждан...» без указания даты издания (11150084). Полный текст этого воззвания опубликован в «Вестнике Партии народной свободы» (1917. № 8/10. С. 10) со следующей припиской: «Это воззвание было расклеено на улицах Петрограда 7 июля» (там же). Есть все основания считать, что она была издана в тот же день 7 июля 1917 г.

В том же «Вестнике...» помещались и образцы воззваний со следующим сопроводительным текстом: «Рекомендуем для распространения путем перепечатки на местах следующие воззвания». Далее приводился полный текст (Вестник. 1917. 20 июля, № 8/10. С. 23). В коллекции имеется листовка, по тексту полностью совпадающая с напечатанным образцом (11155733). Таким образом, можно датировать эту листовку следующим образом: 1917, июль, после 20.

При уточнении дат издания листовок порой бесценную помощь оказывали сохранившиеся пометы и штампы. Так, на листовке, выпущенной Социал-демократической организацией (меньшевиков) в Нижнем Новгороде «Открыта библиотека», отсутствовали сведения о дате издания (11104432). Однако на листовке есть заполненный от руки штамп: «Зарегистрировано под № 74 29 VIII/1917 г. За начальника милиции г. Н.-Новгород [подпись]». Учитывая, что листовый материал по существовавшим тогда правилам регистрировался в день выпуска, можно предположить, что листовка была издана 28–29 августа 1917 г.

На «Воззвании Выборгского район[ного] С[овета] р[абочих] и с[олдатских] д[епутатов] к трудящимся» (11120799) в правом верхнем углу есть рукописная помета химическим карандашом «из гор. Выборга. 20 VIII 17», что позволяет предположить, что листовка была издана до 20 августа 1917 г.

В отдельных номерах «Вестника» печатались иногда и полные тексты листовок. Такова, например, листовка «Граждане! Россия переживает страшный час» (11161889), текст которой был опубликован в «Вестнике Партии народной свободы» (1917. № 1. С. 20) с указанием, что 21 апреля 1917 г. это воззвание вышло отдельной листовкой.

Тем не менее достаточно точную датировку удавалось установить далеко не для всех листовок. В этих случаях отмечались возможные хронологические границы, которые тщательно проверялись на основании анализа содержания текста листовок. Во всех случаях в рабочих документах составителей сохраняются сведения об источниках установления даты (или хронологических границ) издания документа.

Если из заглавия листовки не было ясно ее содержание, для дополнительного раскрытия проводилось аннотирование документа.

Наряду с этими данными проводились поиски в целях уточнения авторства. Установление коллективного авторства иногда вызывало определенные затруднения и требовало поиска дополнительных сведений и тщательного анализа самого текста. Приведем лишь один пример.

В коллекции РНБ есть целая группа листовок (11150935, 11150957, 11150965, 11151502 и др.), посвященных разным вопросам, в которых отсутствует коллективный и индивидуальный автор. Анализ содержания листовок, в которых говорится о поддержке армии и продолжении войны до победного конца, а также общий для всех листовок лозунг «Свобода. Равенство. Братство», использовавшийся в 1917 г. Партией народной свободы, позволяет считать именно эту партию коллективным автором указанных листовок.

Место издания зачастую устанавливалось по названию улиц или учреждений, которые были характерны именно для конкретного города (Техническое училище на Моховой, Безбородкинский пр. на Выборгской стороне, наб. Фонтанки, Калашниковская биржа, Цирк Чинизелли и др. для Петрограда) или по наименованию издательств и типографий (Типография «Копейка», Синодальная типография, типография «Известий Совета рабочих и солдатских депутатов»).

Нередко для одной и той же листовки требовалось провести целый ряд уточнений. Например, в листовках 11173277, 11104197, указана типография А. И. Белокопытова. Установив, что эта типография находилась в Петрограде, составители смогли привести сведения о месте издания. Кроме того, в обеих листовках отсутствуют сведения о том, какая организа-

ция является их автором. И в одной, и в другой листовке есть лозунги: «Рабочие – к станкам! Солдаты – в окопы! Земледельцы – к сохе!». Известно, что это лозунги принадлежали Партии народной свободы, тем самым по лозунгам был установлен и коллективный автор.

Необходимые сведения о месте издания давал и сам список баллотировавшихся. Так в листовке 11106055 перечислены кандидаты от Партии социалистов-революционеров и общегубернского съезда крестьянских депутатов, но в ней отсутствовало место издания. По списку баллотировавшихся, приведенному в этой листовке, удалось установить, что этот список был предложен в Вятке. Таким образом, можно условно предположить, что и сама листовка была издана в том же городе.

Ряд рукописных помет, которые присутствуют на отдельных листовках, дополнительно раскрывает происходившие события или отражает на них реакцию современников. Так, на листовке Временного комитета Государственной думы от 27 февраля 1917 г. с призывом к жителям Петрограда бережно относиться к «государственным и общественным учреждениям и приспособлениям», охранять заводы и фабрики, соблюдать спокойствие и порядок есть рукописная помета, содержащая в старой орфографии следующий текст: «Этот № прошу сохранить как память о днях великой Русской революции» (11131408). Кто писал – неизвестно, но просьбу сохранить наша библиотека выполнила.

На листовке Партии социалистов-революционеров «Буржуазные партии уже доказали полное свое бессилие в борьбе с надвинувшейся разрухой...», призывающей участвовать в выборах в районные думы Петрограда (11152276), есть рукописная помета: «№ 1 Нужно голосовать».

Листовки 1917 г. в настоящее время рассредоточены по фондам различных научных учреждений, библиотек, архивов и музеев, частных коллекций. До сих пор отсутствуют скольконибудь полные сведения о количестве изданных и сохранившихся листовок этого периода, местах их хранения, объеме и характере отдельных сохранившихся коллекций. Год 2017-й со всей очевидностью подвигнет многих хранителей листовок раскрыть свои коллекции и ввести в научный оборот бесценные свидетельства своего времени. Не последнее место в этом ряду займет и вводимая нами в оборот беспримерная коллекция «От Февраля к Октябрю», сохранившаяся в фондах РНБ.

Трудно переоценить значение работы по описанию отдельных собраний листовок 1917 г. Планомерная их подготовка и введение в научный оборот посредством НЭБ со временем приведут к формированию наиболее полного информационного банка листовых материалов и составят полноценную летопись революций 1917 г.

Примечания

¹ Листовки первых лет Советской власти, 25 октября (7 ноября) 1917–1925 гг.: кат. коллекции Гос. Публ. б-ки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина: в 2 т. М., 1967–1970.

² Белое движение: кат. коллекции листовок, 1917–1920 гг. / отв. сост., рук. работы, авт. введ., предисл., науч. ред. Г. В. Михеева. СПб.: Изд-во РНБ, 2000. 504 с.

³ Подробно история описания различных коллекций листовок изложена в статьях: Михеева Г. В., Шевцова А. Ф. Библиография листовок как часть национального репертуара России // Библиография. 1998. № 5. С. 15–18; Их же. Библиография листовок как часть национального библиографического репертуара России // Ретроспективная национальная библиография Российской Федерации: современное состояние, проблемы и перспективы развития: сб. ст. и материалов. СПб., 1999. С. 105–114.

⁴ Подробно о деятельности вновь созданной Книжной палаты см.: Михеева Г. В. История русской библиографии, февраль 1917–1921 гг. СПб., 2006. Ч. 1. С. 41–73.

⁵ Здесь и далее цифры в скобках обозначают поисковый номер, под которым сканированная листовка отражена в Национальной электронной библиотеке (НЭБ).

⁶ Смирнова А. А. На тернистом пути к нежеланной власти: петроградские социалисты в феврале-мае 1917 г. СПб., 2005. С. 113–115.

⁷ Веденеев Ю. А., Зайцев И. В. Выборы во Всероссийское учредительное собрание: исторический контекст, электоральная формула и социетальная катастрофа: вступ. ст. // Выборы во Всероссийское учредительное собрание в документах и воспоминаниях современников / под общ. ред. Ю. А. Веденеева, И. Б. Борисова. М., 2009. С. 8.

⁸ Там же. С. 4.

⁹ Смирнова А. А. Указ. соч. С. 278–279.

¹⁰ Изв. Петрогр. Совета рабочих и солдат. депутатов. 1917. 3 мая; Районные советы Петрограда в 1917 г.: протоколы, резолюции, постановления общ. собраний и заседаний исполнит. ком. М.; Л., 1966. Т. 3. С. 26.

¹¹ Рыбаков И. Я. 1917 г. в Александровском уезде: из воспоминаний // Наше хозяйство. Владимир, 1927. № 10/11. С. 114.

¹² Зайцев И. В. Выборы в Учредительное собрание в Калужской губернии // Вопр. выборов и избират. права. Калуга, 1998. № 1. С. 39; Веденеев Ю. А., Зайцев И. В. Указ. соч. С. 21.

¹³ Протасов Л. Г. Всероссийское учредительное собрание: история рождения и гибели. М., 1997. С. 92.

¹⁴ Вестн. Партии нар. свободы. 1917. № 1. С. 18.

В. Д. Ермаков

Анархисты Петрограда и Временное правительство в революционных событиях 1917 г.

Показаны революционные события 1917 г. в Петрограде через призму взаимоотношений Временного правительства с членами различных анархистских организаций города. Детально раскрыты малоизвестные страницы антигосударственных действий столичных анархистов против Временного правительства и его отдельных министров. Статья написана на основе журнальных публикаций 1920-х гг. и сборников опубликованных документов.

Ключевые слова: Временное правительство, анархизм, Февральская буржуазно-демократическая революция 1917 г., Октябрьский большевистский переворот 1917 г., апрельский кризис Временного правительства, июньский кризис Временного правительства, июльский кризис Временного правительства

Vladimir D. Ermakov

Anarchists of Petrograd and Provisional Government in revolutionary events in 1917

The revolutionary events of 1917 in Petrograd through the prism of relations of the Provisional Government with members of various anarchist organizations in the city are shown. Little-known pages of anti-state actions of the capital anarchists against the provisional government and its individual ministers are revealed in detail. The article based on the journal publications of the 1920's and on collections of published documents.

Keywords: Provisional Government, anarchism, February Bourgeois-Democratic Revolution 1917, October Bolshevik Revolution 1917, April crisis of Provisional Government, June crisis of Provisional Government, July crisis of Provisional Government

После победы Февральской буржуазно-демократической революции все течения российского анархизма, который, как и другие политические партии и течения, вдруг проснулся, благодаря революции, и, стал набирать аршинными шагами вес и авторитет, выступили категорически против политики Временного правительства, что вполне естественно в силу известных анархистских постулатов. Резко усилилось влияние анархистов в армии и на флоте. В Москве и Петрограде видную роль в анархистском движении стали играть вернувшиеся из ссылки П. А. Аршинов, В. В. Бармаш, А. Боровой, братья Абба и Владимир Гордины, И. Блейхман, Д. Новомирский, Л. Черный, Г. Б. Сандомирский, А. А. Солонович, Г. П. Максимов, В. С. Шатов, В. М. Эйхенбаум (Волин), Е. З. Ярчук и др., а также прибывший в Петроград 30 мая 1917 г. П. А. Кропоткин.

В определенной степени первое серьезное столкновение столичных (питерских) анархистов с Временным правительством произошло по поводу «ноты Милюкова», появление которой носило очень непростой и запутанный характер. Однако протестное выступление рабочих города питерские анархисты поддержали и вышли на улицы

Петрограда неся лозунги «Долой Временное правительство!», «Да здравствует анархия!», «Война – войне!», «Да здравствует Коммуна!»¹. В мае петроградские анархисты организовали и провели две вооруженные демонстрации, однако особого влияния на умонастроение большинства населения города эти демонстрации не оказали².

Звездный час питерских анархистов настал в июне 1917 г., когда 15-го числа около 12 часов дня отряд вооруженных анархистов в количестве 50 человек во главе с секретарем Федерации петроградских анархистов И. Блейхманом занял помещение редакции газеты «Русская воля», поставив у ворот караулы и пулемет. При этом редактор газеты И. Блейхман заявил, что отряд будет занимать помещение редакции до тех пор, пока «представители социалистических партий не выскажутся о дальнейшей судьбе этого предприятия»³. Анархисты отпечатали в типографии воззвание к рабочим Петрограда, в котором заявили, что «решили вернуть народу его достояние и поэтому конфисковали типографию „Русской воли“ для нужд социализма, анархии и революции»⁴.

Данное событие вызвало определенный интерес к действиям анархистов в городе,

и чтобы разрешить возникший конфликт и успокоить разгоревшиеся страсти вокруг «Русской воли», Исполком Петроградского Совета рабочих и солдатских депутатов направил в типографию своих представителей. Анархисты впустили их в помещение, но обратно не выпустили, объявив заложниками, и стали требовать создания комиссии из представителей Совета, анархистов и социалистических партий. Такая комиссия была вскоре создана, но анархисты неожиданно отказались от ведения каких-либо переговоров. Тогда министр юстиции Временного правительства П. Н. Переверзев отдал приказ об их аресте. Во главе с командиром Петроградского военного округа генерал-лейтенантом П. А. Половцовым к типографии были посланы «две роты Егерского и Семеновского полков и сотня казаков. На переговоры с анархистами приехали члены Исполкома Петроградского Совета Гоц, Анисимов, Каменев. В результате переговоров анархисты согласились освободить помещение и сдать оружие, если им будет обеспечена личная неприкосновенность»⁵. Анархистов на двух грузовых автомобилях под escortом сотни казаков отправили в помещение съезда Советов рабочих и солдатских депутатов.

Временное правительство решило выселить анархистов с дачи бывшего генерала Дурново (Выборгская набережная), однако помимо анархистов дачу занимали различные рабочие организации, клуб «Просвет». К тому же сад при даче являлся местом отдыха населения Выборгской стороны, поэтому попытка выселить анархистов с дачи была встречена в штыки рабочими района. 8 июня забастовали 28 заводов с 15 тыс. рабочих. Политическая ситуация в Петрограде накалилась до предела⁶.

Воспользовавшись сложившейся ситуацией в своих интересах, анархисты 9 июня организовали на даче Дурново «конференцию представителей 95 заводов и воинских частей»⁷. 10 июня анархистский «Временный революционный комитет» сумел привлечь на свои совещания делегатов уже от 150 заводов и воинских частей⁸.

Не сумев провести самостоятельно демонстрацию, анархисты Выборгской стороны приняли участие в 500-тысячной демонстрации, состоявшейся в столице 18 июня и прошедшей, в основном, под большевистскими лозунгами. В колонне населения Выборгской стороны анархисты несли свое традиционное черное знамя с надписью «Смерть тиранам!». К тому же в период проведения демонстрации группа анархистов во главе с Блейхма-

ном, Асиным и Жуком, а также сочувствующие им солдаты Гренадерского полка ворвались в «Кресты» и освободили из тюрьмы 7 человек, включая и редактора «Окопной правды» Ф. П. Хаустова. Воспользовавшись этим обстоятельством, Временное правительство, несмотря на постановление Бюро Исполкома СРСД, перешло к решительным действиям.

19 июня на дачу Дурново прибыл министр юстиции Временного правительства П. Н. Переверзев и командующий Петроградским военным округом генерал П. А. Половцов в сопровождении сотни казаков, батальона пехоты и броневика с требованием о выдаче освобожденных из тюрьмы. После получения отказа дача была взята штурмом. На ней был учинен настоящий погром: разбита вся мебель, выбиты окна и взломаны двери. Один из анархистов (Асин) был убит, а 59 человек арестованы⁹. Естественно, что не все из их числа были анархистами. Однако среди арестованных оказался известный на Балтике анархист-коммунист Анатолий Железняков, который находился на даче с группой матросов, дожидаясь утреннего катера, чтобы отправиться в Кронштадт. Действия министра юстиции Временного правительства вызвали в Петрограде и его пригородах серию акций протеста и демонстраций.

Петроградская федерация анархистов-коммунистов, узнав о провале организованного Временным правительством наступления на фронте, провела тайное совещание на разгромленной даче генерала Дурново, призвав всю организацию анархистов, рабочих и солдат к вооруженному выступлению. В совещании приняли участие 14 человек и среди них: И. Блейхман, П. Колобушкин, Д. Назимов, П. Павлов, А. Федоров и др. Анархистские призывы к немедленному выступлению против политики Временного правительства сыграли роль детонатора взрыва всеобщего возмущения населения Петрограда продолжением кровавой бойни на фронте. Лидеры петроградских анархистов направили все свои усилия на то, чтобы повести части петроградского гарнизона за собой, и получили поддержку в ряде полков и, прежде всего, в 1-м пулеметном полку, проявившем наибольшую революционную активность.

3 июля в солдатском доме полка выступил избранный председателем собрания Я. Головин, а затем слово взял И. Блейхман, который от имени Петроградской федерации анархистов-коммунистов призвал пулеметчиков «...протестовать против войны и требование свое поддержать демонстрацией, но не

мирной, которая никакой цели не достигнет, а демонстрацией вооруженной, он призывал взять власть в свои руки, помимо власти Советов Солдатских и Рабочих депутатов, из которых большинство на стороне буржуазии, он требовал реквизировать у буржуазии деньги и продовольствие, захватить донецкие рудники, все заводы и фабрики, свергнуть Временное правительство и сделать все это немедленно»¹⁰.

С подобными призывами выступили и другие присутствовавшие на митинге анархисты, а П. Голубушкин заявил, что будто бы Путиловский завод уже давно готов к вооруженному выступлению¹¹. На собрании был избран Временный революционный комитет, куда вошли многие анархисты во главе с И. Блейхманом.

В июльские дни 1917 г. находившиеся под влиянием анархистов солдаты 1-го пулеметного полка предприняли ряд действий, которые нельзя квалифицировать иначе, как восстание. 3 июля ими был занят Финляндский вокзал, установлены караулы на станции Ланская, где пулеметчиками контролировалось движение поездов, проверяли документы пассажиров. Солдаты полка воспрепятствовали выведению автоброневым дивизионом своих машин, которые ВЦИК Советов хотел использовать для своей охраны. Несколько автомобилей с пулеметами появились у казарм верного Временному правительству 9-го кавалерийского полка. Пулеметчики угрожали открыть огонь в случае враждебных действий со стороны кавалеристов.

Солдаты 1-го пулеметного полка отбирали у всех проезжающих по Выборгской стороне автомобили, устанавливали на них пулеметы и направляли в центр города. Ряд добровольцев-пулеметчиков встал в караул у ворот на ближайших перекрестках. В этот же день 16-я рота 1-го пулеметного полка вошла в Петропавловскую крепость и занимала ее и военный арсенал до 6 июля, не позволив никому получить даже минимальное количество оружия. Чтобы охранять демонстрантов от возможного нападения, солдатами полка были выставлены бронеавтомобили около Николаевского вокзала, Литейного проспекта, Главного Штаба, на мостах между дворцом Кшесинской и Петропавловской крепостью.

4 июля около 9 часов вечера петроградские анархисты захватили типографию газеты «Новое время», задержали выход очередного номера и напечатали воззвание, которое распространили в городе. Однако ввиду начала репрессий со стороны Временного пра-

вительства против всех левых сил, включая и анархистов, последние вынуждены были сами оставить помещение типографии 6-го июля.

Любопытным эпизодом июльских событий явился арест анархистами Виктора Чернова (в то время министра земледелия Временного правительства), который был освобожден во многом благодаря Л. Троцкому.

Наряду с 1-м пулеметным полком, очень активно проявил себя в июльских событиях кронштадтский гарнизон и матросы Балтийского флота, находящиеся под сильным влиянием анархистской пропаганды. В Кронштадт от 1-го пулеметного полка была послана делегация в состав которой вошел анархист П. Павлов, а также пулеметчики Казаков и Кошелев. Возглавляла делегацию известная анархистка М. Г. Никифорова. Обратившись непосредственно к матросам, члены делегации смогли получить поддержку Кронштадта. Около 10 тыс. матросов, солдат и рабочих города представляли Балтийский флот во время июльских событий в Петрограде. Выступление поддержал и Ораниенбаумский гарнизон, где находился 3-й батальон 1-го пулеметного полка. Власть в городе оказалась в руках вооруженных солдат, которые установили контроль над важнейшими пунктами Ораниенбаума, встретив помощь и поддержку со стороны рабочих. В Сестрорецке красногвардейцы оружейного завода заняли вокзал, телефонную станцию, курорт и другие важнейшие пункты города. Солидарность с пулеметчиками проявили солдаты 176-го пехотного полка (Красное Село) и 3-й пехотный полк (Петергоф).

Можно с полным основанием говорить, что действия петроградских анархистов и находившихся под их влиянием солдат и матросов Петроградского гарнизона и основных пригородов в июльские дни 1917 г. были первой попыткой революционных сил захватить власть в городе, свергнув Временное правительство. Однако в силу целого ряда объективных и субъективных причин этого не случилось¹².

После расстрела июльской демонстрации войсками, верными Временному правительству, начались репрессии против участников июльского выступления. Досталось и анархистам. 5 июля отряд добровольцев, инвалидов и кексгольмцев освободил от анархистов помещение редакции газеты «Вечернее время», 7 июля юнкера школы прапорщиков Северного фронта заняли дачу Дурново, 9 июля был разгромлен клуб анархистов, размещившийся на 5-й линии Васильевского острова в доме № 68¹³.

Несмотря на то, что в стране накануне октябрьских событий 1917 г. действовали более сорока различных анархистских организаций, в оценке вопроса о власти и принятии шагов по пути строительства нового общества, для анархистов, как и прежде, оставались характерными чертами разобщенность и полная – в духе самого движения – Анархия! Однако отдельные представители анархистского движения и находившиеся под их влиянием красногвардейские отряды, солдаты и матросы, внесли свой вклад в свержение власти Временного правительства, идя в этом в определенном союзе с левыми эсерами и большевиками.

К сожалению, на этом не заканчиваются взаимоотношения питерских анархистов с министрами Временного правительства. Дело в том, что переведенные из Петропавловской крепости из-за болезни в Мариинскую тюремную больницу бывшие министры Временного правительства А. И. Шингарев и Ф. Ф. Кокошкин в ночь на 7 января 1918 г. были зверски убиты группой матросов-анархистов транспортного судна «Чайка». Как было ими заявлено, в отместку за репрессии царского самодержавия в период революции 1905–1907 гг. Специальной следственной комиссии уже на следующий день удалось установить, что непосредственными исполнителями этой акции явились матросы-анархисты Оскар Крейс и Яков Матвеев¹⁴. Известно, что В. И. Ленин, весьма уважительно относящийся к лидеру меньшевиков И. Г. Церетели (бывшему министру почт и телеграфов Временного прави-

тельства), посоветовал ему, через посредников, после убийства Шингарева и Кокошкина, уехать в Грузию.

Примечания

¹ Корноухов Е. М. Деятельность партии большевиков по разоблачению мелкобуржуазной революционности анархистов в период подготовки и победы Октября // Из истории борьбы большевистской партии против оппортунизма. М., 1966. С. 284.

² Там же.

³ Там же. С. 287.

⁴ Колин В. В. Анархизм в России. Калинин, 1969. С. 141.

⁵ См.: Корноухов Е. М. Указ. соч. С. 287.

⁶ Залеская Ф. Июньская демонстрация 1917 г. // Пролетар. революция. 1927. № 6 (65). С. 145.

⁷ Корноухов Е. М. Указ. соч. С. 280.

⁸ Первый легальный Петербургский комитет большевиков в 1917 г. М.; Л., 1927. С. 173.

⁹ См.: Корноухов Е. М. Указ. соч. С. 294–295.

¹⁰ Июльские дни в Петрограде // Крас. арх. 1927. № 23. С. 14.

¹¹ Корноухов Е. М. Указ. соч. С. 299.

¹² См.: Раскольников Ф. Ф. Кронштадт и Питер в 1917 г. М.; Л., 1925. С. 128–129; Из архивных материалов о июльских днях 1917 г. // Пролетар. революция. 1923. № 5 (17). С. 271–272; Большевизация Петроградского гарнизона: сб. материалов и док. Л., 1932. С. 144; Фабрично-заводские комитеты Петрограда в 1917 г.: протоколы. М., 1979. С. 503–504; и др.

¹³ Дрезен А. К. Петроградский гарнизон в июле и августе 1917 г. // Крас. летопись. 1927. № 3. С. 209.

¹⁴ В. И. Ленин и ВЧК: сб. док., 1917–1922 гг. 2-е изд. М., 1987. С. 35, 580, 618.

П. Н. Базанов

Интеллигенция в творчестве Н. И. Ульянова¹

Николай Иванович Ульянов (1904–1985) – крупнейший представитель второй русской эмиграции. Более всего он известен как историк, но его работы по философии, культурологии, филологии вызывают большой интерес в научном сообществе. Отношение Н. И. Ульянова к «интеллигенции» ранее почти не освещалось в научной периодике. Раскрывается, что историк понимал под термином «интеллигенция». Показано его отношение к роли интеллигенции в истории России XIX–XX вв.

Ключевые слова: Н. И. Ульянов, эмиграция, культура, интеллигенция, революция, интеллектуалы

Petr N. Bazanov

Intelligentsia in works by N. I. Oulianoff

Nikolai Ivanovich Oulianoff (1904–1985) is the largest representative of the second Russian emigration. He is probably best known as a historian, but his work in philosophy, cultural studies, philology are of great interest in the scientific community. Oulianoff's ratio to the «intelligentsia» almost no coverage in the scientific press previously. Reveals his meaning by the term «intellectuals». His attitude to the role of intelligentsia in the history of Russia 19–20th centuries is shown.

Keywords: N. I. Oulianoff, emigration, culture, intelligentsia, revolution, intellectuals

Центральными в отношении Н. И. Ульянова к интеллигенции являются статьи «Ingorantia est» (существующая в двух вариантах первоначально напечатанная в альманахе «Воздушные пути»² и переделанная и сокращенная для сборника «Диптих»³), «Интеллигенция»⁴ и «Необъяснимое»⁵. Работы историка вызвали горячую дискуссию, которую можно сравнить только с реакцией на знаменитые «Вехи». Более всего, оппонентов – представителей социалистического лагеря – обидели две идеи Н. И. Ульянова. Первая – моральная ответственность революционной интеллигенции за сталинский террор и в основном направленность репрессий именно против народа, а не интеллигенции. В современной малонаучной публицистике два непримиримых лагеря «либералы» и «неосталинисты» удивительным образом выгораживают одну концепцию – революционные репрессии были направлены против интеллигенции и национального меньшинств, а не против русского народа. Н. И. Ульянов как очевидец событий декларировал: «Холодная обдуманность и ассирийская жестокость, проявленные в уничтожении крестьян в годы коллективизации и рабочих при Ежове, отличаются по характеру от массового избиения дворян, старого чиновничества и офицерства»⁶. Любая революция истребляет своих неудачных предшественников, «круглоголовые» вырезали «кавалеров» в Англии XVII в., а «граждане» аристократов во Франции XVIII в. и т. д. «„Вешать аристократов“ – застарелая традиция европейских революций; никакого нового слова тут большевики не сказали», – пишет Н. И. Ульянов⁷.

Отметим и хорошо известное самоистребление революционной элиты после любой революции: «Революционеры после революции – пауки в банке», «Все животные равны, но есть животные ровнее всех», «Это вчера он был красой нашей революции, а сегодня оказался врагом народа» и т. д. По Н. И. Ульянову, новаторство большевиков заключается не в казни монарха или даже его жены, а в истреблении детей, слуг и даже случайных свидетелей. В конце концов невольными свидетелями оказывается большая часть населения страны. «Оригинальность их (большевиков. – П. Б.) террора заключается в убийстве миллионов людей тех классов, во имя и для счастья которых учреждена коммунистическая власть в России. На гильотину отправили собственное божество – предмет давних поклонений. Нигде, кроме России, народ не окружался ореолом святости, нигде не возжигалось ему столько курений»⁸. Н. И. Ульянов напоминает совершенно банальные факты из нашей истории. «Как только божество отказалось пойти в колхоз и проявило неуважение к стахановщине и сверхударным темпам работы, его постигла судьба всех прочих врагов коммунизма»⁹.

Вторая идея – народ был не только предметом обожествления у эпилептиков революционного движения, но и презрения одновременно. Представители революционной секты никогда не скрывали своей ненависти к российской государственности, русской культуре и как ни парадоксально породившему их народу. Восприятие русского человека как прирожденного раба, основы всех деспотических режимов переко-

чевало из XIX в. в XX в. от Н. Г. Чернышевского и В. И. Ленина к деятелям третьей эмиграции и «демократам» 1990-х гг., затем и к «либералам» XXI в. Если революционеры в начале века ругали народ России за нежелание строить «светлое царство социализма», то в конце столетия за противодействие его уничтожению. Историк еще в 1959 г. четко отметил: «Если большевики расстреливают и ссылают его (русский народ. – П. Б.) в тайгу за нежелание строить коммунизм, то в эмиграции осуждают за то, что он этот коммунизм строит»¹⁰. Порой проявляется мало понятное «прозрение»: «В России коммунизм строят внуки крепостных рабов и дети отцов, которые сами пороли себя в волостных судах»¹¹. Автор этих строк не какой-нибудь маркиз де Кюстин и не профессор А. Л. Янов, а талантливейший философ, историк-медиевист, социал-демократ, живое воплощение русского интеллигента Г. П. Федотов. «Какой пролетарий во Франции добровольно вернется в крепостной серваж?»¹². «Русский же, по мнению Федотова, идет в коммунистическое рабство охотно», – восклицает Н. И. Ульянов¹³.

Подобное презрение заставляет поставить самый простой вопрос: А была ли когда-либо любовь революционной интеллигенции к русскому народу, а если была, то когда и как появилась? И сам Н. И. Ульянов иронично отвечает: «Возлюбила она (интеллигенция. – П. Б.) русский народ после открытия барона А. фон Гакстгаузена у нас поземельной самоуправляющейся общины, понятую как зародыш социализма. Книга открыла, что социализм – не на родине прославленных Вейтлингов, Прудонов, Луи Бланов, а в стране Бакуниных, Чернышевских; не красочные герои парижских баррикад, а серые пермские мужики оказались тем коленом левитовым, которое сохранит и принесет миру правую социалистическую веру. Мужик русский, неожиданно, выступил в роли носителя мировой, «бациллы социализма». Только за это, а вовсе не самого по себе, его полюбили»¹⁴.

Убежденный патриот-западник Н. И. Ульянов ставит еще один вечный «русский вопрос» – о прогрессивности интеллигенции и выказывает уже совершенно еретическую мысль о ее западничестве: «Она же такова: интеллигенция „никогда... не представляла у нас европейского начала, разве что в своем воображении. Она порождена высокоодаренным, но глубоко отсталым народом, она – выражение его тысячелетней беды – отсталости»¹⁵. Далее Н. И. Ульянов гиперболически усиливает свою мысль: «Вслушайтесь, вслушайтесь – прославленная нами и известная всему цивилизованному миру русская интеллигенция есть не что иное как „выражение тысячелетней беды“ России – ее культурной от-

сталости»¹⁶. Историк не был единственным в своих предположениях. Совершенно независимо от него солидарность в этом вопросе проявлял известный писатель, «азиец» Всеволод Иванов. Приведем его прекрасное определение западничеству нашей интеллигенции: «Интеллигенты не были западниками в том смысле, в котором надо понимать лишь это слово, нет они просто шаманили, эти лесные люди, оборотясь на Запад»¹⁷. «Драма русской интеллигенции не религиозная и не социальная. Это драма культуры и просвещения. Обвиняя своего антипода – самодержавие в обскурантизме, в азиатчине, интеллигенция сама являла особый вид обскурантизма»¹⁸. Главный редактор журнала «Возрождение» князь С. С. Оболенский так характеризовал взгляды историка: «Н. И. Ульянов объясняет „победу утопической стихии в октябре“ предшествовавшими ей в течении почти целого столетия „умственными беснованиями, умственной взлomorphicностью, безответственностью мысли“. Но это и есть невежество и антикультура. „Никогда она (интеллигенция) не представляла у нас европейского начала, разве что в своем воображении“. На деле был только, „по примеру Белинского, бег с высунутым языком за колесницей чужой мысли“. Остро сказано? Конечно, и, вероятно, не всякому понравится»¹⁹.

Действительно, известный меньшевик Г. Я. Аронсон, в целом лично хорошо относившийся к Н. И. Ульянову, писал: «Недавно мне пришлось в одном из писем в редакцию Н[ового] Р[усского] Слова прочитать гневные строки одного из читателей, вызванные докладом Н. И. Ульянова о Чаадаеве и его новыми нападками на русскую интеллигенцию. К сожалению, на докладе этом Ульянова я не был и не слышал его последних выступлений, направленных против интеллигенции. Но в сущности взгляды Н. И. Ульянова по этому предмету давно известны по его статьям в альманахе „Возд[ушные] пути“ и в „Н[овом] Р[усском] слове“. По-видимому, он остается и сейчас верным этим взглядам по вопросу, который сохраняет свою значительность для широких кругов читателей. Да будет позволено воспользоваться письмом в редакцию, о к[ото]ром выше упомянул, как поводом, для того чтобы еще раз по возможности спокойно, без полемических излишеств противопоставить утверждениям Ульянова другую точку зрения на роль и значение рус[ской] [зачеркнуто] интеллигенции в русск[ом] лит[ературном] процессе»²⁰.

Причина презрения интеллигенции к русскому народу лежит на поверхности: «Революционная интеллигенция в душе всегда была согласна с уваровской формулой „официальной

народности". Россия и революция для них были вещи несовместимые»²¹. По мнению историка, наша интеллигенция не имела кровного родства с народом. Действительно, по мнению революционеров, народ в Российской империи – темная отсталая масса, а «русская народная культура» – словосочетания, лишенные смысла. Только этим и объяснима популярность теории «герой и народ» в революционных кругах. Герой (как хрестоматийный Данко у М. Горького), который тащит в счастливые завтра глупый, безынициативный народ, стал любимой схемой жизни для интеллигентов многих поколений. В начале XX в. схема была усовершенствована В. И. Лениным: «партия» (т. е. сам Ильич) и пролетариат, а И. В. Сталин вернул ее на прежнее место: «Вождь» (сверхгерой) и бесправные народы.

В этом и состоит ответ на загадку, откуда берется иррациональная и необъяснимая ненависть к Родине, к России. Ненависть к отечеству, «грех матереубийства» – плод сектантского «умозрения», как у Чаадаева, так и у Ленина. «„Наплевать“ на Россию, принести ее с легким сердцем в жертву безумному эксперименту, воспользовавшись помощью воевавшего с Россией государства – ничего ему не стоило», – пишет о Ленине Ульянов²².

Историк противопоставлял этой малопривлекательной «интеллигентской» тенденции позицию писателя М. А. Алданова. «Но в любви его (Алданова. – П. Б.) ничего нет от эмигрантской тоски по извозчикам, по русскому снегу, русской грязи, по галкам, по колокольням, по свечечкам да вербочкам. Нет и блоковского, исходящего кровью сердца, ни Христа, ни Антихриста, ни иступленного поклонения „в грязь лицом“, ни „священного гнева“. Алданов любит Россию историческую – великий синтетический образ, найденный не одним сердцем, но и долгим изучением. Это любовь философа, чуждая страстных порывов, ровная, зато постоянная и глубокая»²³. Именно такой любви всегда не хватало России. Как надоели нам и пророческий бред о ее великом предназначении, и «ненавидящая любовь» Чернышевского, и проклятия многочисленных Печориных! Почему непременно надо эту страну либо по-сумасшедшему любить, либо так же по-сумасшедшему ненавидеть? Или еще: существует приятие или неприятие ее «по частям»: народ – богоносец, правительство – исчадие зла. Другой вариант: государственное начало – перст провидения, народ – подлая чернь. Одни периоды ее истории принимаются, другие вызывают ненависть. И не было еще, пожалуй (разве что Пушкин), целостного любовного восприятия России в ее истории, ее географии, в ее духе»²⁴.

Неизменным уже третий век остается и мессианский энтузиазм представителей интел-

лигенции, походящий до чисто религиозного бесноватого фанатизма. Н. И. Ульянов отмечает и радикальную экзальтированность революционной интеллигенции, выражавшееся не только в политике и философии, но и обыденной жизни. «Эмигрантские колонии в Лондоне и в Швейцарии, шестидесятиничество, студенческие забастовки, хождение в народ, народовольческое, потом эсеровское подполье, нечаевщина, ленинское сектантство, все сколько-нибудь значительные проявления интеллигентской активности, все они отличались той взвинченностью, одержимостью, беснованием, которое впервые появилось в русском обществе в 1930-х гг.»²⁵. Действительно, прямо «Бесы», по Ф. М. Достоевскому. Историк независимо от своего оппонента Г. П. Федотова пишет: «Душевная его приподнятость вряд ли может быть выражена словом „неуравновешенность“, она доходила до экстаза, до галлюцинаций. Аналогию ей Овсяннико-Куликовский находит в атмосфере самовозбуждения мистических сект»²⁶. Г. П. Федотов еще в 1938 г. в первом «Письме о русской культуре: русский человек», дав блестящее определение четырем типам русского национального характера, приводя определение русской интеллигенции (из так называемого «ордена»), справедливо указывал на родство с многочисленными сектантами (раскольниками, бегунами, странниками и т. д.)²⁷ и богоискателями. Отсюда та же непримиримость к чуждому мнению, бескомпромиссность, сверхубежденность в своей исключительной правоте, демонизации мира и оппонентов и полная общественная десоциализация. Единственное исключение, обличающее от религиозной секты, – вера не в бога, в Запад и Революцию: «Бредовый романтический мир, возникший между Моховой и Маросейкой, был создан не религией, не христианством, а философией»²⁸.

Главным же в позиции Н. И. Ульянова было обвинение радикальной интеллигенции XIX – начала XX в. в некультурности! Традиционно любого, хоть чуть-чуть объективного, даже не исследователя – наблюдателя – поражала серость и невежество революционной интеллигенции. Верховнячество, поверхностность суждений и вопиющая неадекватность в сочетании с необоснованным апломбом – вот основа для этого слоя. Н. И. Ульянов отмечает: «Подавляющее число бесновавшихся осталось дилетантами и невеждами»²⁹. Даже само эссе «Ignorantia est» лучше перевести с латыни как «невежество», а не «Незнаемое есть» или «Умолчание есть», как считает профессор А. А. Ермичев³⁰.

Как! – воскликнет читатель. Интеллигенция и серость, интеллигенция и невежество, интеллигенция и некультурность – понятия априори

неслияемые и взаимно противоположные? В XX в. под термином «интеллигенция» стали понимать совершенно разные явления. Сам Н. И. Ульянов написал так: «Ясности не придает и различное толкование слов – „интеллигенция“ – социальный слой, общественный образ поведения, уровень культуры, синоним интеллектуализма и др. Невозможно спастись и от плоской болтовни, вызванной путаницей в употреблении самого слова „интеллигенция“! В одних случаях это делают по недоразумению в других сознательно»³¹. Н. И. Ульянов пытается самостоятельно разобраться: «Путаница началась после революции, когда пробил час исторического существования той общественной группы, что именовала себя интеллигенцией. С этих пор и в Советском Союзе, и в эмиграции слово это стало произноситься чаще в общеевропейском понимании. В СССР в 1930-х гг. официально установился взгляд на интеллигенцию как на людей умственного труда, будь то академик или писарь и счетовод. Те из новых эмигрантов, чья сознательная жизнь началась с эпохи пятилеток, ни о каком другом понятии не имеют. Не знают, например, что Победоносцев, несмотря на профессорское звание, ничем кроме возмущения не ответил бы на слово „интеллигент“ в приложении к нему. Никому и в голову не приходило называть так его. Академика Шахматова не прочь были зачислить в интеллигенты, но другого, столь же знаменитого академика Соболевского – ни под каким видом. Зато недоучившийся студент или семинарист, полуграмотный крестьянин-самоучка мог носить мундир русского интеллигента. Для этого требовались качества, отнюдь не связанные с умственным трудом либо с умственными способностями»³². Действительно, общеизвестно, К. П. Победоносцев за обращение в его адрес – «интеллигент» мог и публично дать пощечину, воспринимая это слово как синоним «революционер». В качестве лучшего доказательства подтверждения своим идеям Н. И. Ульянов приводит в пример мнение Р. В. Иванова-Разумника: «Взять хотя бы известную „Историю русской общественной мысли“ Иванова-Разумника, написанную типичным „интеллигентом“. Там на протяжении обоих томов упорно проводится мысль об интеллигенции как об особой группе, отнюдь не совпадающей со всей массой образованных людей, тем более людей науки, литературы, музыки, техники. Напротив, старательно подчеркивается, что ни талант, ни знание не делают еще человека двигателем прогресса. Интеллигенция, по его словам, „есть этически – антимещанская, социологически – внесловная, внеклассовая, преемственная группа, характеризующая творчеством новых форм и идеалов и активным прове-

дением их в жизнь в направлении к физическому и личному освобождению личности»³³.

К сожалению, только во второй выше цитированной статье «Интеллигенция» Н. И. Ульянов, поясняет, что имел ввиду под этим термином: это «Орден русской интеллигенции» («штаб русского революционного движения», по образному выражению Р. В. Иванова-Разумника). Тогда становятся и понятными идеи из «Ingorantia est»: «„Орден русской интеллигенции“, который часто путают с социальной группой, живущей за счет профессиональных и творческих знаний и умений, имел все признаки секты. Та же экзальтированность и неуравновешенность, бредовый романтизм, что возник между Моховой и Маросейкой». В России она сыграла роль создательницы «ордена русской интеллигенции»³⁴. «Здесь важно подчеркнуть ее единственную неповторимую роль в истории русской общности – роль создательницы „ордена русской интеллигенции“»³⁵. Левых всегда обвиняли, что они самопроизвольно выкидывают из «интеллигенции» правых русских интеллектуалов, исключительно из конъюнктурных политических соображений. Вывод можно сделать однозначный: «орден русской интеллигенции» – это и есть революционная, радикальная интеллигенция, которая имеет мало общего с просвещенным, культурным слоем интеллектуалов в России.

Индивидуальной чертой Н. И. Ульянова как мыслителя, отличающего его от «веховской» школы, была искренняя преданность экспериментам декадентов, «искусству ради искусства» и презрение к «кентаврам общественности». Писателей и поэтов, вполне преданных своему искусству, к интеллигенции не причисляли. В 1860–1880-х гг., когда это слово возникло и пользовалось наибольшей популярностью, они служили примером того, кем не должен быть интеллигент. Имена Пушкина и Лермонтова как раз считались самыми одиозными. Отмечали и «кабинетных ученых». За ничтожным исключением, вся русская литература, наука, весь артистический мир были отлучены от «интеллигенции» ее учителями и вождами. Со своей стороны, и деятели русской культуры платили столь же неприязненными, брезгливыми чувствами. Особенно не терпел ее А. П. Чехов: «Я не верю в нашу интеллигенцию, лицемерную фальшивую, истеричную, невоспитанную, ленивую, не верю даже когда она страдает и жалуется»³⁶. «С возникновением „Мира искусств“, с началом русского культурного ренессанса, произошло окончательное разделение между „передовой общественностью“ и передовой культурой. Серебряный век занял воинственную позицию в отношении интеллигенции, подобно тому, как она сама была воинственна к „золотому“, пушкинскому веку»³⁷.

Вместо научного, объективного или хотя бы корректного обсуждения эссе Н. И. Ульянова вместо дискуссии в русском зарубежье развернулась настоящая полемическая буря. К «Вехам» в начале XX в. отнеслись очень пристрастно – «общественность негодовала», «Сатирикон» публиковал карикатуры, П. Н. Милюков устроил целое лекционное турне для опровержения идей сборника. Лидер эсеров В. М. Чернов в течение нескольких лет писал критические статьи с партийно-политических позиций, называя «Вехи» «самой реакционной книгой». Он протестовал против позиции «веховцев», возлагавших на революционно-демократическую интеллигенцию ответственность за кровавые жертвоприношения (террор), грабежи (экссы) и погромы, которые привели к разрушению человеческой морали в России. Особенно тенденциозным и пристрастным В. М. Чернов считал обвинение революционной интеллигенции в нигилизме по отношению к моральным, духовным и эстетическим ценностям. В русском зарубежье были публикации и острее «Ignorantia est». В Аргентине в начале 1950-х гг. писатель из второй «волны» Б. Башалов (Борис Платонович Юркевич) (1908–1970) напечатал в собственном издательстве «Русь» книгу «Незаслуженная слава: мысли внутреннего эмигранта о русской интеллигенции» и дал куда более беспощадную оценку.

Ожесточенная дискуссия началась на страницах русских эмигрантских изданий в 1959–1961 гг. после публикации известным философом Ф. А. Степуном статьи «Пролетарская революция и революционный орден русской интеллигенции»³⁸. На эту работу Н. И. Ульянов и написал вышеупомянутое эссе «Ignorantia est», в котором выступил со «сверхвеховских» позиций против прогрессивной и революционной интеллигенции, обвинив ее в порождении большевизма и феномена В. И. Ленина. В свою очередь философ Ф. А. Степун незамедлительно ответил новой публикацией «Суд или расправа?»³⁹. Появились и критические рецензии популярного в эмиграции публициста и писателя В. С. Варшавского⁴⁰ и литератора М. Кантора⁴¹. Но научное течение дискуссии было прервано рядом статей авторов «Социалистического вестника»⁴².

Бурная реакция публицистов этого журнала эсеров и меньшевиков, имела большую подоплеку. Еще в конце 1940-х гг. Н. И. Ульянов как представитель второй «волны» впервые опубликовался в эмиграции в журнале «Социалистический вестник»⁴³, правда, в порядке дискуссии. Многие авторы этого журнала открыто высказывали мнение: вторая эмиграция – «фашистская и большевистская сволочь», а сам М. В. Вишняк при первом знакомстве с Н. И. Ульяновым старательно подчеркивал «вся без исключения»,

что, впрочем, не помешало ему предложить Н. И. Ульянову сотрудничество в «Социалистическом вестнике»⁴⁴. Не могли простить и крылатой ульяновской фразы, характерной для всей второй «волны»: «Никакого научно-неутопического социализма не было и нет, всякий социализм – синоним утопии»⁴⁵. Другой почвой для острого конфликта снова стал вопрос о «партийности» журнала «Современные записки» и обвинения редакции в политической цензуре. 10 июня 1956 г. на собрании журнала «Опыты» обсуждался вопрос – почему из романа В. В. Набокова – Сирина при публикации в «Современных записках», вырезали главу о Н. Г. Чернышевском. Мнение собравшихся (как из второй эмиграции: Н. И. Ульянова, М. М. Корякова, В. К. Завалишина, так и из первой: Ю. П. Иваска) было однозначным – самая классическая партийно-политическая цензура. М. В. Вишняк последний живой редактор, забился в истерику. Вот как описывает через семь дней Ю. П. Иваск в письме литературоведу В. Ф. Маркову это событие: «На меня большое впечатление произвел Вишняк – еще недавно он был молодежью самодовольный адвокат – социалист, а тут явился рыдающим Иеремией. Я постарался его успокоить. Что делать – Чернышевский для него как Никола для бабы. Это вера»⁴⁶. В начале следующего года М. В. Вишняк начал мстить Н. И. Ульянову, написав отзыв на его статью «Патриотизм требует рассуждения»⁴⁷ – «О национальном сознании»⁴⁸, трафаретно выдвинув обвинение в национализме. Н. И. Ульянов вынужден был пояснить смысл своей статьи, что патриотизм чувство органическое: оно либо есть, либо его нет, а воспитать у взрослого человека любовь к родине невозможно⁴⁹. Однако М. В. Вишняк не успокоился и в своей новой статье «Ответ оппонентам»⁵⁰ снова заклеил всех своих противников.

Показателен в этом отношении скандал, связанный с переизданием исторического романа Р. Б. Гуля «Азеф»⁵¹ – переработанного произведения «Генерал БО». В нем давалась очень неллицеприятная оценка эсерскому терроризму, в частности и идее русской революции вообще. Рецензентом на книгу Р. Б. Гуля в главной нью-йоркской газете выступил профессиональный историк из второй «волны» эмиграции, профессор Йельского университета Н. И. Ульянов, на которого «Азеф» произвел огромное впечатление⁵². В своей ответной рецензии «Азеф и партия С.-Р. в изображении Р. Гуля»⁵³ М. В. Вишняк вылил ушаты грязи на автора и рецензента и заклеил роман как «политическую Лолиту», с низким сюжетом, посвященным болезненным и уродливым страстям, а Н. И. Ульянова обвинил в лилоблюдстве и низкопоклонстве перед глав-

ным редактором «Нового журнала»⁵⁴. Подобные заявления М. В. Вишняка поставили отношения с Р. Б. Гулем и Н. И. Ульяновым на грань открытой вражды, но окончательный конфликт произошел по другому поводу.

М. В. Вишняк прочитал в гранках «Ingorantia est» и, обидевшись в очередной раз за «шестидесятников», народников и эсеров, тут же напечатал статью «Суд скорый и неправый над русскою интеллигенцией»⁵⁵, превозносившую интеллигентов-революционеров и ругающую всех «веховцев» от П. Б. Струве до Н. И. Ульянова. Как справедливо заметил писатель Б. Башилов: «Живущие за границей члены Ордена (революционной интеллигенции. – П. Б.) немедленно набросились на Н. Ульянова с целью всячески дискредитировать его утверждения и его самого лично, и всячески затемнить сущность спора. Подобная тактика членов Ордена вполне понятна»⁵⁶. Вместо того, чтобы по пунктам ответить или хотя бы разобрать постулаты Н. И. Ульянова, они перешли на личные оскорбления и подтасовки биографических сведений. Главный редактор «Социалистического вестника» Р. Абрамович под криптонимом «Р. А.» выступил с заметкой «Неумная выходка»⁵⁷ о последнем эссе Н. И. Ульянова. Самыми же скандальными были статьи другого лидера меньшевиков – Б. И. Николаевского «Об общественном и личном (вынужденный ответ Н. Ульянову)»⁵⁸ и «Общее значение частного спора»⁵⁹, в которых он обвинил Н. И. Ульянова во всех смертных грехах, вплоть до сотрудничества с НКВД и гестапо, дописавшись до того, что исторический журнал «Борьба классов» (один из предшественников «Вопросов истории») назвал главным сталинским идеологическим изданием!? Здесь уже в полемику стали вмешиваться новые лица. Литературовед Р. В. Плетнев, возмущенный бездоказательными обвинениями, пишет статью «Об атаках на Н. Ульянова»⁶⁰. Главный редактор «Нового русского слова» М. Е. Вейнбаум перестает печатать в своей газете М. В. Вишняка, Б. И. Николаевского и их сторонников за некорректное ведение дискуссии. Н. И. Ульянов получает возможность ответить оппонентам и клеветникам в статьях «Дискуссия или проработка»⁶¹ и «Необъяснимое»⁶². Неожиданно против М. В. Вишняка выступил литературный критик В. К. Завалишин («О ревизионистах и „консерваторах“ слева»⁶³), который хотя и отрицательно относился к творчеству Н. И. Ульянова, но тоже был возмущен позицией эсеров и меньшевиков, по которой любой эмигрант, живший под советской властью, – коммунист и агент НКВД, а любой попавший в эмиграцию в 1941–1945 гг. – нацист. М. В. Вишняк ответил еще одной «программой»

статьей «Русская интеллигенция и ее хулители»⁶⁴, снова заклеив своих оппонентов и попытавшись снять ответственность за Октябрьскую революцию и ее последствия с эсеров.

Обсуждение статьи Н. И. Ульянова тем не менее продолжалось. С критикой выступили представитель второй волны эмиграции Н. И. Осипов «Чрезмерность обличения»⁶⁵, публицист Е. Ананьин (Чарский) «Что такое интеллигенция?»⁶⁶ и автор, скрывшийся под криптонимом «А. П.», «Об интеллигенции и „интеллигенции“»⁶⁷. Среагировал отзывом в постоянной рубрике «Литературный дневник» и ведущий литературный критик журнала «Возрождение» В. А. Злобин⁶⁸.

Окончательную черту подвела статья Н. И. Ульянова «Дело Ульянова»⁶⁹, давшая впоследствии название этой дискуссии. М. В. Вишняк, правда, на этом не успокоился и уже через несколько лет в своих воспоминаниях попытался свести счеты с Р. Б. Гулем и, главное, с Н. И. Ульяновым, не забыв и редактора альманаха «Воздушные пути» Р. Н. Гринберга⁷⁰.

Основой для дискуссии стало намеренное или невольное непонимание самого термина. Путаница с определением и смешение «революционного ордена», социального слоя, людей с высшим образованием и интеллектуалов давали пространство, где могла разгуляться публицистическая мысль. Последние представители революционных партий, оказавшиеся в эмиграции, не могли не согласиться с «веховством» даже после революции 1917 г. Позиция же Н. И. Ульянова в ее остром полемическом ракурсе вызвала не научное обсуждение, а классическое интеллигентское выяснение отношений. Материалы дискуссии 1959–1961 гг. не только продолжают «веховскую» традицию, но и развивают ее на принципиально новом этапе.

Друг Н. И. Ульянова журналист М. М. Коряков в юбилейной статье, посвященной историку, вспоминал, как тот подвергся шквальному огню из стана социалистов-меньшевиков, испытывал большое давление, вызывал большие страсти, но тем не менее журналист писал: «Я лично завидую Н. И. Ульянову как раз за то, что он сделан из такого крепкого материала, не поддающегося никакому давлению, никакой „штамповке“»⁷¹. Именно по поводу поведения историка в этой ситуации М. М. Коряков и написал: «Значительней всего вот этот урок, который Ульянов преподает нам всем – урок внутренней свободы!».

Примечания

¹ Публикация подготовлена в рамках поддержанного РФФИ научного проекта № 15-03-00575.

- ² Ульянов Н. *Ingorantia est* // Воздушные пути. Нью-Йорк, 1960. № 1. С. 223–247.
- ³ Ульянов Н. *Ingorantia est* // Ульянов Н. Диптих. Изд. авт. Нью-Йорк, 1967. С. 189–208.
- ⁴ Ульянов Н. Интеллигенция // Новое рус. слово. Нью-Йорк, 1960. 7 февр. С. 2.
- ⁵ Там же. 16 апр. С. 2.
- ⁶ Ульянов Н. *Ingorantia est* // Воздушные пути. С. 223.
- ⁷ Там же.
- ⁸ Там же.
- ⁹ Там же.
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ Федотов Г. П. Загадки России // Россия и свобода. New York, 1981. С. 150.
- ¹² Там же.
- ¹³ Ульянов Н. *Ingorantia est* // Ульянов Н. Диптих. С. 192.
- ¹⁴ Там же. С. 193.
- ¹⁵ Ульянов Н. *Ingorantia est* // Воздушные пути. С. 247.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ Иванов В. Красный лик: мемуары и публицистика. СПб., 2015. С. 650.
- ¹⁸ Ульянов Н. *Ingorantia est* // Воздушные пути. С. 243.
- ¹⁹ Оболенский С. Рецензия // Возрождение. 1968. № 194. С. 116. Рец. на кн.: Ульянов Н. Диптих. Нью-Йорк. Изд. автора, 1967. 288 с.
- ²⁰ Columbia University Libraries. Rare book and Manuscript Library Bakhmeteff Archive (BAR). Papers of Gregor Aronson (1887–1968). Catalog correspondence. Box. 52: SAPIR: Aronson, Gregor. Subject files: Меньшевики в эмиграции: набросок ст.: листок в тетр., карандаш от руки. Л. 1–1 об. Бумаги Грегор Аронсон: кат. переписки.
- ²¹ Ульянов Н. *Ingorantia est* // Ульянов Н. Диптих. С. 194.
- ²² Оболенский С. Указ. соч. С. 116.
- ²³ Памяти М. А. Алданова // Спуск флага. New Haven: N. Oulianoff, 1979. С. 145.
- ²⁴ Там же. С. 146.
- ²⁵ Ульянов Н. *Ingorantia est* // Ульянов Н. Диптих. С. 199.
- ²⁶ Там же. С. 194.
- ²⁷ Фетотов Г. П. Судьба и грехи России. СПб., 1991. Т. 2. С. 173–174.
- ²⁸ Ульянов Н. *Ingorantia est* // Ульянов Н. Диптих. С. 195.
- ²⁹ Там же. С. 202.
- ³⁰ Ермичев А. А. Русское зарубежье: дискуссия об интеллигенции в 1959–1961 гг. // Вестн. Рус. христиан. гуманист. акад. 2013. Т. 14, вып. 2. С. 176.
- ³¹ Ульянов Н. Интеллигенция. С. 2.
- ³² Там же. С. 2.
- ³³ Там же. С. 2.
- ³⁴ Ульянов Н. *Ingorantia est* // Ульянов Н. Диптих. С. 195.
- ³⁵ Ульянов Н. *Ingorantia est* // Воздушные пути. С. 234.
- ³⁶ Чехов А. П. Письмо И. И. Орлову, 22 февр. 1899 г., Ялта // Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. / АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1980. Т. 8: Письма, 1899. С. 99–101. URL: <http://chegov.niv.ru> (дата обращения: 06.02.2017).
- ³⁷ Ульянов Н. Интеллигенция. С. 2.
- ³⁸ Мосты. Мюнхен, 1959. № 3. С. 171–188.
- ³⁹ Рус. мысль. Париж, 1960. 8 марта, № 1496. С. 3–4.
- ⁴⁰ Варшавский В. Рецензия // Новый журн. 1959. № 58. С. 243–246.
- ⁴¹ Кантор М. Воздушные пути // Рус. мысль. 1960. 5 янв., № 1469. С. 7.
- ⁴² Подробнее см.: Комаровцев П. В. Вступление // Вишняк М. Годы эмиграции, 1919–1969, Париж–Нью-Йорк: воспоминания. СПб., 2005. С. 7–14.
- ⁴³ Ульянов Н. К национальному вопросу // Соц. вестн. Нью-Йорк, 1948. № 6. С. 115–156.
- ⁴⁴ Ульянов Н. Дело Ульянова // Новое рус. слово. 1961. 5 янв. С. 2.
- ⁴⁵ Ульянов Н. И. Мертвые слова // Свиток. Нью Хэвен, 1972. С. 129.
- ⁴⁶ Марков В. Ф., Вишняк М. В. Мир на почетных условиях...: переписка В. Ф. Маркова с М. В. Вишняком, 1954–1959 гг. / публ. О. Королева, Ж. Шерона // Диаспора: нов. материалы. Париж; СПб., 2001. Вып. 1. С. 563.
- ⁴⁷ Новый журн. Нью-Йорк, 1956. № 47. С. 216–230.
- ⁴⁸ Новое рус. слово. 1957. 17 марта. С. 3.
- ⁴⁹ Ульянов Н. О разумном и неразумном // Новое рус. слово. 1957. 7 апр. С. 7–8.
- ⁵⁰ Новое рус. слово. 1957. 28 апр. С. 5.
- ⁵¹ Гуль Р. Азеф. Нью-Йорк: Мост, 1959. 320 с.
- ⁵² Ульянов Н. [Без заглавия] // Новое рус. слово. 1959. 6 дек. С. 3, 7. В 2001 г. принадлежавший Н. И. Ульянову экземпляр книги Р. Г. Гуля «Азеф» с его пометками и замечаниями на полях и с дарственной надписью автору настоящей статьи подарила Надежда Николаевна Ульянова, вдова Н. И. Ульянова. Из контекста замечаний на полях книги можно утверждать, что роман Р. Б. Гуля поразил историка.
- ⁵³ Соц. вестн. Нью-Йорк, 1960. № 1. С. 8–12.
- ⁵⁴ Там же. С. 11.
- ⁵⁵ Там же. 1959. № 12. С. 235–238.
- ⁵⁶ Башилов Б. Масонство и русская интеллигенция. Буэнос-Айрес: Русь, 1960. С. 27. URL: <http://rulit.me> (дата обращения: 06.02.2017).
- ⁵⁷ Соц. вестн. Нью-Йорк, 1960. № 2/3. С. 52.
- ⁵⁸ Там же. № 11. С. 220–224.
- ⁵⁹ Николаевский Б. И. Общее значение частного спора // Новое рус. слово. 1960. 21 февр. С. 2, 5; То же // Рус. мысль. 1960. 25 февр., № 1491. С. 3.
- ⁶⁰ Новое рус. слово. 1960. 7 марта. С. 3.
- ⁶¹ Там же. 13 марта. С. 2.
- ⁶² Там же. 16 апр. С. 2.
- ⁶³ Там же. 20 марта. С. 7.
- ⁶⁴ Рус. мысль. 1960. 22 марта, № 1502. С. 5.
- ⁶⁵ Новое рус. слово. 1960. 6 апр. С. 2.
- ⁶⁶ Рус. мысль. 1960. 30 апр., № 1519. С. 3.
- ⁶⁷ Новое рус. слово. 1960. 8 мая. С. 2.
- ⁶⁸ Возрождение. 1960. № 98. С. 134–144.
- ⁶⁹ Новое рус. слово. 1961. 5 янв. С. 2.
- ⁷⁰ Вишняк М. В. Годы эмиграции 1919–1969, Париж–Нью-Йорк: воспоминания. Stanford: Hoover institution press, 1970. С. 242–244, 254, 257.
- ⁷¹ Коряков М. Привет Н. И. Ульянову // Новое рус. слово. 1975. 5 янв. С. 3.

Д. А. Эльяшевич, А. С. Тургаев

**Советская военная администрация и книжное дело
в Восточной Германии в 1945–1949 гг.:
поддержка немецких издательств и выпуск школьных учебников**

В статье рассматривается деятельность Советской военной администрации в области развития немецкого издательского дела в первые послевоенные годы. Изучен процесс возникновения новых издательств и их деятельность по выпуску литературы. Много внимания уделено вопросу подготовки и издания новых учебников для немецких школ.

Ключевые слова: Восточная Германия, Советская военная администрация в Германии, издательства, школьные учебники

Dmitry A. Elyashevich, Aleksandr S. Turgaev

**Soviet military administration
and book publishing in East Germany, 1945–1949:
support of German publishing houses and publication of school textbooks**

The paper considers activities of the Soviet Military Administration in Germany in the area of German publishing industry development during the early post World War II years. The process of establishing new publishing houses and their activities on literature publication are studied. Much prominence is given to the issue of preparation and publication of new textbooks for German schools.

Keywords: East Germany, Soviet Military Administration in Germany, publishing houses, school textbooks

Советская военная администрация в Германии (СВАГ), прилагавшая большие усилия по созданию системы цензурного надзора за немецкой печатью¹, одновременно внесла существенный вклад в восстановление немецких издательских, полиграфических и книготорговых организаций, а также создание новых центров выпуска книг и периодики. Правда, деятельность СВАГ в этой области была далеко не такой интенсивной и последовательной, как в сфере цензуры. Условно эту деятельность можно разделить на несколько направлений: лицензирование немецких издательств и типографий, поддержка новых издательских предприятий и их деятельности, мероприятия по обеспечению выпуска учебников и учебных пособий для системы образования Восточной Германии.

Обязательное лицензирование издательств существовало во всех зонах оккупации Германии. Вопрос о выдаче лицензии тому или иному издательству в каждом конкретном случае решался индивидуально. В Советской зоне оккупации неизменными условиями лицензирования были отсутствие «нацистского прошлого» у соискателя лицензии и наличие утвержденного СВАГ издательского плана. Прежде всего, лицензию получили издательства, связанные с Коммунистической партией Германии (КПП) и Социал-демократической партией Германии (СДПГ), а также с Культурбундом – учрежденным в июне 1945 г. по инициативе И. Бехера «Культурным союзом демократического обновления Германии». Первыми обладателями

лицензий стали издательство КПП «Neuer Weg» и «Aufbau» (учреждено Культурбундом, первый директор – Э. Вент)². Количество выданных лицензий с течением времени увеличивалось. Их получали издательства различной направленности – литературно-художественные, детские, научные и др. В 1946–1948 гг. лицензии СВАГ были выданы возобновившим свою деятельность крупнейшим немецким издательствам с вековой историей – таким, как «F. A. Brockhaus», «K. Baedeker», «Insel Verlag», «Philipp Reclam»³.

Помимо учреждения издательства «SWA-Verlag», которому будет посвящена отдельная статья, Советская военная администрация в Германии принимала непосредственное участие в создании еще нескольких издательств. Первым из них стало основанное в июле 1945 г. и уже упоминавшееся выше издательство КПП «Neuer Weg». Приказом № 041 от 11 сентября 1945 г. СВАГ выделила ему кредит в 500 тысяч марок и обязалась в будущем оказывать организационно-техническую поддержку⁴. В связи с быстрым расширением деятельности издательства «Neuer Weg» в марте 1946 г. СВАГ закрепила за ним целый ряд типографий в Берлине и Лейпциге⁵. В июне 1946 г. на базе издательств «Neuer Weg» и «Vorwärts» (принадлежало СДПГ) было учреждено издательство Социалистической единой партии Германии (СЕПГ) «Karl Dietz Verlag Berlin». Оно также пользовалось существенной финансовой и организационной помощью СВАГ⁶. Первой книгой, выпущенной этим издательством

тиражом в 100 тысяч экземпляров, стал немецкий перевод «Краткого курса истории ВКП (б)»⁷.

В том же 1946 г. СВАГ приняла непосредственное участие в создании издательства Союза свободной немецкой молодежи «Neues Leben». Советская военная администрация обеспечивала его типографскими мощностями и фондами бумаги в первоочередном порядке⁸. Помощь была оказана и издательству художественной литературы «Volk und Welt», основанному немецким писателем и сценаристом М. Чесно-Хеллем в марте 1947 г. СВАГ безвозмездно передала ему для издания 14 готовых рукописей и на протяжении нескольких лет помогла с бумагой и переплетными материалами⁹.

Идеологический контроль за деятельностью издательств, в создании которых принимала участие СВАГ, осуществлялся не только советскими оккупационными властями, но и на самом высоком уровне в Москве. Так, например, в феврале 1948 г. секретарь ЦК ВКП (б) М. А. Сулов дал поручение Управлению пропаганды и агитации рассмотреть план выпуска литературы издательства СЕПГ «Karl Dietz Verlag Berlin» на 1948 г., который был опубликован партийной газетой «Neues Deutschland»¹⁰. В докладной записке, составленной по результатам выполнения этого поручения и подписанной заместителем начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП (б) Л. Ф. Ильичевым и заведующим сектором издательств этого управления М. А. Морозовым, отмечалось, что «произведения Маркса, Энгельса, Меринга, Каутского, предусмотренные планом к выпуску в 1948 г., освещают главным образом вопросы монополистического капитализма. В плане совершенно нет работ В. И. Ленина и И. В. Сталина, характеризующих империализм, отсутствуют важнейшие работы товарища Сталина по ленинизму». На основании этого авторы записки сделали вывод о том, что «план издательства СЕПГ на 1948 г. является неудовлетворительным»¹¹. Руководству «Karl Dietz Verlag Berlin» пришлось в спешном порядке пересматривать план своей деятельности и посылать его на повторное утверждение в Москву.

Реформирование немецкой системы образования, прежде всего школьного, рассматривалось советскими оккупационными властями в качестве важнейшей задачи, имевшей принципиальное идеологическое значение. Деятельность в этой области началась вскоре после окончания войны. 25 августа 1945 г. был выпущен приказ СВАГ № 40 о подготовке школ к новому учебному году. Он предписывал «провести мероприятия по подготовке школ к учебным занятиям, обеспечивающие полное освобождение обучения и воспитания учащихся от нацистских, расовых, милитаристских и других реакционных теорий». С этой целью необходимо было «разработать учебные планы и программы

для школ и представить их на утверждение СВАГ»¹². Фундаментом реформированной немецкой школы должны были стать новые учебники и учебные пособия. СВАГ наложила запрет на использование в школах учебников по всем предметам, выпущенных в годы национал-социализма, и приказала «подготовить к печати учебники, используя для этой цели издававшиеся до 1933 г. (учебники. – Д. Э., А. Т.), и представить их на утверждение Советской военной администрации в Германии: для народной школы – к 10 сентября и для средней школы – к 1 октября»¹³.

Выполнить данный приказ СВАГ в столь короткие сроки оказалось невозможно, так как у немецких органов управления образованием отсутствовали необходимые для этого кадровые и организационные ресурсы. Для решения возникшей проблемы Советская военная администрация поручила только что созданному издательству СВАГ «SWA-Verlag» в срочном порядке отпечатать 5 млн экземпляров немецкоязычных учебников¹⁴. Кроме того, 25 сентября 1945 г. СВАГ издала приказ № 70, в котором директору немецкого Управления по народному образованию П. Ванделю вменялось в обязанность «организовать издательство учебной и педагогической литературы для школ немецкого населения советской зоны оккупации Германии»¹⁵. В пятидневный срок, к 1 октября 1945 г. на утверждение в СВАГ необходимо было представить кандидатуры на замещение должностей руководящего состава издательства и перспективный план выпуска учебной и педагогической литературы. Финансовый отдел СВАГ получил указание выделить новообразованному издательству временный кредит в размере 500 тыс. марок¹⁶.

Непосредственным результатом выполнения этого приказа СВАГ стало создание государственного издательства «Volk und Wissen». Официальной датой его основания принято считать 12 октября 1945 г. Издательство имело отделения в Берлине и Лейпциге. Его первым руководителем стал И. М. Ланге¹⁷. Новому издательству безвозмездно передали в качестве вклада в уставной капитал те 5 млн экземпляров учебников, которые были только что выпущены «SWA-Verlag»¹⁸. В первые месяцы своей деятельности издательство «Volk und Wissen» столкнулось с существенными трудностями: не хватало квалифицированных кадров для подготовки учебников и учебных пособий, наблюдался острый дефицит типографских мощностей и бумаги. Меры для решения этих проблем были определены в приказе СВАГ № 150 от 18 мая 1946 г. Он состоял из двух частей: во-первых, издательству, несмотря на все сложности, предписывалось «издать к началу учебного года – к 1 октября 1946 г. – 8 млн учебников и к 15 декабря 1946 г. – 7 млн учебников для всех классов немецкой школы»¹⁹. Во-вторых,

за издательством «Volk und Wissen» закреплялось свыше 20 типографий и переплетных мастерских в разных городах Советской зоны оккупации Германии. Планово-экономический отдел СВАГ должен был обеспечить их 8 тыс. тонн бумаги, которая поставлялась из СССР, и переплетными материалами. Предусматривалось также выделение продовольствия «для дополнительного питания 120 учителей, принимающих участие в составлении учебников для немецких школ»²⁰. Все эти меры привели к тому, что издательство «Volk und Wissen» быстро увеличило выпуск печатной продукции и стало вторым издательским предприятием в Восточной Германии по объему тиражей книг и брошюр (первое место с большим отрывом удерживало «SWA-Verlag»). К началу 1948 г. «Volk und Wissen» отпечатало свыше 50 млн экземпляров школьных учебников²¹. В последующие годы издательство являлось монополистом в сфере издания школьной учебной литературы в Германской Демократической Республике; после объединения Германии оно было приватизировано и вошло в издательскую группу «Cornelsen».

Еще одним мероприятием СВАГ в области подготовки новой учебной литературы стало создание в конце 1947 г. при Немецком управлении народного образования Общества по снабжению школ учебниками и учебными пособиями. Учрежденное в качестве коммерческого предприятия (общество с ограниченной ответственностью), оно призвано было координировать всю работу по приобретению и распределению школьной учебной литературы в Советской зоне оккупации²². В сферу деятельности этого общества входила, среди прочего, и работа с учебными изданиями, выпущенными на сербском языке для проживавших в Саксонии лужицких сербов – единственного национального меньшинства Германии. Издательская деятельность была разрешена им приказом СВАГ от 28 июля 1946 г.²³

В результате активных действий Советской военной администрации задача полного обновления школьной учебной литературы в Восточной Германии была успешно решена в течение двух лет. Усилиями издательства «Volk und Wissen», поддерживавшегося и спонсировавшегося СВАГ, к началу 1947/1948 учебного года все школы в Советской зоне оккупации были полностью укомплектованы новыми учебниками и учебными пособиями²⁴.

Примечания

¹ История формирования и развития цензуры и цензурных учреждений в Советской зоне оккупации Германии изложена в нашей статье: Эльяшевич Д. А., Тургаев А. С. Советская военная администрация и книжное дело

в Восточной Германии в 1945–1949 гг.: формирование системы цензурного надзора // Вестн. СПбГУКИ. 2016. № 3 (28), сент. С. 24–30. В этой статье дается также анализ источниковой базы исследований по истории книжного дела и печати в Восточной Германии в первые послевоенные годы и рассматривается историография вопроса.

² Политика СВАГ в области культуры, науки и образования: цели, методы, результаты, 1945–1949. М.: Росспэн, 2006. С. 99.

³ О лицензировании СВАГ издательств в Восточной Германии см. также: Эльяшевич Д. А., Тургаев А. С. Указ. соч. С. 26.

⁴ ГАРФ. Ф. Р-7317. Оп. 7. Ед. хр. 7. Л. 121.

⁵ Там же. Ед. хр. 22. Л. 275.

⁶ Это издательство, в довоенные годы именовавшееся «J. H. W. Dietz», было основано в 1843 г. На рубеже XIX–XX в. оно выпустило множество сочинений немецких социал-демократов – Р. Люксембург, В. Либкнехта и др.; об истории издательства см.: Graf A. J. H. W. Dietz, 1843–1922. Bonn: Verl. J. H. W. Dietz Nachfolger, 1998.

⁷ ГАРФ. Ф. Р-7317. Оп. 42. Ед. хр. 1. Л. 18.

⁸ Крюкова Н. Д. Воспитание немецкой молодежи в духе антифашизма и демократии, 1945–1949 // Единство, рожденное в борьбе. Л.: Изд-во ЛГУ, 1976. С. 128. Об истории издательства см.: Lokatis S. Vom Amt für Literatur und Verlagswesen zur Hauptverwaltung Verlagswesen im Ministerium für Kultur // Barck S., Langemann M., Lokatis S. Jedes Buch ein Abenteuer: Zensur-System und literarische Öffentlichkeiten in der DDR bis Ende der sechziger Jahre. Berlin: Akad.-Verl., 1997. S. 19–59.

⁹ ГАРФ. Ф. Р-7317. Оп. 42. Ед. хр. 1. Л. 18. Об истории издательства см.: Tschörtner H. D. 35 Jahre internationale Literatur, 1947–1981: eine bibliogr. Zusammenstellung. Berlin: Verl. Volk und Welt, 1982; Fenster zur Welt. Die Geschichte des DDR-Verlages «Volk und Welt» / Hrsrg. R. Links u. a. 2. Aufl. Berlin: Links, 2005.

¹⁰ Neues Deutschland. 1947. 25. Dez.

¹¹ Политика СВАГ в области культуры, науки и образования. С. 234.

¹² ГАРФ. Р-7317. Оп. 8. Ед. хр. 1. Л. 123.

¹³ Там же. Л. 124.

¹⁴ Советская военная администрация в Германии, 1945–1949: справочник. М.: Росспэн, 2009. С. 283.

¹⁵ Цит. по: Эльяшевич Д. А., Тургаев А. С. Книгоиздание для детей и юношества в Германской Демократической Республике // Вестн. СПбГУКИ. 2016. № 2 (27), март. С. 49.

¹⁶ ГАРФ. Ф. Р-7317. Оп. 8. Ед. хр. 1. Л. 279.

¹⁷ Fuchs H.-W. Bildung und Wissenschaft seit der Wende: Zur Transformation des ostdeutschen Bildungssystems. Opladen: Leske und Budrich, 1997. S. 95.

¹⁸ ГАРФ. Ф. Р-7317. Оп. 42. Ед. хр. 1. Л. 18.

¹⁹ Цит. по: За антифашистскую демократическую Германию: сб. док., 1945–1949. М.: Политиздат, 1969. С. 245.

²⁰ ГАРФ. Ф. Р-7317. Оп. 8. Ед. хр. 5. Л. 168.

²¹ Там же. Оп. 54. Ед. хр. 11. Л. 81.

²² Политика СВАГ в области культуры, науки и образования. С. 375.

²³ ГАРФ. Р-7317. Оп. 7. Ед. хр. 25. Л. 181. В декабре 1946 г. СВАГ разрешила лужицким сербам издавать газету, создать собственное издательство и открыть типографию (там же. Ед. хр. 28. Л. 159).

²⁴ Für den Neuaufbau der Schulen // Das Buchgewerbe. 1947. № 1. S. 24.

В. В. Молзинский

Историография истории старообрядчества в отечественной культуре

Историография старообрядчества составила пласт духовных ценностей, ставших основой отображения церковного раскола XVII в. в культуре России. Историография истории старообрядчества в отечественной культуре XIX в. составляет содержание данной статьи.

Ключевые слова: старообрядчество, русская культура, историография старообрядчества и отечественная культура XIX в.

Vladimir V. Molzinsky

Historiography of history of old believers in domestic culture

Historiography of the old believers is amounted to plast of spiritual values was become from basis for the display of dissent 17th century in the culture of Russia. Historiography of the history of old believers in domestic culture consist on the subject of the article.

Keywords: old believers, Russian culture, Russian historiography of old believers, domestic culture of 19th century

Эпохой Великого раскола стала для России вторая половина XVII в., когда единое в своей основе православное вероучение оказалось разделенным как бы на две ветви. Одной из них стала принятая государством официальная церковь, другая поныне именуется старообрядчеством. Это движение сторонников «старой» традиции богослужебного обряда и протеста против церковной реформы, проведенной при патриархе Никоне и царе Алексее Михайловиче, уже в изначальной своей основе было далеко несводимо к вопросам чисто обрядовых разногласий. Глубокое несогласие с вводимыми «новшествами», воспринимаемыми как измена устоям православного вероучения и привычным нормам традиционного церковного устройства, послужило главной в числе исходных причин конфликта, ставшего непреодолимым на протяжении трех последующих столетий.

Русское старообрядчество нашло заметное отражение в духовной культуре прошлого, включая литературу, искусство, сферу религиозно-философских учений и научно-исторических знаний.

Дефицит научной информации, обусловленный во многом политикой церковной и светской власти, в значительной мере объясняет особую ценность историко-аналитических исследований, которые наряду с первыми, а затем интенсивными опытами опубликования текстов старообрядческих сочинений, привлекли взор просвещенной России, вызвав всплеск читательского интереса, а главное – очевидное внимание деятелей русской культуры XIX в. Выход множества книг, статей и материалов по вопросам истории старообрядчества делает его не просто заметной страницей прошлого, но весомым элементом системы актуально ценных явлений культуры.

Велика здесь роль исторической науки, разрабатываемые положения которой, наряду с публикациями сочинений старообрядцев (в подлиннике или переизложении), доводили до сознания просвещенной, образованной России, делали достоянием общественной мысли тот исконно русский, но неведомый ей мир духовных ценностей, который несла в себе изолированная и обособленная в развитии культура «старой», «древлеправославной» веры.

Речь идет об историографии проблемы старообрядчества в России, составившей необозримо широкий пласт духовных ценностей отечественной культуры и запечатлевшей противоборство мнений в анализе идейных основ старообрядчества, его исторических первопричин, религиозно-нравственных устоев, значения в народной жизни и процессе грядущих государственно-политических преобразований.

Историография раскола запечатлела остроту противоречий, касающихся прежде всего вопросов исторической правоты веры, обряда и церковного устройства. В истоках своих он решался просто: «староверы» и «никониане» принимали за аксиому свою веру как «истинно православную», а убеждения противоположной стороны считали «еретическими».

Объективный ответ на этот вопрос российская наука получила лишь в конце XIX – начале XX в., когда анализ средневековых документов привел наиболее вдумчивых ученых духовно-академической школы, прежде всего Н. Ф. Каптерева и Е. Е. Голубинского, к заключению, что русский «староправославный» обряд не был следствием каких-то неточностей в текстах «старопечатных» книг, но напротив, нес в себе традицию средневе-

ковой Византии – того самого Константинопольского (или Студийского) устава, что Киевская Русь приняла при св. Владимире и бережно хранила. В самой Греции, однако, все большее распространение обретал устав Иерусалимский, ставший к XIII в. там единственным. Попытка его внедрения на Руси (на рубеже XIV–XV столетий) была кратковременной и не привела к полной смене господствующих в русской церкви обрядов¹, окончательно (в реалии на одно столетие) узаконенных в 1551 г. Стоглавом. Лишь забвение греками своих древних традиций породило взгляд на русское православие как на «поместное образование» и «уклонение» от общепринятого в христианском мире, что отмечал С. А. Зеньковский², а ранее – Н. М. Никольский³.

Вопрос церковного реформирования в России XVII в., по-видимому, был вызван, прежде всего, проблемами внешней политики царя Алексея Михайловича, движимого надеждой объединить под своим скипетром все восточнославянские народы, а также стремлением патриарха Никона к главенству во вселенской церкви.

С некоторой долей условности можно говорить о примечательной особенности истории русского самодержавного правления в XVI–XVII столетиях, когда молодой монарх нуждался до определенного времени в опоре на совет мудрого духовного наставника. Достаточно вспомнить деятельность митрополита Макария при Иване Грозном⁴. В событиях же середины XVII в. вопрос унификации русского церковного ритуала с общеправославным, диктуемый государственно-политическими замыслами царя, требовал сильной и непреклонной личности патриарха. Потребность в таковой отпала с выполнением этой задачи, а царская власть в России всегда оказывалась выше церковной. И как это нередко бывало в истории, сделав свое дело, Никон был «должен уйти».

Однако личностные амбиции первых лиц государства отражают только одну, наиболее видимую сторону проблемы, имеющей на самом деле объективную обусловленность в процессе исторической эволюции российской государственности. Церковная реформа XVII в. предстает сегодня закономерным историческим явлением периода преодоления культурно-самобытной замкнутости России. Мы принимаем подобную позицию, убедительно изложенную в ряде современных трудов, а также в наследии В. О. Ключевского⁵.

Но система доводов, которыми оперировали лучшие историки XIX и XX столетий, была неведома современникам и участникам событий первых лет раскола. Приверженность же унаследованным традициям веры непреодолимо препятствовала уравновешенно спокойному рассмотрению вопросов ритуально-обрядовых противоречий. Она породила целую сферу массовых выступлений

и устойчивых процессов духовной мысли, несших в себе, наряду с прочими мотивами, религиозно-нравственное неприятие окружающей жизни, государства и олицетворяющей его власти. Примат веры над разумом, надежда обрести спасение души и всего мира, заложенная в «дониконовой» традиции русского православия, – характерная черта исходных начал движений старообрядчества. Недооценка же этой содержательной его основы явилась характерной особенностью историко-аналитических исследований «нестарообрядческих» направлений исторических знаний.

Но обращение к лучшим достижениям отечественной науки, а также заключениям ученых послеоктябрьского зарубежья, заставляя увидеть в социальных процессах второй половины XVII в. тот своеобразный синтез антицерковного (по отношению к господствующей церкви), народно-бунтарского и духовно-значимого, позитивно-содержательного начал, что составляет основу многих исторических явлений, характеризуемых терминами «раскол» и «старообрядчество», не отвечающих их упрощенным определениям как чисто религиозных или чисто социальных движений.

Наиболее ценными представляются сегодня взгляды представителей русской гуманитарной науки и художественной культуры, сумевших увидеть в нем не только движения противцерковного и противогосударственного протеста, но его глубоко позитивный, содержательный смысл. Вдохновляемые поиском истины в осмыслении исторических судеб России, они смогли подойти к течению «старой веры», «старого обряда» как к явлению русской народной жизни, увидев в нем факт сохранения ее культурно-исторической самобытности, формирования осознанного взгляда русского человека на социальную историю и современность.

Прежде всего, достойного места в осмыслении раскола XVII в. заслуживает письменное наследие первых старообрядцев и их последователей, а также воззрения ученых-историков православной церкви, гражданской исторической науки дореволюционного периода.

Церковные историки, выражая позиции государственно-православной церкви, а значит, резкого неприятия старообрядчества, первыми обратились к историческим документам и источникам, заложив основы научно-исторического осмысления церковного раскола XVII в. Речь идет, в частности, о положениях «Посланий» Игнатия Тобольского⁶, Д. Ростовского, П. Богдановича, А. Иоаннова⁷, составляющих, по-видимому, основу так называемого «обличительного» направления исследования истории раннего старообрядчества. Подобный ракурс свойственен и монументальным трактатам XIX столетия, в частности, трудам ми-

трополита Макария (Булгакова), прежде всего его «Истории русского раскола, известного под именем старообрядчества» и соответствующим разделам его «Истории русской церкви»⁸. Подобные подходы к изучению вопроса, призванные доказать неправоту сторонников русской староправославной традиции, обнаруживались и в более поздних работах церковных историков.

И все же на рубеже XIX–XX столетий в исторических изысканиях историков государственно-церковной ориентации рельефно очерчивается стремление к поиску исторической истины раскола. Основная роль принадлежит здесь трудам профессора Московской духовной академии Н. Ф. Каптерева⁹. Ученый отметил и дал доказательную базу тому, что русский «старый» обряд был на самом деле исконно-православным, принятым на Руси еще в X в. при Владимире Святом. Последнее нашло отражение во взглядах Е. Е. Голубинского, И. М. Громогласова¹⁰ и др. Пытаясь порой к критическому переосмыслению отдельных моментов концепции Н. Ф. Каптерева, они фактически опирались на ключевые положения его исторической концепции.

Оригинальность подходов и глубина исследовательской мысли упомянутой группы ученых (государственно-церковной ориентации) далеко не охватывает весь объем достижений науки в изучении раскола. Подчеркнем, однако, что именно церковные историки первыми увидели в расколе XVII в. его противогосударственный аспект, который в последующие два столетия как бы отходит «на второй план», возможно, по мере затухания социальных волнений под знаменем раскола и сосредоточенности его сторонников на внутрицерковных вопросах своего существования.

Наконец, сановные авторы-исследователи и духовно-академические профессора предприняли попытки обнародования ранних старообрядческих сочинений и превращения их, таким образом, в широко доступный источник научной и художественной информации. К тому же в силу постоянных гонений на раскол тексты старообрядческих сочинений вплоть до 1860-х гг. и в последующие два десятилетия могли дойти до русского читателя лишь в выдержках и комментариях церковных авторов.

В первую очередь назовем здесь «Описание некоторых сочинений, написанных русскими раскольниками в пользу раскола», изданное Александром Б. (Бровковичем)¹¹, а также многотомник «Материалов для истории раскола за первое время его существования» профессора Московской духовной академии Н. И. Субботина¹².

Выдержанные в духе неприятия староверия и стремления трактовать события и смысл старообрядческих идей в однобоком негативном ракурсе, издания данного направления открыли грамотной России мир духовных ценностей культуры.

И все же «поле» конкретно-исторических изысканий истории раскола XVII в. оставалось неразработанным.

В то же время имеющиеся исследования частных аспектов и эпизодов истории старообрядчества (А. Л. Гейдена, И. Я. Сырцова, Н. А. Гиббнета, В. А. Мякотина, А. А. Кизеветтера¹³ и др.), напротив, отличаясь конкретностью описания, не претендуют на всесторонний охват явления.

Частично этот пробел восполняется аналитическими заключениями А. К. Бороздина, в частности, книгой «Протопоп Аввакум. Очерк из истории умственной жизни русского общества в XVII в.», и монографии И. А. Кириллова «Правда старой веры». Первый из них, однако, по самой сути идейных установок смыкается с лучшими проявлениями духовно-академической школы, второй – открыто привержен старообрядческому направлению русской мысли о расколе.

Таким образом, дореволюционная историческая наука дает ценный, но разрозненный материал, фрагментарно или предельно обобщенно освещающий рассматриваемое явление церковно-культурной значимости требует расширения перечня источников, посвященных расколу, их глубокого изучения и сопоставления точек зрения ученых-историков, философов и литераторов, уделяя особое внимание, как это отмечено выше, сочинениям первых старообрядцев и их последователей.

Обращение к старообрядческим текстам крупнейших исследователей на рубеже XIX–XX в., таких как А. К. Бороздин и В. Г. Дружинин¹⁴, дает возможность видеть качественно новый уровень осмысления проблемы старообрядчества в отечественной культуре.

В последующие десятилетия данная область знаний – литературоведение и его развитие во взаимодействии с достижениями исторической науки – активно развивалась, способствуя углублению проблемы старообрядчества. Особо упомянем здесь работы исследователей-историков литературы: В. И. Малышева, А. Н. Робинсона, В. Л. Комаровича, Д. С. Лихачева, А. М. Панченко, Е. М. Юхименко, Н. С. Демковой, И. П. Еремина, Н. К. Гудзия, М. Б. Плюхановой, Н. В. Поньрко, В. Е. Гусева, А. С. Демина, А. И. Мазунина, А. В. Вознесенского¹⁵ и др., а вместе с тем исторических исследований старообрядчества, теснейшим образом связанных с достижениями и методологией современного литературоведения.

Особого упоминания достойно здесь имя Н. Н. Покровского. Многолетним усилиям этого крупнейшего новосибирского ученого обязана сохранением и опубликованием множества материалов – памятников письменной культуры старообрядчества¹⁶.

В ряду фундаментальных работ подобной направленности, изданных в последние годы, обращает на себя внимание исследование Н. Ю. Бубнова «Старообрядческая книга в России во второй половине XVII в.»¹⁷. Как бы суммируя итоги научных изысканий ученого за несколько предыдущих десятилетий, упомянутый труд представляет собой и продолжение оформившейся в дореволюционный период, но прерванной в своем развитии тенденции систематизированного описания источников раннего старообрядчества. Только в этом современном исследовании ученого его научный анализ осуществляется уже с опорой на весь широкий круг открытых к настоящему времени рукописей, позволяющих получить целостное представление о письменном наследии основоположников движения «старой» веры.

Несомненного внимания заслуживают взгляды и суждения ученых – представителей философской мысли современной России, в ряду которых особо выделяются труды А. Ф. Замалева, Е. А. Овчинниковой и И. Д. Осипова, в которых мы находим лаконично изложенные позиции по вопросам старообрядчества, отражающие наиболее заметные тенденции русской исторической мысли¹⁸.

Но попытки осмысления идеалов и событий становления религиозно-общественных движений старообрядчества в философской, социально-политической, литературно-художественной мысли и прочих сферах культуры неукоснительно требуют анализа той первичной основы, каковой в интерпретации событий прошлого выступает система исторических знаний.

Сложившиеся направления исследования проблемы церковного раскола XVII в., однако, обнаруживали углубленное рассмотрение лишь отдельных его аспектов.

Даже лучшим проявлениям и тенденциям русской дореволюционной историографии старообрядчества недостает объективной непредвзятости, необходимой для постижения его глубинного смысла и всего многопланового спектра заложенных в нем социально-политических, богословско-исторических и религиозно-нравственных идей.

Революционные потрясения, приведшие, в частности, к рождению новых идеологических ориентиров государственной политики, как бы вывели за рамки научного осмысления саму проблему исторической обоснованности идеи «старой веры», на которой зиждилось движение ее сторонников в российской досоветской истории. Необозримо многоплановый пласт проблем старообрядчества оказался сведенным, в сущности, лишь к одному аспекту – его значимости в ряду антифеодальных, противогосударственных выступлений, – в рамках которого, однако, реально развивалась отечественная историография старообрядчества. Неоспори-

мыми, в частности, представляются достижения исследователей советского периода – А. А. Савича, Н. М. Никольского, Н. В. Устюгова, Н. С. Чаева, В. С. Шульгина, В. С. Румянцевой, Н. С. Гурьяновой, Н. Ю. Бубнова, А. И. Клибанова, В. Г. Карцова, М. Я. Волкова¹⁹ и др. И все же познавательная ценность большей части исследований, проводимых в нашей стране и за рубежом в XX в. по проблеме истории церковного раскола середины XVII столетия, в значительной мере обусловлена богатейшей теоретической основой ее изучения и дальнейшей разработки, какой являются достижения исторической науки дореволюционного периода

Так, среди исследований современных российских историков выделяется двухтомная монография Б. П. Кутузова «Церковная реформа XVII в., ее истинные причины и цели». В ней с небывалой остротой проводится идея ненужности для России обрядовых исправлений²⁰, обусловленных во многом наивным замыслом и надеждой царя Алексея на то, что унификация церковного ритуала будет «идеологическим фундаментом для будущего единения всех православных государств под его державой в Великой Греко-Российской Восточной империи»²¹. Б. П. Кутузов, однако, опирается во многом на позиции многократно цитируемого им Н. Ф. Каптерева. Сама же авторская концепция Б. П. Кутузова обнаруживает не столько научно-исследовательскую, сколько ощутимо выраженную идейную направленность на обоснование нецелесообразности разделения единого в своей основе русского православия в прошлом и настоящем.

Историческая мысль послеоктябрьского зарубежья в своих немногих проявлениях внимания к событиям церковного раскола продолжала развиваться в рамках оформившихся в дореволюционный период течений отечественной науки. Монументальные ее достижения в сфере «старообрядческих» тенденций, по-видимому, связаны с наследием С. А. Зеньковского²². Позиции же «духовно-академической» школы явно просматриваются в фундаментальном исследовании М. В. Зызыкина «Патриарх Никон – его государственные и канонические идеи»²³, в котором события Никоновой реформы XVII в. оцениваются в контексте проблем канонического права и места церкви в ее взаимоотношениях со светской властью.

Ценность положений дореволюционной историографии старообрядчества определяется и колоссальным ее влиянием на иные области отечественной культуры. Среди имен «первооткрывателей» старообрядчества для образованной России прежде всего следует назвать И. С. Аксакова, Ф. М. Достоевского, Н. И. Костомарова, П. И. Мельникова (А. Печерского)²⁴, а чуть позднее – В. О. Ключевского и П. Н. Милюкова²⁵, увидевших в сути данного явления одну из исконно национальных

черт русской жизни. При всей несопоставимости мировоззренческих позиций упомянутых авторов, их огромный талант, а главное – широчайшая известность, думается, способствовали если не глубине и всесторонности научного изучения или художественного постижения исторического существа старообрядчества, то распространению знаний о нем, а следовательно, превращению их в достояние массового сознания.

Положив начало многим процессам становления и развития отечественной культуры, эпоха раскола породила «новые духовные нужды» (по Н. И. Костомарову)²⁶, заметную черту «народного настроения» (по В. О. Ключевскому)²⁷, по сути же – особую «ветвь» того органичного единства разнородных элементов, что составляет ее целостный мир, предопределяя особенности формирования и проявления многих глубоко национальных черт.

Понимание огромной роли раскола в отечественной истории мы находим в трудах и произведениях выдающихся мыслителей – философов, литераторов и художников России.

Так, Г. П. Федотов видел духовными преемниками раскола русских революционных демократов²⁸.

Великую духовную силу раскола-старообрядчества признавали Н. С. Лесков, М. Е. Салтыков-Щедрин и А. Ф. Писемский²⁹.

Мир старообрядчества получил заметное отражение в искусстве и литературе России, привлекая внимание многих авторов. Здесь необходимо особо подчеркнуть имена М. П. Мусоргского и В. И. Сурикова, в основу произведений которых, составляющих наиболее выдающиеся вершины русской классики в жанрах исторической живописи («Утро стрелецкой казни», «Боярыня Морозова») и оперного искусства (опера «Хованщина»), положена тема церковного раскола XVII в.

Но всякое обращение к исторической теме в искусстве, литературе и иных областях духовной культуры неизменно подразумевало приверженность позициям тех или иных исторических школ и направлений. В эмоционально убедительных откликах одаренных художников и мыслителей на события первых лет раскола, образы его героев и круг идей, в самом художественном постижении истории тем не менее ощутимо влияние вполне определенных позиций научно-исторического анализа, а порой и конкретных имен ученых – исследователей старообрядчества.

В этом смысле научно-историческое наследие в той его доле, что касается старообрядчества, достойно внимания уже как фактологическая база прочих, частично упомянутых сфер духовной культуры.

Но и те достижения ученых-историков, что не нашли всходов в иных областях науки, литературы, искусства по причине малой известности, порой за-

служивают рассмотрению как достояние культуры научной мысли.

Тенденциозность отдельных течений дореволюционной историографии раскола, равно как и заметное невнимание к большинству ее сфер в советской науке, – все это предопределяет необходимость глубокого и всестороннего анализа научно-исторической литературы о расколе XVII в., об истоках формирующегося в ходе его движения русского православного традиционализма, именуемого поныне старообрядчеством.

В этом смысле особую значимость имеют труды современных авторов, связанные с обращениями к памятникам истории и культуры старообрядчества. К таковым относится книга Е. М. Юхименко «Старообрядчество: история и культура»³⁰, в которой представлен объективно-непредвзятый взгляд на староверие, основанный на фактическом материале, касающемся истории и культуры староверия от истоков до начала XX в.

Достоинны упоминания также публикации музея истории старообрядчества, в частности, 15 выпусков сборника «Старообрядчество: история, культура, современность»³¹, свидетельствующие о неисчерпаемости заявленной темы и о неугасаемом интересе к ней в современной отечественной науке.

Примечания

¹ Каптерев Н. Ф. Патриарх Никон и царь Алексей Михайлович. Сергиев Посад, 1909. Т. 1. С. 213–214; Голубинский Е. Е. К нашей полемике со старообрядцами. 2-е изд. М., 1905. С. 45–46.

² Зеньковский С. А. Русское старообрядчество: духовные движения XVII в. Мюнхен, 1970. С. 174–175.

³ Никольский Н. М. Реформа Никона и происхождение раскола // Три века. М., 1912. Т. 2: XVII век, вторая половина. С. 5–38.

⁴ Альшиц Д. Н. Начало самодержавия в России: государство Ивана Грозного. Л., 1988. С. 34–35.

⁵ Ключевский В. О. Курс русской истории. М., 1908. Ч. 3. С. 113–116, 335, 390–393, 412–413.

⁶ Игнатий, митр. Послания блаженного Игнатия, митрополита Сибирского и Тобольского // Православ. собеседник. Казань, 1857. Послание третье. URL: <http://starieknigi.info> (дата обращения: 06.02.2017).

⁷ Андрей Иоаннов (Журавлев А. И.). Полное историческое известие о древних стригольниках и новых раскольниках, так называемых старообрядцах: в 4 ч. СПб., 1855. Ч. 1; Богданович П. И. Историческое известие о раскольниках. 2-е изд. СПб., 1787; Ростовский Д. (Туптало, митр.). Розыск раскольничьей Брынской вере, 1709. М., 1824.

⁸ Макарий (Булгаков, митр.) История русского раскола, известного под именем старообрядчества. М., 1855; Макарий (Булгаков, митр.). История русской церкви. Изд. 2-е. СПб., 1903. Т. 11.

⁹ Каптерев Н. Ф. Патриарх Никон и царь Алексей Михайлович. Сергиев Посад, 1909. Т. 1.; Каптерев Н. Ф. Патриарх Никон как церковный реформатор и его противники // Православ. обозрение. 1887. Янв. С. 145–183; То же. Февр. С. 315–363; То же. Апр. С. 763–831; Каптерев Н. Ф. Характер отношения России к православному Востоку в XVI–XVII столетиях. М., 1885.

¹⁰ Голубинский Е. Е. К нашей полемике со старообрядцами. 2-е изд. М., 1905; Громогласов И. М. О сущности и причинах русского раскола, так называемого старообрядчества. Сергиев Посад, 1895.

¹¹ Александр Б. (Бровкович А., Никанор). Описание некоторых сочинений, написанных русскими раскольниками в пользу раскола. СПб., 1861. Ч. 1: Сочинения исторические.

¹² Субботин Н. И. Материалы для истории раскола за первое время его существования. М., 1874–1886. 8 т.

¹³ Гейден А. Л. Из истории возникновения раскола при патриархе Никоне. СПб., 1886; Гиббенет Н. А. Историческое исследование дела патриарха Никона. СПб., 1882; Кизеветтер А. А. Протопоп Аввакум. Ростов н/Д, 1905; Мякотин В. А. Протопоп Аввакум, его жизнь и деятельность. Пг., 1907; Сырцов И. Я. Возмущение соловецких монахов-старообрядцев в XVII столетии. Пермь, 1880; Сырцов И. Я. Соловецкий монастырь пред возмущением монахов-старообрядцев в XVII столетии // Православ. собеседник. 1897. № 3. С. 163–204.

¹⁴ Бороздин А. К. Протопоп Аввакум: очерк из истории умственной жизни русского общества в XVII в. СПб., 1900; Дружинин В. Г. Писания русских старообрядцев: перечень списков, составленных по печатным описаниям рукописных собраний. СПб., 1912; Дружинин В. Г. Пустозерский сборник // Памятники первых лет русского старообрядчества. СПб., 1914.

¹⁵ Малышев В. И. Библиография сочинений протопопа Аввакума и литература о нем, 1917–1953 // Труды отдела древнерусской литературы (ТОДРЛ). М.; Л., 1954. Т. 10. С. 435–446; Его же. Летопись жизни Аввакума // Древнерусская книжность: сб. науч. ст. М.; Л.: Наука, 1985. С. 277–322; Его же. Неизвестные и малоизвестные материалы о протопопе Аввакуме // ТОДРЛ. М.; Л., 1953. Т. 9. С. 387–404; Его же. Русские писатели о «Житии» протопопа Аввакума // Там же. 1951. Т. 8. С. 388–391; Его же. Сочинения протопопа Аввакума в собрании Института русской литературы («Пушкинский дом») АН СССР // Там же. 1957. Т. 13. С. 581–590; Его же. Усть-Цилямские рукописные сборники XVI–XX вв. Сыктывкар, 1960; Робинсон А. Н. Жизнеописание Аввакума и Епифания: исслед. и тексты. М., 1963; Его же. Творчество Аввакума и общественное движение в конце XVII в. // ТОДРЛ. М.; Л., 1962. Т. 18. С. 149–175; Комарович В. Л., Лихачев Д. С. Протопоп Аввакум // История русской мысли. М.; Л., 1948. Т. 2. С. 302–322; Лихачев Д. С. Предварительные итоги тысячелетнего опыта // Огонек. 1988. № 10. С. 11–12; Панченко А. М. Аввакум как новатор // Рус. лит. 1982. № 4. С. 142–152; Его же. Боярыня Морозова – символ и личность: предисловие // Мазунин А. И. Повесть о боярыне Морозовой. Л.: Наука, 1979. С. 3–14; Его же. Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984; Юхименко Е. М. «История об отцах и страдальцах соловецких» С. Де-

нисова – памятник выговской литературной школы первой половины XVIII в. // Традиционная духовная и материальная культура русских старообрядческих поселений в странах Европы, Азии и Америки: сб. науч. тр. Новосибирск: Наука, 1992. С. 107–113; Её же. Каргопольские «гари» 1683–1684 гг. // Старообрядчество в России, XVII–XVIII вв. М., 1994. С. 64–85; Её же. Повесть об осаде Соловецкого монастыря Семена Денисова – памятник Выговской литературной школы русской истории XVIII в.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1990; Демкова Н. С. Житие протопопа Аввакума: творч. ист. произведения. Л., 1974. 168 с.; Её же. К вопросу об истоках автобиографического повествования в «Житии» Аввакума // ТОДРЛ. Л., 1969. Т. 24. С. 228–232; Её же. К вопросу о жанровом своеобразии сочинений протопопа Аввакума // Рукописная традиция XVI–XIX вв. на Востоке России. Новосибирск, 1983. С. 15–26; Еремин И. П. Сочинения протопопа Аввакума и инока Епифания // Еремин И. П. Лекции и статьи по истории русской литературы. Л., 1987. С. 172–182; Гудзий Н. К. Протопоп Аввакум как писатель и как культурно-историческое явление // «Житие» протопопа Аввакума им самим написанное и другие его сочинения. М.; Л., 1934. С. 7–59; Его же. Протопоп Аввакум и его сочинения // Гудзий Н. К. История древнерусской литературы. 7-е изд. М., 1966. С. 478–495; Плюханова М. Б. Композиция «Пустозерского сборника» как выражение исторической концепции Аввакума // Традиционная духовная и материальная культура русских старообрядческих поселений в странах Европы, Азии и Америки: сб. науч. тр. Новосибирск: Наука, 1992. С. 47–52; Пустозерская проза: Протопоп Аввакум, инок Епифаний, поп Лазарь, дьякон Федор / ред. М. Б. Плюханова. М., 1989; Поньрко Н. В. Дьякон Федор – соавтор протопопа Аввакума // ТОДРЛ. Л., 1976. Т. 31. С. 362–365; Её же. Обновление Макариева Желтоводского монастыря и новые люди XVII в. ревнители благочестия // Там же. 1990. Т. 43. С. 58–69; Её же. Узники Пустозерской земляной тюрьмы // Древнерусская книжность: по материалам Пушкинского дома. М.; Л., 1985. С. 243–253; Гусев В. Е. «Житие» протопопа Аввакума – произведение демократической литературы XVII в. // ТОДРЛ. М.; Л., 1954. Т. 10. С. 380–389; Демин А. С. Для чего Аввакум написал первую челобитную? // Там же. 1969. Т. 24. С. 233–236; Мазунин А. И. Повесть о боярыне Морозовой. Л., 1979; Вознесенский А. В. Древнерусская литература у старообрядцев: на материале старообрядческих изданий XVIII – начала XIX в.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1996.

¹⁶ Покровский Н. Н. Источники по истории общественного сознания и литературы периода феодализма. Новосибирск, 1991; Его же. О роли древних рукописных и старопечатных книг в складывании системы авторитетов старообрядчества // Научные библиотеки Сибири и Дальнего Востока. Новосибирск, 1978. Вып. 14. С. 19–40; Его же. Устюжский список «Возвещения от сына духовного ко отцу духовному» // ТОДРЛ. Л., 1981. Т. 36. С. 151–153; Христианство и церковь в России феодального периода / ред. Н. Н. Покровский. Новосибирск, 1989.

¹⁷ Бубнов Н. Ю. Старообрядческая книга в России во второй половине XVII в.: источники, типы и эволюция. СПб., 1995.

¹⁸ Замалеев А. Ф. Аввакум Петров: послания и челобитные. СПб., 1995. С. 3–15; Его же. Курс истории русской философии. М., 1995. С. 158; Его же. Лекции по истории русской философии. СПб., 1995. С. 43–45; Его же. Лекции по истории русской философии. СПб., 1994. Ч. 1. С. 55–56; Замалеев А. Ф., Овчинникова Е. А. Еретики и ортодоксы: очерки древнерусской духовности. Л., 1991. С. 67–80; Замалеев А. Ф., Осипов И. Д. Русская политология: обзор основных направлений: учеб. пособие. СПб., 1994. С. 20–23.

¹⁹ Савич А. А. Соловецкая вотчина XVI–XVII вв. Пермь, 1927; Никольский Н. М. Религиозно-социальные движения второй половины XVII в. // Никольский Н. М. История русской церкви. М., 1931. С. 136–171; Устюгов Н. В. Русская церковь в XVII в. // Религия и церковь в истории России. М., 1975. С. 140–159; Устюгов Н. В., Чаев Н. С. Русская церковь в XVII в. // Русское государство в XVII в.: новые явления в социал.-экон., полит. и культ. жизни. М., 1961. С. 295–329; Чаев Н. С. Церковный раскол и Соловецкое восстание 1668–1676 гг. // Очерки истории СССР: период феодализма, XVIII в. М., 1955. С. 312–325; Шульгин В. С. Движения, оппозиционные официальной церкви в России в 30–60-х гг. XVII в.: автореф. дис. ... канд. ист. наук. М., 1967. 13 с.; Его же. Проблемы истории русской церкви // Вопр. истории. 1967. № 2. С. 151–157; Его же. Общественная мысль и раскол в XVII в. // Сборник документов по истории СССР. М., 1973. Ч. 4: XVII в. С. 8–11; Румянцева В. С. «Житие» протопопа Аввакума как исторический источник: автореф. дис. ... канд. ист. наук. М., 1971; Ее же. Народное антицерковное движение в России в XVII в. М., 1986; Ее же. Народное антицерковное движение в России XVII в.: документы приказа тайных дел о раскольниках 1665–1667 гг. М., 1986; Гурьянова Н. С. Крестьянский антимоноархический протест в старообрядческой эсхатологической литературе периода позднего феодализма: автореф. дис. ... канд. ист. наук. Новосибирск, 1985; Ее же. Крестьянский антимоноархический протест в старообрядческой эсхатологической литературе периода позднего феодализма. Новосибирск, 1988; Ее же. Об отношении крестьян Филипповского согласия XVIII в. к государственной власти // Литература и классовая борьба эпохи позднего феодализма в России. Новосибирск, 1987. С. 142–143; Бубнов Н. Ю. Источники по истории формирования идеологии раннего старообрядчества: автореф. дис. ... канд. ист. наук. Л., 1975; Его же. Старообрядческие книги в России во второй половине XVII в.: Источники, типы и эволюция: автореф. дис. ... д-ра ист. наук. Л., 1990; Клибанов А. И. К характеристике новых явлений в русской общественной мысли второй половины XVII – начала XVIII в. // История СССР. 1963. № 6. С. 85–103; Его же. Народные противцерковные движения // Русское православие: веки истории. М., 1989. С. 562–615; Его же.

Протопоп Аввакум как культурно-историческое явление // История СССР. 1973. № 1. С. 76–98; Карцов В. Г. Разинцы и раскольники // Вопр. истории. 1977. № 3. С. 121–131; Его же. Религиозный раскол как форма антифеодального протеста в истории России. Калинин, 1971. Т. 1; Волков М. Я. Русская православная церковь в XVII в. // Русское православие: веки истории. М., 1989. С. 153–229.

²⁰ Кутузов Б. П. Церковная реформа XVII в., ее истинные причины и цели. Рига, 1992. Ч. 1. С. 193.

²¹ Там же. Ч. 2. С. 47.

²² Зеньковский С. А. Житие духовидца Епифания // Возрождение. Париж, 1966. С. 68–87; Его же. Иван Неронов: очерк из истории рус. церкви в XVII в. // Вестник русского студенческого христианского движения. Париж; Нью-Йорк, 1954. С. 11–17; Его же. Раскол и судьбы империи // Возрождение. Париж, 1955. № 39. С. 112–195; Его же. Русское старообрядчество: духовные движения XVII в. Мюнхен, 1970.

²³ Зызыкин М. В. Патриарх Никон: его государственные и канонические идеи: в 3 т. Варшава, 1931–1938. 3 т.

²⁴ Аксаков И. С. Краткая записка о странниках или бегунах, 1851 г. // Рус. арх. 1866. № 4. С. 627–644; Достоевский Ф. М. Два лагеря теоретиков // Полн. собр. соч. М., 1980. Т. 20. С. 5–22; Костомаров Н. И. История раскола у раскольников // Вестн. Европы. 1871. Т. 2, кн. 4. С. 469–536; Его же. Царевна Софья // Костомаров Н. И. Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей. Калуга, 1995. Т. 2, вып. 4/5. С. 380–414; Мельников-Печерский П. И. Заметки о русском расколе // Кельсиев В. И. Собрание правительственных сведений о раскольниках. Лондон: Вольная рус. тип., 1860. Вып. 1. С. 167–198; Его же. Очерки поповщины // Собр. соч. М., 1976. Т. 7. С. 191–555; Его же. Письма о расколе // Там же. Т. 8. С. 5–82.

²⁵ Ключевский В. О. Западное влияние и церковный раскол в России XVII в. // Ключевский В. О. Очерки и речи. Пг., 1918. Сб. 2. С. 373–453; Милуков П. Н. Очерки по истории русской культуры: в 3 т. М., 1994. Т. 2: Вера. Творчество. Образование.

²⁶ Костомаров Н. И. История раскола у раскольников // Вестн. Европы. 1871. Т. 2, кн. 4. С. 470.

²⁷ Ключевский В. О. Указ. соч. С. 391.

²⁸ Федотов Г. П. Трагедия интеллигенции // О России и русской философской культуре: философы послеоттябрьского зарубежья. М., 1990. С. 432.

²⁹ Лотман Л. М. Реализм русской литературы 60-х гг. XIX в. Л., 1974. С. 137; Макашин С. А. М. Е. Салтыков-Щедрин. М., 1951. Т. 1. С. 352–366.

³⁰ Юхименко Е. М. Старообрядчество: история и культура. М., 2016. 852 с.

³¹ Старообрядчество: история, культура, современность. М., 2015. Вып. 15.

В. П. Большаков

Культурные практики эстетического и художественного освоения человеком мира

Рассматриваются современные представления о развитии культурных практик эстетического и художественного освоения мира.

Ключевые слова: культурные практики, эстетические практики, художественные практики, изобразительные искусства, музыка, ценностные смыслы

Valery P. Bolshakov

Cultural practices aesthetic and artistic master of world

Modern ideas about development aesthetic and artistic cultural practices master of the world are discussed.

Keywords: cultural practices, aesthetic practices, artistic practices, fine arts, music, values meanings

Культурные практики в сферах эстетического и художественного освоения человеком мира в своем развитии связаны с культурными практиками повседневной и неповседневной жизнедеятельности. Это очевидно относится ко всякого рода изобразительному творчеству и его восприятию. В хозяйственных культурных практиках отчетливо выделяются функциональные особенности такой жизнедеятельности, как строительство. В частности строительства жилищ, которое, однако, трансформировалось в нечто особое, что стали именовать архитектурой. Употребление термина «архитектура» и сегодня остается неоднозначным. Современные архитекторы руководят и строительством зданий, имеющих чисто функциональный смысл. Стандартные коробки блочных домов, целые их кварталы рассматриваются как порождение современной архитектуры. В то же время, архитектура в истории человечества постепенно стала актуализироваться в качестве вида искусства, художественной деятельности. В храмах и дворцах, и даже доходных домах, возводимых архитекторами, важными оказывались не только чисто функциональные достоинства, но и ценностные духовные смыслы. Храм, например, должен был воплощать в себе ценности Веры, устремленности человека к Богу и желательности красоты, внутреннего и внешнего совершенства здания, самим своим видом, внутренним убранством возвышавшего душу верующего, находящегося около него и в нем.

В разных регионах, в разных культурах художественные практики архитектуры развились различно, воплощая в творениях архитекторов особенности разных этносов, наций, историче-

ских периодов. Эти культурные практики освоения и облагораживания людьми пространств породили и продолжают порождать в истории человечества огромное количество памятников архитектуры: отдельных зданий и целых комплексов, которые сегодня охраняются в качестве всемирного культурного наследия.

Такие культурные практики в их становлении и развитии были связаны с другими культурными практиками изобразительного характера, которые, как и архитектура, позволяли людям, используя особые знаковые системы, выражать свои мысли и, главное, чувства в процессах осмысления окружающего мира и самих себя. Отношение, которое мы называем эстетическим, рождается в процессах особого освоения мира, первоначально не имея собственно художественных смыслов, будучи вплетено в практики жизнедеятельности, прежде всего в ритуальные практики. Первичная изобразительная деятельность (петроглифы, «макарены», фигурки палеолитических «Венер», наскальные рисунки) содержала в себе только зачатки того, что проявится и разовьется в качестве эстетической и художественной активности. Изобразительное творчество и дальше долгое время является необходимым моментом самых разнообразных культурных практик. Прежде всего – культовых.

Скажем, в Древнем Египте скульптурные изображения и рельефы были необходимыми в заупокойном культе, а также в оформлении храмов. Колоссальные статуи богов и богинь, фараонов и людей, сопровождавших властителей в «путешествии» в загробный мир. Статуи, оформлявшие процессы богослужений и выразившие величие властителей. Живописные

сцены, изображавшие перипетии земной и загробной жизни. И все это – с очевидной практической направленностью.

Как и в Древнем Египте, в Древней Греции скульптура (да и другие искусства) не была еще музейной. Создание скульптур и само является действием практически-духовным, и вызвано потребностями жизненной практики, и обслуживает эту самую практику повседневного и неповседневного существования. Изображения богов и героев, победителей спортивных состязаний оформляли окружающую среду как пространство созерцания, поклонения, почитания, воспитания. В Древнем Риме такие изображения, и наряду с ними бюсты семейных предков, выполняли функции знаков культурной памяти.

Изображения постепенно становились практическим орудием идеологии, пропаганды. Культ вождей и монументальная пропаганда особенно выразительно реализовались в художественной культуре Советского Союза.

Но уже в Древней Греции и далее в Древнем Риме скульптура стала и практикой выражения особенностей Человека, его телесного и духовного совершенства, движений его тела и души. То же самое касается и живописи, притом, что последняя обращена к изображению не только человека, но и к освоению посредством изображения всего окружающего чувственного мира.

Сократ в одной из бесед со скульптором Паррасием (приводимой Ксенофонтом) высказал мнение, что искусство (в частности скульптура) изображает не только тела, но и души и именно это в нем «является наиболее интересным, приятным, очаровательным, увлекательным и захватывающим»¹. И хотя Паррасий сначала возразил Сократу, задав вопрос: не превышает ли такой подход возможности (изобразительного) искусства? Сократ очевидно убедил его, заставив признать, что в скульптуре особенно глаза статуи могут быть выразительными – приветливыми или враждебными, упоенными успехом или подавленными несчастьем, выражающими «величие и благородство, низменность и подлость, умеренность и мудрость, заносчивость и простоту»². При этом надо помнить, что у оригинальной греческой бронзовой скульптуры глаза были «живыми», инкрустированными. И что не только глаза выражали особенности душ человеческих. Это хорошо иллюстрируется при обращении к римскому скульптурному портрету, мраморному, но всегда с острыми выразительными характеристиками образа: не просто изображение – характер!

И скульптура, и живопись – постепенно становятся специфическими искусствами, решающими задачи практически-духовного ос-

мысления мира человеком. Началом других видов искусств являлась у всех народов так называемая «триединая хорея». В ней выражались «чувства человека как с помощью звуков, так и движений, как с помощью слов, так и мелодий и ритмов.

Слово „хорея“ подчеркивает существенную роль танца, ибо происходит от „choros“, хор, что первоначально означало коллективный танец, прежде чем стало означать коллективное пение»³. Я бы добавил, что оно означало коллективное практическое действие: это была особая культурная практика. Она становилась, многообразно развивалась в ходе сопровождения трудовых процессов и действий, во время которых люди ритмически двигались, припевая нечто, что создавало лучшее настроение у работающих, снимая некоторую монотонность труда, но, главное, опять-таки, в процессах культово-мистического освоения человеком мира и самого себя в мире. Впрочем, культово-мистическое освоение нередко совмещалось с трудовой, хозяйственной деятельностью.

Так, музыка (да и танец) в качестве практического действия рождается в Греции в культе Диониса с его экстатическими танцами и песнями. По мнению Вл. Татаркевича, пифагорейцы постепенно осознали, что танцевальное и музыкальное искусство «в равной мере воздействует и на зрителя, и на слушателя; воздействует не только посредством движений, но и посредством созерцания движений. Культурному человеку не нужно участвовать в танцах, ему достаточно смотреть на них»⁴. Пифагорейцы отсюда заключили о возможности посредством музыки и танца воздействовать на душу человека. Это теория, а на практике танец, музыка и театр (тоже происшедший из культа Диониса) постепенно обрели характер самостоятельных, не культовых, а художественных культурных практик: практик создания художественных ценностей для их вполне практического потребления, восприятия. Они превратились в практики особых искусств. И почти везде поначалу особые искусства эти развивались в практиках так называемого народного художественного творчества. В изобразительном творчестве они проявляли себя прежде всего как художественные ремесла. Словесное, музыкальное и танцевальное искусства, явно выделившиеся из «триединой хореи», тоже развивались в русле так называемого фольклора. Фольклорные практики реализовывались в функционировании народного художественного творчества. Однако в сферах и изобразительной, и неизобразительной деятельности постепенно выделились и оформились практики профессиональ-

ных искусств: скульптуры, графики, живописи, литературы, театра, музыки, хореографии и т. д. Множество видов, жанров. При том что, с одной стороны, шла все более узкая специализация каждой из практик, их дробление, с другой – объединение многих практик, их синтез и, таким образом, порождение новых практик. Отличие специализированных художественных практик от народных состояло в том, что, во-первых, важнейшей оказывалась роль творца-практика, создававшего уже не образец для дальнейшего вариативного развития, а шедевр, который фиксировался в определенной знаковой системе и, либо воздействовал (жил) в этой закреплённой форме (в изобразительных искусствах и литературе), либо исполнялся профессионалами, профессионально осваивавшими знаковую систему, исполнялся в целях непосредственного воздействия. Французский социолог А. Моль в своей книге «Социодинамика искусства» отмечал, что в первобытном (и, добавим, в народном) искусстве часто еще совпадали автор – исполнитель – слушатель, игравший, скажем, на свирели из камыша. Но постепенно началось отделение. Причем, сначала создатель, Творец, не заботится о сохранности своеобразия созданного. Нотной записи еще нет, в Европе она появляется только в эпоху Возрождения. И тогда композитор и исполнитель разделяются. Потом появляется оркестр и раздваивается исполнитель. Играет оркестр, но управляет исполнением дирижер. По мнению А. Моля, не сразу, но возникает почти музыкальная религия: композитор связан со слушателем лишь через критику: слушатели не знают его языка, но уважают. А он передает листок с нотами «священнику», который в храме (концертном зале) осуществляет священное действие – исполнение музыки. И публика поклоняется дирижеру: его она видит. А позже появляется еще и сверхдирижер – звукооператор, организующий качество грамзаписи и исполнения музыки, воспринимаемой дистанционно.

То, о чем сказано выше, – частность: бытование музыки как определенной художественной практики. Новые виды искусств, такие как кино, представляют собой и новые виды художественных практик. Природа искусств – практически-духовная. Именно в искусствах очевиднее всего происходит практическое «опредмечивание» духовного содержания, ценностных смыслов. В художественном творчестве и художественном восприятии практически реализуется стремление человека к физическому и духовному совершенству в их единстве. Художественная деятельность – единственная деятельность главным содержанием, смыслом которой является практическое создание, хранение, функциони-

рование и передача духовных ценностей. Понятие «художественная деятельность» включает в себя художественное творчество, его результаты (художественные ценности), а также – художественное восприятие явлений действительности и художественных ценностей (произведений искусств и ремесел). Восприятие в данном случае представляет собой практическое освоение, особое эстетическое и художественное осмысление человеком явлений окружающего мира и мира своего, внутреннего.

Практическая природа художественной деятельности выявляется в том, что художник, используя разнообразные материалы и способы конкретного воплощения духовных смыслов в знаковых системах особого рода – языках искусств, порождает чувственные «конструкты», художественно-образную ткань произведения, в котором, таким образом, выражаются ценностные смыслы. И именно эти смыслы постигаются, осваиваются, будучи воспринятыми людьми, вступающими в практическое чувственное непосредственное общение с произведением искусства.

Разумеется, это практически реализуется не автоматически, а в эстетически-художественной ситуации, определяющей и необходимость (потребность) и стремление, и возможности эстетического и художественного освоения человеком мира.

Профессиональное искусство для своей успешной реализации требует известной развитости чувств воспринимающего, его знакомства с языком конкретного искусства.

Практики художественного освоения людьми окружающей среды переносятся и на характер взаимодействия с этой средой. Они порождают стремление сделать среду повседневности и, тем более, неповседневности (праздничности) эстетически и художественно выразительной. Это сказывается на восприятии человеком не только шедевров искусств, но и безыскусной природы, и побуждает людей воздействовать на природу, раскрывать ее эстетический потенциал. В жизни людей возникают не только парковое искусство или явления икебаны, но и художественно-промышленный дизайн. Художественные практики искусств в истории развиваются, профессионализируются. Художественное творчество в любом виде искусства предполагает и развитие художественного мастерства, практической умелости, техники. Художественные ценности наследуются от эпохи к эпохе по-разному в разных исторических условиях. Они все более определяются уникальностью созданного, свободой не от традиций, а от трафаретов и эпигонства.

Однако характер и художественного творчества, и художественного восприятия, и функционирование художественных ценностей не остаются неизменными. Особенно резкие изменения художественных практик происходят при становлении и развитии индустриальных обществ, коммерциализации отношений во всех сферах культуры. Художественное творчество и художественное восприятие начинают выступать в качестве особых форм духовного производства и потребления духовных ценностей, которые становятся элементами товарных отношений, довлеющих над всей художественной реальностью. Немецкий поэт Генрих Гейне в своем «Путешествии по Гарцу» вспоминал обращение римского поэта Горация к молодому автору: пусть написанное тобой пролежит девять лет. Гораций имел в виду, что не надо торопиться с окончательным завершением произведения: отлежится, будет видно, что действительно получилось, а что надо доработать. Гейне язвит по поводу слов Горация: хорошо было ему писать такое, когда он сидел за столом у Мецената и ел индейку с трюфелями. А в наше время для того, чтобы иметь прекрасную еду нужны деньги, деньги в кармане, а не рукопись в ящике стола⁵.

Дело не только в деньгах, хотя превращение ценности в товар сказывается на реализации ценностного смысла. Коммерция начала довлеть и над процессами художественного творчества и восприятия, начавшими походить на производство и потребление и определять функционирование искусств в пространствах рыночных отношений. И художественные практики превращаются (и образуются новые) в художественные и художественно-зрелищные индустрии. Рассмотрению особенностей современных культурных практик и индустрий в сфере художественной культуры необходимо посвятить специальное исследование.

Примечания

¹ Татаркевич В. Античная эстетика. М., 1977. С. 95.

² Там же.

³ Там же. С. 14.

⁴ Там же. С. 72.

⁵ См. об этом подробнее: Гейне Г. Путешествие по Гарцу / пер. с нем. В. А. Зоргенфрея // Собр. соч.: в 10 т. / под общ. ред. Н. Я. Берковского, В. М. Жирмунского, Я. М. Металова. М.: Гослитиздат, 1957. Т. 4: Путевые картины. С. 7–66.

Художественная воля и власть в европейской культуре

Проблема соприкосновения художника и власти является актуальной. Художник владеет воображением, но не владеет обществом. Власть, напротив, заключает с «правильным» гражданином договор о прекрасном и запретном, но не владеет его воображением. В результате художник и власть время от времени создают совместные общественные проекты, имеющие художественную ценность.

Ключевые слова: художник, власть, идеология, свобода, государство

Svetlana B. Veselova, Aleksandr N. Ogarkov

Artistic will and authority in European culture

There is an urgent problem of a contact between the artist and the authority. The artist owns the imagination, but the artist does not own the society. In contrast, authority concludes the agreement about the beautiful and forbidden things with the «correct» citizen, but it does not possess his imagination. As a result, the artist and the authority establish joint public projects that have artistic value from time to time.

Keywords: artist, authority, ideology, freedom, state

В одном ли мире художник и власть? Является ли художник «концептуальным персонажем», как воин, жрец, мудрец или чиновник? Скорее нет, чем да, ведь его сила состоит не в выполнении прямых директив по обустройству близлежащего мира, не следованию двусмысленной логике Общественного договора, как его понимал Руссо, или, наоборот, следованию прямолинейной логике революции, как ее понимал Чернышевский.

Напротив, художник тренирует пластичность, оборотную и привилегированную изнанку силы, следуя принципам интерпассивности, оборачивая в свою пользу грубую прямолинейную природу **метарассказа**, по выражению Лиотара. Мы дожили до состояния, когда никакой метарассказ больше не является субстратом смыслополагания, в нем срабатывают идентичности, но не разнородности, а значит, избыточно рассеиваемая в ноосфере событийность и предметность напыляется на самую выразительную сингулярность, а верх одерживает самая дифференцированная монада. Это как раз художник, конвертирующий свою ноуменальность в феноменальность становления.

Тем не менее, как и король, он не хозяин своих состояний, а медиатор гармонии, той единственной ускользящей цели вселенной, ради которой она, скорее всего, и создана. И в этом случае быть художником значит не иметь сущности. Спонтанность и продуманное стремление к наиболее выразительной и провоцирующей устоявшийся порядок упаковке разнородности причудливым образом соединяются, прихотливость каприза и акты чистой воли и разделены, и синтезированы в нужный момент. И в этом искусстве подводного хода художнику нет равных. **Обыкновенные** же

разрешают тяжбу между ними и художником всегда в свою пользу, в пользу банальности или идеологии.

Андрей Белый отчетливо высказался на эту тему в книге «Трагедия творчества»: вот три русских гения – Гоголь, Толстой, Достоевский. Для нас один – маньяк, другой – эпилептик, третий – святой или сумасшедший. Мы не желаем разбираться в человекомерности творческой способности, ведь гениальность – это фиксация жизни со стороны, которой мы боимся. Корпус возвышенных образов всегда имеет встроенное помещение со знаменитыми пауками, а может, с чем-то более интересным и ужасным. «И потому-то творения гениев при всей их кристальной ясности подчас заставляют нас тревожно вглядываться в их глубину и определять эту ясность, как ясность глубины... но и только; дно этой глубины ускользает»¹. Странная двойная реакция на гениальность – это трагедия самого творчества, неизбежно уничтожающего режим созерцания. Гений – это человеческое, становящееся титаническим, а мы живем в суете, отказ от которой – это отказ от той реальности, которую мы называем жизнью, а для гения есть смерть.

Интенция человеческого в гениальности – напасть на жизнь и убить в ней смерть, а в нас все смертно, поэтому гений для нас неприемлем. Его слишком близкое лицо ужасает, в этом положении мы видим нестерпимую, хотя и манящую, аффективность. Власть и ее эманация всегда замыкается на эту недостачу в составе разума, в которой обычно неизбежно раздваивается для экранирования причины раздвоения, так подтверждается тезис Ницше о том, что существуют только силы и маски. Художественный разум, напротив, иллюкутивным действием отодвигает экран, оставаясь с последней неотделяемой

маской, становясь, таким образом, единственным гарантом подлинности сказанного и показанного.

Здесь и раскрывается художественная ноуменология, имеющая сценографический, текстуальный, а также трансцендентальный корреляты. И наоборот. Отходы художественных актов – это манифесты, так или иначе пародирующие идеологическое производство, т. е. оформление и предъявление массовому, или слабому, что часто одно и то же, сознанию его собственных отчужденных продуктов в упаковке, позволяющей потреблять их без опасности для вменяемости. Это «Культура-2»², стерилизующая художественную энергию практика, подмораживающая художественную интенцию фундаментального переустройства мира.

Если художественное сознание уничтожает излишки материального, вещественного, природного и структурного, перепрофилирует предметность, рассеивает целеполагание, меняя его генеалогию, и подвешивает мир между минимумом сущности и пустотой, то власть работает с продуктами отзнавания, рессентимента и отчуждения – тем, что Ницше называл слишком человеческим – возвращая их назад в превращенной форме, прикрепив к пустому созерцанию как данности природы.

Таким образом, перед нами одна и та же трансгрессия, некий данный каждому, готовый для построения фантазматический мир, нуждающийся только в транспозиции, в переводе из режима ноуменального в феноменальный, где он будет распечатан для дальнейшего возрастания и обращения в формулу властного отношения. И здесь идеология трансгрессивна в той же мере, что и художник, с той лишь разницей, что это двойное безумие, на двойной изнанке которого проступает то, что отвращает сейчас, но что ретроактивно уже сформировало тебя, поэт. Поэт, становящийся, когда это **необходимо**, тем, каким он считается властью – элементом порядка, превышающего способность и готовность индивидуальной воли его преодолевать. В общем, я делаю вид, что я делаю вид, что я гражданин. Порядок – это смыслополагание в скромных пределах Возвышенного, которое всегда в наличии, как образ простого целого и его видимых частей, океана и горных вершин в составе воображения, как в примере Канта³. А Платон, например, изымает поэта из своего государства за поэтизирующую софистику, за которой тот прячется. Разве морально допустимо наделять богов и героев порочными склонностями и поощрять зрителей изображениями торжествующего порока и несчастной добродетели?

Итак, сектора художественного сознания в составе воображения, объективно враждебного простому образу гармонии, и идеологический сектор **слишком человеческого**, формирующий поп-вкус, не только пограничны,

но и образуют контаминации **одного и того же** в пограничной зоне.

Поэтому так сложна задача универсальной типологии трансгрессии, зачастую просто разнесенной по противоположным зонам наслаждения законом и закона наслаждения, как это формулирует Жижек в работе «Параллаксное видение»⁴. Трансгрессия художника это метаболизм пластичности, в результате которого мы получаем сосуществующие серии капитализируемых художественных акций и высвобожденных из связи закона и долга спонтанных необратимых свободных действий. В единичных случаях параллелизм не идентифицируем.

Случаи контаминации. Власть не сводится к системе запретов. С XVIII в. власть функционирует не запрещая, но формируя субъекта через мониторинг его жизненных функций, приходя к своему оптимальному состоянию, сохранившемуся до нашего времени. Власть – структуропорождающая сила и вместе с тем гаджет, насадка на властном отношении в форме институций, бюрократий и административных аппаратов. Если власть начинает слишком настойчиво напоминать о своем наличии, слишком увлекаясь гаджетами, от гильотины до монументальной архитектуры, она теряет мистическую ауру непостижимости.

В определенные исторические периоды художественная воля и власть сливались, и эти моменты наиболее интересны. Ведь власть постоянно мутирует, это ежедневно обновляющийся код допуска в структуры господства, что предполагает конститутивное несходство вещей, отсутствие заранее вложенного в мир тождества (соответствие идей – эйдосов – вещей). Несоответствие учреждает мир блуждающих дистрибуций, для которого любое основание не является вечным, но преходящим, т. е. ложным. Ложное и утверждается как власть, псевдос. Тогда власть представляет собой развертку господства со скрытой генеалогией ее действующей причины. Линия власти прочерчивается художником-демиургом, высвобождающим потенциал разнородности, нивелируемый условиями воспроизводства однородности, «социальной справедливостью» или «ювенальным законом».

Самым важным изобретением, обновившем образ правления, были «хрустальные люди». Леонардо да Винчи создает перезапись средневекового образа власти через дезактуализацию средневековых символов власти. Власть лишается своего прежнего агрессивного субстрата. Власть – более не грозная сила, демонстрирующая могущество. Леонардо растворяет грязные и срамные тела злодеев-убийц в социальной регуляции – устранение дисгармонии и коллективных недугов и приведение к здоровому порядку. Прямые улицы, сходящиеся к площадям, вода, отражающая свет (каналы, фонтаны, водоемы), прозрачность, гигиена

улиц и гигиена тела – пункты переплетения индивидуальной и общественной заботы о теле и городе. Республика Медичи управляется через политику и медицину, связь между которыми осуществлена как художественное творение. «Хрустальные люди» Леонардо лишены статурности, напротив – это развертки суммы состояний тела, фиксируемое в многочисленных набросках предельные состояния тела (ярость, отчаяние, неистовое веселье и т. д.).

Гармония должна предполагать искусство дозировки состояний, которую координирует создание общественных пространств (площади, анфилады, прямые улицы). Нельзя отрицать мощный эмансипационный пафос художников Возрождения: их попытки закрепить свое место и законодательный голос в мироустройстве, поиски которых идут на протяжении «темных средних веков», гордые слова Пико де ла Мирандола о человеке утверждают антропный принцип, приоритет творческого над всеобщего-гомогенным, опосредованно-обусловленным. Однако уже поздние скульптуры Микеланджело свидетельствуют, что попытка возрожденческого переворота и переизобретения мира и человека провалилась. Победило репрессивное Целое. Эта победа стала началом Нового Времени – торжества онтологической модальности и «взгляда ниоткуда». Чем еще была прямая перспектива как не изгнанием множественности точек зрения и соотношения разных реалий в область невидимости и установлением положения того как подлинно должен подданный взирать на власть?

С каждой революцией отчуждение нарастало и достигло степени, которую Мишель Фуко зафиксировал как «смерть человека». Человек полностью оказался спроецирован вовне себя, вовне своих имманентных антропогенных качеств, превращен в объективированный эликсир «человеческого слишком человеческого», дозированного и мерного. Он пребывает в банках данных, банках стволовых клеток, банках яйцеклеток и т. д. «Человеческое, слишком человеческое» теперь стало общественными программами «самовосполнения человека» до супермена в соответствии с программами государства или транснациональной Империи (в смысле, который вкладывают в эти понятия М. Хардт и А. Негри⁵).

Следующую волну нарастания антропно-го принципа мы находим в жизни европейской богемы XIX в., обменивающей «светлый хаос» трансгрессии на деньги буржуа, которые создают «темный порядок» капитализма. Богема как стиль жизни творческого маргинала оформилась внутри романтической картины мира, которая наделяла искусство способностью менять форму реальности, будь то «навешивание золотых снов» или переустройство реальности. Романтизм впервые поставил вопрос об онтологической катастрофе, к

которой привело порабощение художника. Как это ни парадоксально, из мировоззрения романтизма вышли революционеры.

Революция в России была лишь ветвью возможных революций, наряду с революцией рабочих Ленина была возможен революция «творчески пробужденных „образованных рабочих“» Богданова и модель Пролеткульта. Воодушевленный революцией Вяч. Иванов пишет о том, что новый театр должен перестать быть театром в смысле только зрелища. «Довольно лицедейства, мы хотим действия. Зритель должен стать деятелем, соучастником действия, толпа зрителей должна слиться в хоровое тело, подобное мистической общине стародавних „оргий“ и „мистерий“... Театр хоровых трагедий, комедий и мистерий должны стать очагами творческого, или пророческого, самоопределения народа; и только тогда будет окончательно разрешена проблема слияния в одно оргийное тело, когда, при живом и творческом посредстве хора, драма станет не извне предложенным зрелищем, а внутренним делом народной общины – той общины, которая средоточием своим избрала данную оркестру»⁶. Однако и тут художественная воля проигрывает бой власти Репрессивного Целого в форме идеологии. Новый советский человек (в изобретении которого хотели принять участие художники) с первых же лет Октябрьской революции оказался под закрепощающим гнетом новых социальных стандартов и идеологии, а художники – в зоне создания видимостей и оформления концепции тов. Сталина или в зоне ГУЛАГа. Других авторов художественного взгляда быть не могло. В каждом должен был жить тов. Сталин.

Памятью о словах Вяч. Иванова как о камертоне настроения эпохи, обратимся к еще одной попытке художественной воли захватить неудержимую мощь власти через использование той же ритуально-символической театральной формы, переплавляющей всех участников действия в «новых людей». Нас не может не удивить совпадение: 1920 г. – год масштабной постановки «Взятие Зимнего дворца» на стрелке Васильевского острова в Петрограде под руководством Н. Н. Евреинова и год провозглашения на территории города Риеки «Республики Фиуме». Ослабление государств после Первой мировой войны и неопределенность послевоенного распределения территорий Австро-венгерской империи делало Фиуме местом неопределенности, недоозначенности, именно тем, что всюду ищет художественная воля. Именно здесь «депутат красоты» (как он был означен в парламенте Италии) Габриэле д'Аннунцио учреждает государство, руководимое поэтическим словом «аристократов духа», объединенных в «творческую корпорацию», управляющую девятью другими (инженерно-бюрократическими). Это был уникальный опыт создания общества, где каждый гражданин обязывался быть членом одной

из десяти профессиональных корпораций. Фактически д'Аннунцио предложил гражданам своей республики обмен зафиксированной сущности в «выносимом положении вещей» на ярчайшее существование и переизобретение положения вещей. Посетившие республику изобретатель радио Маркони, дирижер Тосканини, семейство герцога Аостского свидетельствовали о том, что «общесоциальная и сексуальная свобода достигла почти антропологических пределов возможного <...> Каждый третий день в атмосфере свободной любви проходил парад цветов, что не мешало дисциплине легионеров. Его участники, в основном „легионеры“ и их возлюбленные, зачастую были облачены в одежду противоположного пола. Можно провести параллели между опытом Фиуме и социальными практиками, которые спустя пятьдесят лет вошли в жизнь всего западного мира благодаря студенческой революции 1968 г.»⁷. В обоих случаях Художественная воля сметала заскорузлые структуры общества, чтобы высвободить человеческие силы из-под гнета «сносной легитимности усредняющего закона» и устремить их к творческому самоопределению и эмансипации. Кажется, что здесь Художественная воля и власть соединились. Высвобождение потенциалов разнородности (как сказал бы Ницше – сил) обеспечивало расходящиеся ветви множеств, которые мирно соседствовали, находясь в условиях становления. Иерархия же обеспечивалась не за счет затвердевающей идеологии, а за счет самонастройки. Вместо утверждения неравенства, нивелируемого условиями воспроизводства однородности (гомогенности) художественная воля лишь фиксирует конститутивную разнородность, чтобы искать в ней сходство через резонансы самонастраивающегося общества, изобретающего конфигурации соединений разнородных множеств в единицу времени. Республика Фиуме – самонастраивающаяся машина с символическими сменными насадками желаний, а сами желания – процесс стилеобразования в виде встроенных указателей, отсылающих к типу желания. Поэтому несовместимые политические деятели, объединенные волей поэта-демиурга, нейтрализовали репрессивные амбиции друг друга, и благодаря этому в Фиуме возник плодотворный микрокосм свободы как таковой, выведенной из-под пресса идеологий. Система с мощным автопоэзисом могла сочетать свободу политической дискуссии с настраивающими мир поэта-властителя душ, оргиастические празднества – с блестящими военными маневрами, не подпадая коррупции и бюрократии.

Крах республики Фиуме, против которой объединились все силы буржуазной Европы, и вменение ей задним числом связи с фашистским режимом, из-за того, что Муссолини подражал поэту д'Аннунцио в предпринятом им в 1922 г. походе на Рим, заставляют нас задаться вопросом:

может ли художественная воля быть навязана обыкновенной массовидной жизни, секрет которой как раз в отзавании и мелких необременительных удовольствиях? Вывод очевиден: художественная воля не может быть навязана более низким порядкам власти и идеологии, она сингулярна и автопоэтична, поэтому маркиз де Сад, сублимирующий желания масс в качестве художника, – это чудовище, а Наполеон, возвращающий массам их запрос на насилие грандиозными жертвами в качестве политика, – герой истории.

Но возьмем более сложный пример поэта Эдуарда Лимонова. Его жизнь – это становление полиморфного существа, стесненного обстоятельствами маргинальности, богооставленности, ненависти как к пауперам «козьего племени», так и к властному отношению во всех его проявлениях. Художественные акции поэта Лимонова – обналичивание своего желания, реализация которого оказывается парадоксально связана с поиском истока подлинности, производимым в толще жизни, на всех возможных ее площадках. Его жизнь, непрерывно дублируемая им в письме, – необратимое изведение опасного для всякой нормативности содержания, не имеющего аналога, не копирующегося, не поддающегося комментариям ни литературных критиков, ни политических аналитиков. Лимонов на балконе верхнего этажа маргинального Нью-Йоркского отеля «Винслоу» на глазах у всего мира варит щи в кастрюле и прокликает капитализм. Здесь же в режиме реального времени дрожащей рукой он пишет знаменитый любовный роман отчаяния, где предательство в любви корреспондирует с повсеместным и ежедневным предательством людьми своего духовного предназначения. Разве не таким мы представляем идеального художника – с ежедневно обновляемой палитрой состояний, – невротичным, нарциссичным, отчаянным и опасным орудием человекомерности? А делить власть поэту, принимающие только поэтические своей поэтической родины, не с кем.

Примечания

¹ Белый А. Трагедия творчества: Достоевский и Толстой. М.: Мусагет, 1911. С. 11.

² Паперный В. З. Культура Два. М.: Новое лит. обозрение, 1996. С. 11.

³ Кант И. Критика практического разума // Соч.: в 8 т. М.: Чоро, 1994. Т. 4. С. 461.

⁴ Жижек С. Устройство разрыва: паралаксное видение. М.: Европа, 2008. С. 427.

⁵ Хардт М., Негри А. Империя. М.: Праксис, 2004. С. 190.

⁶ Иванов В. И. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 50.

⁷ Большаков А. Государство д'Аннунцио: опыт аристократического анархизма на республиканской почве. URL: <http://gefeter.ru> (дата обращения: 06.02.2017).

В. В. Лелеко

Советская песня в новом культурном контексте

В статье отмечаются важное значение массовой песни в советской культуре, изменения советской песни в постсоветском культурном контексте. Выделены и раскрыты основные темы песен.

Ключевые слова: советская песня, радиоэфир, интернет-эфир, новый культурный контекст советской песни, основные темы советских песен

Vera V. Leleko

Soviet song in new cultural context

The article points out the importance of mass songs in the Soviet culture of change Soviet songs in the post-Soviet cultural context. Highlighted and disclosed in the examples, the main themes of the songs.

Keywords: Soviet song, radio broadcast, online broadcast, new cultural context of Soviet songs, main themes of Soviet songs

Советская массовая песня составляет золотой фонд отечественной культуры. Песни звучали в многочисленных концертах, по радио, телевидению, с экранов кинотеатров. А самое главное – песни пели: в походах, в пионерских лагерях, на праздничных застольях. Песня «строить и жить помогала», объединяла людей, была неотъемлемой частью советской жизни и культуры и осталась в постсоветской России как островок этой культуры. Изменилось пространство ее звучания, как публичное, так и частное. Раскроем детально тему публичного пространства песенного звучания.

На государственных радиостанциях – «Радио России» и «Маяк» – советские песни в настоящее время не звучат, за исключением военных песен в день Победы в Великой Отечественной войне. Духовную потребность слушать любимые песни, сопровождавшие поколение 1940–1980-х гг., удовлетворяют частные радиостанции и музыкальные сайты, которые с распространением смартфонов и планшетов делают выход в эфир или Интернет возможным в любой момент.

Среди частных радиостанций своей особой позицией, принципами работы, стилем выделяется «Дорожное радио». Эти принципы и стиль в концентрированном виде воспроизводят эмоционально-смысловую ауру лирической советской песни, которая теснейшим образом связана с задушевностью русской народной протяжной песни. И то, и другое заложено в основе русской ментальности. Именно об этом говорится в «главных эмоциональных принципах» работы радиостанции: «душевность, доброта, понимание жизненных проблем, ностальгия по прошлому, эмоциональная поддержка радиослушателей на их

жизненном пути»¹. Такие «эмоциональные принципы» может обеспечить только любимая песня, и неслучайно 90% музыкальной части эфира «Дорожного радио» составляет отечественная музыка 1970–1990-х гг. Сайт «Дорожного радио», ссылаясь на данные соответствующих исследований (компании TNS Россия и др.), сообщает, что «Дорожное...» «входит в TOP-3 радиостанций в России по ежедневной, еженедельной аудитории слушателей и доле рынка по аудитории. Каждый день на волну „Дорожного радио“ настраиваются около 9,8 млн человек, и более 23,4 млн человек – каждую неделю. При этом радиостанция лидирует по ежедневной аудитории среди населения страны в возрасте 35 лет и старше»².

Близкой по популярности радиостанцией является «Ретро FM». Она была создана, как и «Дорожное радио», в 2003 г., но отличалась от «Дорожного...» тем, что наряду с отечественной песней 1970–1990-х на волнах «Ретро FM» звучала и зарубежная музыка. Соотношение российской и зарубежной – примерно один к трем. «Ретро FM» также доступна в Интернете. В презентации радиостанции на ее сайте сформулирована глубокая и до известной степени парадоксальная идея, отражающая новую культурную реальность, в которой оказалось население России в начале XXI в. Обострилась ностальгия по прошлому, одной из самых ярких страниц которого была популярная музыка. И новый образ жизни значительной части населения страны начал и продолжил свое существование «под музыку прошлого»³, которую вернули из прошлого новые радиостанции.

Дополнительным доказательством востребованности советской песни в современной

России можно считать наличие любительских сайтов, которые созданы для ее прослушивания. На сайте «Мелодия» звучат песни 1970–1980-х гг., на сайте «Радиола» – 1970–1990-х гг. Сайт «Мелодия» создан для продления жизни популярной государственной радиостанции, закрытой в 2007 г. в Москве, в 2009 г. – в Петербурге. На обоих сайтах музыка звучит круглосуточно в режиме нон-стоп. Такой способ презентации песен превращает их в звуковой фон. Фононому восприятию песни способствует и способ прослушивания: во время поездки в транспорте с гаджетом в сумочке или в кармане и наушниками в ушах. С началом звучания песни на экране появляется название песни и исполнитель. Композитор и поэт как авторы песни перестали существовать и в эфире, и в сети. А для песен советского времени их авторы имели значение. Подавляющее большинство из них было профессионалами, что обеспечивало, как правило, высокое качество текста и музыки. Тем не менее презентация сайта «Радиола» утверждает: «Песни Радиола, „вне времени“, они уместны и сейчас, так как повествуют о самых главных ценностях в жизни человека – таких как любовь, дружба, семья и счастье»⁴. Может быть, в самом деле, слова песен не пропускаются мимо ушей, если звучат они с детства и юности?..

Тематика песен, звучащих в современном радиоэфире на тех радиостанциях, которые были упомянуты, такова.

Тема странствий. Она раскрыта в двух версиях. Первая – покоряющая сердца красота северной природы, тундры и тайги. Освоение далеких от европейской части СССР территорий было важным направлением внутренней политики страны, окружалась ореолом героизма и романтики, которые воплощались и в массовой песне. Так неотразимое очарование северной природы, желание приобщить к нему оставшихся на Большой земле любимых, запечатлено в песне «Увезу тебя я в тундру» (музыка М. Фрадкина, слова М. Пляцковского)⁵. Но отъезд на далекий Север мог принести, с одной стороны, дружбу и общение с тайгой, полной «тревог и доброты», с другой – разрыв общения и навязчивое желание, запечатленное в постоянно повторяющихся словах «напиши мне письмо», как в песне «Напиши мне письмо»⁶ (музыка В. Добрынина, слова М. Рябинына).

Тема путешествия, имеющего важную и труднодостижимую цель, может быть решена и в авантюрно-ироническом, веселом и жизнерадостном ключе. В радиоэфире часто звучит песня «Арго» – первая из песен мюзикла «Аргонавты», задающая настрой дальнейшего действия и музыкального материала (сценарист и

автор слов песен Д. Багашвили, русский перевод Ю. Ряшенцева, композитор А. Басиля). Название фильма-мюзикла, созданного на основе «Аргонавтов», – «Веселая хроника опасного путешествия» (авторы сценария Д. Багашвили и Е. Гинзбург, режиссер Е. Гинзбург) – адекватно передает его легкую иронию, составляющую один из главных полюсов концептуального решения произведения⁷. Иронией также окрашен своеобразный припев песни, в котором мелодия распевается на многократно повторяющуюся попевку «ла-лай». По словам композитора, «гротесковые, эксцентрические ситуации в „Аргонавтах“ соседствуют с серьезными коллизиями, касающимися извечных проблем бытия (верности в любви, борьбы добра со злом)»⁸.

Тема малой Родины. Тема родного (родительского) дома. Тема большой Родины ушла из радиоэфира. Звучат песни о родине малой и родном (родительском) доме. Герой песни, обычно взрослый мужчина, ностальгически вспоминает о родной деревне. Одной из лучших песен, раскрывающих эту тему, является «На дальней станции сойду» (музыка В. Шаинского, слова М. Танича, исполнитель ВИА «Пламя»). Поэтический текст и музыка создают смысловую «полифонию». Слова «рисуют» сменяющие друг друга яркие картины воспоминаний: «На дальней станции сойду, / Запахнет медом, / Живой воды попить у журавля...»⁹. Музыка конкретизирует ситуацию, создает образ движения поезда, в котором герой песни едет в родную деревню и вспоминает о ней. Движение начинается с реально звучащего гудка отходящего поезда, перестука его колес и продолжается музыкально-инструментальной имитацией темпа и ритма набравшего скорость экспресса.

Основная мелодия песни сочетает распевность с широкими мелодическими ходами (на кварту, октаву). Кроме того, распевность усиливается дополнительными к основной и самостоятельными мелодиями. Они звучат в первом, втором и четвертом куплетах и более крупными длительностями, иногда в противоположном основной мелодии направлении. Это дает эффект торможения и усиливает лирическую составляющую песни. Торможение завершается полной остановкой поезда. Во второй половине третьего куплета колеса перестают стучать, звучит инструментальная импровизация, первую половину которого можно определить как смысловую кульминацию. Ритмическая пульсация становится более разряженной и отходит на второй план. А на первом плане – свободная импровизация гитары соло, на которую периодически накладываются яркие звуковые «пятна» пения птиц. Пение птиц сопровождает и первую

часть завершающего, четвертого куплета. Задумчиво звучащий тенор солиста сопровождает мелодия флейты. Полифония голоса и флейты – замечательная находка аранжировщика, создающая емкий и прекрасный образ.

Тема родного дома раскрыта в песне «Отчий дом» (музыка Е. Мартынова, слова А. Дементьева). Родительский дом – это и родное крыльцо, и «свет родимых окон» и тепло домашнего очага. Он «всему начало» и всегда с героем песни. Но самое главное – сопровождающий героя песни в жизни взгляд отца и любовь матери, дни и ночи ждущей письма от сына¹⁰.

Тема детства. Особой популярностью в советское время пользовались детские фильмы и песни из этих фильмов, в которых воплощалась одна из фундаментальных идей советской идеологии – идея счастливого детства. С особой полетностью, эмоциональным напором, и в то же время распевно и лирически идея счастливого детства воплощена в песне «Крылатые качели» (музыка Е. Крылатова, слова Ю. Энтина). В словах песни – апрель, начало весны, мысли о самостоятельном жизненном пути («Детство кончится когда-то, / <...> / Станут взрослыми ребята – / Разлетятся кто куда»)¹¹. И этот образ предстоящего жизненного полета создается мощным хором детских голосов, взмывающих вверх вместе с качелями.

Счастливое беззаботное детство мы видим и в другой песне – «Мэри Поппинс, до свидания!» (музыка М. Дунаевского, слова Н. Олева). Но оно совсем другое: с волшебством, чудесами, цветными снами, особым парением души, создающимся музыкой. В словах песни утверждается романтическая идея сохранения «детскости» во взрослом человеке, ибо именно она и делает человека полноценным¹².

Тема войны. Не теряет актуальности и тема Великой Отечественной войны. В звучащих на радио песнях о войне преобладает трагическая тема гибели солдат в неравном бою. Она раскрывается, в частности, в песнях «У деревни Крюково» (музыка М. Фрадкина, слова С. Острового) и «На безымянной высоте» (музыка В. Баснера, слова М. Матусовского). В первой песне – картина «яростного сорок первого года», когда Красная армия отступала с большими потерями, не хватало оружия и боеприпасов: «Все патроны кончились, больше нет гранат...». Остается только штыковая атака («Но штыки горячие бьют не наугад...»). К этому моменту из стрелкового взвода «...в живых осталось только семеро / Молодых солдат»¹³. В конце концов весь взвод погибает.

Аналогичная ситуация в песне «На безымянной высоте», где после боя «оставалось только трое / из восемнадцати ребят»¹⁴.

Огромная, безмерная цена Победы, тем не менее, оценивается русской ментальностью как вполне приемлемая, что трижды утверждается Булатом Окуджавой в песне «Мы за цену не постояим»¹⁵.

Тема любви раскрывается в многообразии ее проявлений, ей посвящено наибольшее количество песен, больше сорока. Для сравнения: тема странствий посвящено 11 песен, теме малой родины, дома – 12 песен, теме войны – 5 песен¹⁶. Показательно и закономерно, что о счастливой, взаимной любви песен почти в два раза меньше, чем о проблемной, несчастной (16 против 29). При этом от неразделенной, отвергнутой любви страдают как герои, так и героини песен¹⁷.

Темы и ситуации в каждой из песен «вечные», но каждая эпоха, каждый из героев переживает ее впервые и по-своему:

– влюбленность, которая вознесла на вершину счастья и... исчерпалась, ушла: «Качается вагон» (1978, музыка В. Добрынина, слова И. Шаферана, исполнитель ВИА «Лейся песня»); «Дождевые кольца» (1982, музыка Р. Паулса, слова А. Ковалева);

– юношеская влюбленность и воспоминания о первой любви: «Снова месяц взмошел на трон» (1979, музыка, слова, исполнение Ю. Антонова); «Малиновка» (1974, музыка Э. Ханка, слова А. Поперечного, исполнение ВИА «Верасы»); «Яблони в цвету» (1975, музыка Э. Ханка, слова А. Поперечного, исполнение ВИА «Верасы»);

– безответная любовь: «Два берега» (1959, музыка А. Эшпая, слова Г. Поженяна, исполнение Майи Кристалинской); «Нет тебя прекрасней» (1971, музыка Ю. Антонова, слова М. Белякова, исполнение ВИА «Поющие гитары»);

– горечь измены («Так вот какая ты», 1980, музыка В. Добрынина, слова Л. Дербенева, исполнение ВИА «Синяя птица»); «Ромашки спрятались» (1970, музыка Е. Птичкина, слова И. Шаферана, исполнение О. Воронец);

– печаль разлуки «Малиновка» (1974, музыка В. Ханка, слова А. Поперечного, исполнение ВИА «Верасы»); «Яблони в цвету» (1975, музыка Е. Мартынова, слова И. Резникова, исполнение С. Ротару).

Но встречаются и неординарные проблемы взаимоотношений любящих и нестандартные их решения. Как, например, в песне «И если ты устал любить» (1966, музыка С. Туликова, слова Р. Рождественского, исполнение М. Кристалинской)¹⁸. Героиня песни допускает возможность сложностей и проблем во взаимоотношениях любящих, достаточно умудрена жизненным опытом, подсказывающим, что и любить можно устать, что «Есть у любви не только праздники, /

Есть у любви и пасмурные дни»¹⁹. Это – совершенно новый, можно сказать, житейски-бытовой поворот в интерпретации темы любви, который в целом характерен для песен, исполнявшихся М. Кристалинской.

В общем потоке популярных в свое время и звучащих в современном радиоэфире песен как яркие звезды выделяются подлинными поэтически-музыкальные шедевры, с совершенно неожиданным для массовой советской песни содержанием. Среди них, в частности, «Эхо любви» (1965, музыка Е. Птичкина, слова Р. Рождественского, исполнение А. Герман)²⁰. В ней неожиданно звучат мотивы религиозно-мистического понимания и переживания любви, которые в свое время развивались в русской религиозной философии Серебряного века и поэзии русского символизма, прежде всего у В. Соловьева²¹. Тема песни сформулирована в ее названии. Речь идет о постоянном присутствии любимой в сердце любимого. Основной образ – именно эта постоянно пульсирующая связь, «эхо друг друга». Его господство закреплено тройным повтором: в названии песни и повторными «заклинаниями» слов «Мы эхо, мы эхо, / Мы долгое эхо друг друга» в конце первого куплета и в конце песни. Любимая постоянно рядом, даже если она за «тысячу верст» и это духовно-душевное единство любящих не сможет разрушить даже смерть²².

Таким образом, по сравнению с советским периодом песен стало намного меньше, сократились их тематический диапазон. Остались в прошлом революционные песни, песни Гражданской войны, песни-гимны о Родине, партии, комсомоле и т. п. Не звучат песни о красоте родной природы: деревьях и цветах, певчих птицах, красоте рассветов и закатов, песни о космосе и космонавтах, спорте и спортсменах. Не слышно многочисленных и задушевных песен о матери, в том числе Матери-Родине. Большая Родина растворилась в родине малой, на первый план выдвинулась личная жизнь с ее заботами и радостями.

Изменение затронуло не только тематику, но и музыкальную сторону песен. Многие песни 1970–1980-х гг. можно сейчас услышать в исполнении новых певцов. Песни поются в новой аранжировке, в которой усилена ритмическая пульсация. Наш спешащий век и суетливая повседневность наложили отпечаток и на темп по-новому звучащих песен. Время летит, старое вытесняется новым, советские песни живут в новом культурном контексте.

Примечания

¹ Эти принципы очень точно сформулированы в каталоге популярных радиостанций и телеканалов сайта Radioprofusion. URL: radioprofusion.com (дата обращения: 06.02.2017). На этом сайте имеется также информация о городах вещания «Дорожного радио».

² О радиостанции // Дорожное радио: офиц. сайт. URL: <https://dorognoe.ru> (дата обращения: 06.02.2017).

³ История // Ретро FM: офиц. сайт. URL: <http://retrofm.ru> (дата обращения: 06.02.2017).

⁴ О станции // Радиола: офиц. сайт. URL: <http://radiola.ru> (дата обращения: 06.02.2017).

⁵ «Увезу тебя я в тундру, / Увезу тебя одну, / Пестрым северным сиянием / Твои плечи оберну» (Фрадкин М. А. Песня ходит на войну. М.: Воениздат, 1975. С. 84).

⁶ См.: Вячеслав Добрынин: офиц. сайт. URL: <http://dobrinin.ru> (дата обращения: 06.02.2017).

⁷ Арго // Популярный справочник-песенник. Изд. 3-е. М.: Музыка, 1990. С. 22.

⁸ «Если задать тбилисцам вопрос...»: интервью А. Басилая Т. Непомнящей-Кочевой. URL: <http://refdb.ru> (дата обращения: 06.02.2017).

⁹ На дальней станции сойду // Нам песня жить и любить помогает. СПб.: Золотой век: Диамант, 1996. С. 371.

¹⁰ Отчий дом // Сиреневый туман: песенник. СПб.: Композитор, 2006. С. 207–209.

¹¹ Крылатые качели // Любимые песни: песенник. 2-е изд. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1995. Кн. 1. С. 154–155.

¹² Цветные сны: песни совет. кино / сост. Н. А. Клюева, Н. В. Шевкова. Челябинск: Аркаим, 2003. С. 360.

¹³ У деревни Крюково // Где же вы теперь, друзья-однополчане... / сост. А. Тищенко. М.: Совет. композитор, 1978. С. 85–89.

¹⁴ На безымянной высоте // Сиреневый туман: песенник. СПб.: Композитор, 2006. С. 232–233.

¹⁵ Нам нужна одна победа // Популярный справочник-песенник. 3-е изд. М.: Музыка, 1990. С. 103–104.

¹⁶ Песенный репертуар радиостанций «Дорожное радио», «Радио FM», сайтов «Радиола» и «Мелодия» «отслушивался» в июле и августе 2016 г. Он постоянно обновлялся, поэтому число песен по определенной тематике, естественно, примерное.

¹⁷ Во всяком случае, в той подборке песен, которые звучали в радиоэфире и попали как материал для анализа в настоящую статью.

¹⁸ Гуллер Е., Инфантьева А. Майя Кристалинская: в песне – жизнь моя: сайт. 2010–2012. URL: <http://kristalinskaya.ru> (дата обращения: 06.02.2017).

¹⁹ Там же.

²⁰ Эхо любви // О любви: лирич. песни совет. композиторов. М.: Музыка, 1990. С. 168.

²¹ Соловьев В. Смысл любви // Сочинения: в 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 498–547.

²² Эхо любви. С. 168.

С. Т. Махлина

Сады и парки как коды культуры

Сады и парки возникают на заре цивилизации. В зависимости от мировоззренческих представлений, эстетических идеалов и т. п. в разные эпохи и в разных странах возникают свои представления о правильном и необходимом виде сада и парка. Компаративистский анализ с позиции синхронии и диахронии может показать, что сады и парки – яркий феномен выражения кода определенной культуры. Таковы сады Семирамиды, клуатры средневековых христианских монастырей, французские регулярные, английские естественные парки, исламские сады и парки, сады и парки на Дальнем Востоке, сады и парки Европы и России. Анализ садов и парков позволяет сделать вывод: они отражают коды культуры.

Ключевые слова: сады, парки, коды культуры, сады античности, сады средневековья, сады Возрождения, сады и парки Нового времени, сады и парки Европы, сады и парки России, сады и парки Азии, сады и парки Дальнего Востока

Svetlana T. Makhlina

Gardens and parks as codes of culture

Gardens and parks are arisen at the dawn of civilization. Depending on philosophical ideas, aesthetic ideals, etc. at different times and in different countries there are their ideas about right and required garden Park. Comparative analysis from the perspective of synchronic and diachronic can show that gardens and parks are a bright phenomenon of code expressions of a specific culture. There are the gardens of Babylon, cloisters in Medieval Christian monasteries, French regular and English natural parks, Islamic gardens and parks, gardens and parks in the Far East, the gardens and parks of Europe and Russia. Analysis of parks and gardens allows us to conclude that they reflect the codes of the culture.

Keywords: gardens, parks, codes of culture, gardens of Antiquity, medieval gardens, gardens of Renaissance,

gardens and parks of New Time, parks and gardens of Europe, gardens and parks in Russia, gardens and parks in Asia, gardens and parks in Far East

Сады и парки тесно связаны с историей государств, их бытом, повседневностью, мировоззренческими представлениями – науками, искусствами и вообще всеми формами жизни. «Пять континентов мира: Европа (34 страны), Азия (43 страны), Африка (55 стран), Америка (49 стран), Австралия и Океания (26 стран) и везде человечество (несмотря на сложные климатические и иные условия) создавало, создает и будет создавать чудесные сады и парки»¹.

История их создания уходит вглубь веков. Уже Платон считал, что в Атлантиде, которая существовала по его представлениям более 12 тыс. лет назад, было множество садов. «Видимо, начало устройства садов совпадает с началом оседлости, и целью этой деятельности было выращивание около жилья полезных растений»². Б. И. Кожно так определяет садово-парковое искусство: «Садово-парковое искусство можно определить как искусство создания садов, парков и других озелененных территорий. Они основываются на двухтысячелетнем опыте деятельности людей по выращиванию растений и устройству среди них мест обитания, отдыха и развлечений»³. И далее он верно утверждает: «Рельеф,

вода, растения, организованное ими пространство создают своеобразный язык, воздействующий на эмоции и характер поведения человека»⁴.

На самом деле в древних цивилизациях – Древнего Египта, Месопотамии, на Ближнем и Дальнем Востоке – уже существовали сады и парки, описание которых дошло до нашего времени.

Сегодня в рамках ООН существует Комитет по историческим садам (ИКОМОС), в который входят 1666 объектов 34 стран мира; Международная федерация ландшафтных архитекторов (ИФЛА), которая в 1977 г. провела в Киото совещание по охране не только памятников, но и исторических ландшафтов. Кроме того, в течение многих лет ИФЛА проводила разные симпозиумы по охране исторических памятников⁵.

Считается, что сады и парки возникли в Древнем Египте. В Древнем и Среднем царстве существовали фруктовые сады, виноградники, огороды. В Новом царстве при храмах существовали сады, а кроме того появились священные рощи. Древняя столица Фивы изобиловала пышными садами. Важное место в садах Древнего Египта занимали ирригационные устройства водоемов и каналов, что диктовалось климатическими условиями. А вот роль архитектурных построек была вторичной. Главными были эффекты перспективы и контраст

пространства. «Анализируя красивый симметричный план, тщательно продуманное чередование различных видов деревьев, изысканную форму углубленного бассейна, следует признать, что уже здесь, на пороге истории садового искусства, наблюдается высокая степень развития рационально распланированного сада. Симметрия, сочетание изящества и утилитарности – требования, которые впоследствии считались обязательными в садовом искусстве в ранние годы его развития, уже успешно применялись»⁶.

Совсем иным был климат в Месопотамии. Но и здесь сады были широко распространены. Известно, что шумерский царь Гудеа создавал виноградники и рыбные пруды, окаймленные садами. До нашего времени дошли сведения о многочисленных садах Ассирии, Вавилона. Саргон II заложил над Ниневией, столицей Ассирии, город Дар-Шарукин, в котором был разбит парк. В этом парке были посажены все растения хеттской флоры и разные горные травы. Сын Саргона в Ниневии воздвиг себе дворец, при котором был разбит обширный парк с фруктовыми деревьями и виноградом. В Вавилоне были особенно знамениты «висячие сады» Семирамиды, в которых поддерживаемыми террасами-сводами находились роскошные покои, из которых можно было подняться на террасу через широкие проходы. Длина сторон основания террас – «висячих садов» – равнялась 48 м. На этом основании поднимались ступенчатые террасы. Главный сад был разбит на верхней террасе⁷.

Богато оснащены были и сады Иудеи. Известно, что при дворце Соломона были украшенные сады с бассейнами.

В Персии парки назывались «парадиз». Впоследствии в это понятие стали входить не только сад, но относилось оно и к дворцам и резиденциям персидских царей. Парадиз воспроизводит образ горного рая. К нам это слово пришло через греческий и французский языки⁸.

Парки использовались для народных празднеств, смотров огромных армий. В них также заставляли звери для охоты. Персидские ковры дают нам представление о планировке этих садов и парков. Считается, что Персия – родина розы. Поэтому Персию нередко называли Гюлистан – Сад роз. Росли там не только розы, но и сирень, тюльпаны, лилии и нарциссы. Неслучайно столица древней Персии называлась Суза – Лилия. И многие сады мира возникали под воздействием именно персидских садов.

Сады так ценились, что для того, чтобы досадить врагу, египтяне вырубали фиговые деревья и виноградные лозы в войнах со странами Азии, а финикийцы вырубали все деревья в парке в Сидоне, в котором отдыхал персидский царь⁹.

В Индии при буддийских монастырях обязательно разбивались сады, так как поклонение деревьям с древности входило в обычаи индусов.

Когда мусульмане захватили Северную Индию, здесь получили распространение мусульманские сады. Иранская культура стремилась освоить индийскую традицию. Главные особенности такого сада – «регулярная планировка и наличие текущей по саду воды»¹⁰. Сад стал олицетворением рая на земле. Воды четырех рек жизни встречаются в центре. Фруктовые деревья и кипарисы символизируют бессмертие и возрождение, олицетворяя четырехчастную структуру райского сада. По мусульманским представлениям Аллах создал свое Творение за 4 дня, существует 4 точки горизонта и 4 первостихии – земля, вода, воздух, огонь, что непосредственно отразилось на композиции мусульманского сада. Не менее значим и 5-частный символ, наиболее полно воплощаемый в образе чинары, пятиконечные листья которой подобны рукам молящихся, воздевающимся к небу. Вместе с тем сад может метафорически сопоставляться с красавицей. В связи с тем, что в мусульманской культуре доминирующее значение имеет орнамента, в мусульманских садах главенствует принцип единства рации и фантазии, статики и движения.

Наиболее известный памятник монгольской архитектуры – Тадж-Махал – «образец гармонии сада и усыпальницы»¹¹, в которой проявляется структурное единство всех составляющих художественной культуры ислама.

Однако примеров мусульманских садов можно привести множество. Например, много садов было в столице государства Тимуридов – Самарканде. Они носили различные названия: «сад, радующий сердце», «сад очарования», «сад откровения», «сад роз», «сад надежд». Закономерно влияние арабского Востока на искусство итальянского Возрождения. «Леонардо да Винчи в своей книге „Божественные пропорции“ ссылается на Авиценну, а комментатор Витрувия Д. Барбаро – на арабского ученого ал-Кинди»¹².

Для мусульманской культуры характерно стремление к приобретению знания. Известное мусульманское пророчество гласит: «высшее служение Богу есть поиски знания»¹³. Образ сада в мышлении мусульман занимает важное место. В Коране сказано: «Поистине богобоязненные – среди садов и источников» (Коран. 15, 45)¹⁴. Сад традиционно служил местом сбора мудрецов и поэтов. Сад для мусульманина – земное воплощение райских кущ, поэтому за любым реальным садом скрывается образ райского сада. «В мусульманской культуре образ сада всегда воспринимался в неразрывности с идеальным Садам Жизни»¹⁵. Он «олицетворял собой мир, вбирая в себя всю тайнопись прошедшего, настоящего и будущего»¹⁶.

В саду, естественно, существовали деревья, каждое из которых наделено знаковостью. И обязательно есть виноград, дающий представление об опьянении, но отнюдь не бытовом, а опьянении любовью к Абсолюту. Столь же значимо присутствие птиц, также имеющих символическое значение в мусульманском саду: соловей – символ любви, утка – символ сакрального омовения, сокол – символ проникновения из земного мира в небесные сферы и т. д. «„Язык птиц“ стал обозначать таинственный, эзотерический или просто непонятный язык»¹⁷.

Коран вобрал в себя ортодоксальные и мистические представления, основанные на семитской традиции, разработав при этом богатую чувственную образность. Известно, что Платон бывал в Кони и отнюдь неслучайно, что его знаменитая Академия располагалась в саду, в котором он и жил.

В Греции многое было взято из восточной садово-парковой культуры, во многом благодаря и походам Александра Македонского. Там культивировались священные рощи, города украшались садами, философы проводили занятия с учениками в садах, получивших наименование Академий, возникших на основе гимнасий, где юноши занимались физическими упражнениями. Сады украшались беседками, фонтанами, лестницами. Здесь было много типов садов. Нимфеи были местом обитания богов, нимф, муз. Как правило, это были дубовые, кедровые или оливковые священные рощи. Рощи, посвященные героям, служившие местом их захоронения и носившим мемориальный характер, назывались героонами. Широко были распространены сады общественного значения, появившись в V–IV вв. до н. э. Кроме того, на площадях города, перед храмами, у фонтанов устраивались небольшие общественные сады. Существовали сады и при жилых домах¹⁸. «Новое в садах Греции по сравнению с Египтом – их террасообразное, уступчатое решение, более свободная композиция, декоративность, нагромождение зеленых масс, обилие украшений, витые лестницы. На террасах – посадки больших деревьев, цветы и фонтаны, приводимые в действие сложными гидравлическими машинами»¹⁹.

В Риме сады были также в большом почете. Они сочетали в себе греческие архитектурные формы и этрусские атриии, эллинистический перистиль и виридарий – озелененный участок с бассейном и фонтанами. В эпоху империи в I–IV вв. для римской архитектуры характерно было стремление к геометризированной линии планов, что отразилось на садовых сооружениях, входивших в термы, в садах загородных вилл. Существовали городские сады, служившие для прогулок или перед театром как своеобразное фойе под открытым небом. В придворных садах были фонтаны.

Скульптуры, искусственные водоемы. Были распространены сады и парки загородных вилл. Здесь был распространен плоский сад – кист, в котором была регулярная планировка, четкое осевое построение квадратов или прямоугольников, на которые он был разделен. Главный элемент – газон, окаймленный бордюром. Характерной частью загородных вилл был сад – ипподром²⁰. Загородные виллы всегда имели огромные сады или парки. Например, загородная вилла императора Адриана, построенная около Рима в Тибуре в 114–138 гг. была расположена у подножия гор и представляла собой грандиозный дворцово-парковый ансамбль, ставший впоследствии примером для подражания, о чем будет сказано позднее.

Для стран Дальнего Востока в садово-парковом искусстве характерно утверждение первичности красоты естественной природы, подчиненности ей всего, создаваемого человеком, абсолютизация эстетических качеств природы: земли, воды, скал, холмов, растений.

В Китае сады возникли довольно давно. Известны сады по дошедшим до нас памятникам, относящимся к XII в. до н. э. Уже в древнем эпосе «Книга песней» говорится о «Саде знаний».

В Китае были распространены как монументальные, так и миниатюрные сады, так называемые «лоб кошки». В этих садах использовали бамбук, сливу и сосну. В садах устраивали беседки, галереи, пагоды, мосты, крытые дорожки с огромными круглыми окнами в стенах для восприятия сада как бы в раме.

Особенно ярким проявлением садового искусства Китая является парк Ихэюань (парк Безмятежного отдыха), считающийся одним из величайших шедевров наряду с Версалем и садами Царского Села. «Художественный образ Ихэюаня в целом, его структура и семантика могут быть восприняты и осознаны лишь в контексте китайской духовной культуры»²¹. Символическая семантика этого парка включает в себя разные пласты духовной культуры Китая – в первую очередь философские учения – конфуцианство, даосизм и буддизм. Значительную роль в нем играют также мифологические и фольклорные образы и особенности художественной культуры – поэзии, прозы и т. п. Именно этот парк повлиял на модное направление в Европе шинуазри и послужил образцом для мастеров садово-паркового искусства Англии, Франции и России. Образ китайского сада получил отражение в «Игре в бисер» Г. Гессе и в рассказе Х. Л. Борхеса «Сад расходящихся тропок». «Если у Гессе китайский сад – это образ идеального мира, то у Борхеса – идеального сознания. И в реальной истории садового искусства в Китае парк (или сад) выступал в той или другой роли, а порой, как, например, в Ихэюане, стал воплощением их обеих»²².

Здесь весьма многообразно и искусно воплощены взаимоотношения ян и инь, основанные на триграммах и гексаграммах «Ицзин» («Книги перемен»). Этот парковый ансамбль представляет собой «сады в саду», напоминая всем хорошо известные «шары в шаре». Он предстает как картина мира, разворачивающаяся в чередующихся временах года, для чего цветы подобраны таким образом, что их цветение знаменует новый этап, символизируя весну, лето, осень, зиму. «В сложный архитектурный ансамбль парка Ихэюань входит тридцать шесть рукотворных элементов (это число – результат умножения 4 на 9: первое четное число является символом Земли и женского, темного начала инь, второе – нечетное, олицетворяет силы Неба и мужское, солнечное начало ян)²³. Архитектура, скульптура, надписи, дорожки, даже характер теней, отбрасываемых строениями и деревьями, – все направлено на выявление идеальной картины мира. «Парк Ихэюань – это своеобразная архитектурная утопия, поскольку в ней запечатлелась древнейшая китайская традиция, просуществовавшая всю историю Китая, уподоблять саду (или парку) идеальному миру»²⁴.

Интерес также представляют парки Бейхай (Северное море) в Пекине – в прошлом императорский сад, располагавшийся на о. Цюндао и Лю в Сучжоу, состоящий из трех прилегающих друг к другу садов с подчеркнутой планировкой.

В Японии сады предназначались для созерцания красоты, тихого уединения и раздумий. В этих садах часты и речки, и водопады, и скалы разной формы и величины. Обычно здесь использовались разного рода символы, которые человек этой культуры легко декодирует: гладкий песок символизирует воду, а камни – горы. Осознать скрытый смысл и многозначную содержательность для неподготовленного человека, не выросшего в этой культуре, – сложно. Использовались хвойные деревья, чаще всего сосна, ирисы, пионы, хризантемы, на прудах – лотосы. Камни здесь играют роль важного выразительного средства.

Сформировались японские сады в средневековый период. В Киото, древней столице Японии в VIII в., были красивые сады, некоторые из которых сохранились до нашего времени. Связано это с тем, что в Японии каждые 20 лет реконструируют памятники. Но окончательно японский сад сформировался в X – XII вв. Безусловно, с одной стороны японские сады менялись на протяжении времени. С другой стороны, они оказались вневременным явлением. Вся суть японской культуры раскрывается через отношение к природе. «Образы природы определили и закрепили устойчивый круг ассоциаций и иносказаний, создав сложную и развитую знаковую систему, особое семиотическое пространство японской культуры»²⁵. Многообразие

садов Японии в наибольшей степени представлено в Киото. В Японии сад – синтетическое искусство, наделенное разнообразной символикой. Н. Николаева подчеркивает, что «сад открывал возможность для человека постичь бесконечное и выразить его в осязаемой, зрительной форме»²⁶. Составные элементы японского сада – камни, вода, песок, галька, сосны, бамбук и т. п. были все теми же – и в XII, и в XV, и даже в XX вв. Но «всякий раз жили в условиях иной пространственно-пластической системы, характерной для культуры эпохи, ее идеалов и эстетических представлений»²⁷, при этом всегда воплощая мировоззрение, его самые общие и главные законы. Сад становится моделью мира.

Около семи веков назад в Японии стали распространены миниатюрные парки «бонсай», умещающиеся в керамической вазе. Многие японцы могут только так иметь возможность ежедневного контакта с живой природой. «На Западе „японские карлики“ приобрели известность после того, как на международной Парижской выставке 1937 г. Они получили Золотой приз»²⁸.

В Корее история садов начинается в I–VII вв., когда появляются придворные сады. Кроме придворных садов, здесь были распространены государственные, храмовые и частные сады, каждая из которых имели свои разные назначения. Например, придворные сады предназначались для дипломатических аудиенций, для уединенных занятий, для женского «запретного» комплекса. Государственные сады использовались при правительственных учреждениях и при придворных академиях. Храмовые сады были при буддийских монастырях, при «чайных садах», при шаманских алтарях. В частных садах их пространства предназначались для приема гостей на мужской половине усадьбы, для интеллектуальных бесед, на женской половине усадьбы.

Корейские сады оказали влияние на становление японского садового искусства. «Главная особенность корейского сада любого типа заключается в раздвоенности программы его культурных кодов»²⁹. В основе этих садов лежит китайская модель сада, которая является для нее донорской культурой. Но если для китайской культуры характерна диалогическая связь человека и природы, то для корейской – слияние человека с природными стихиями. Связано это с тем, что, в отличие от китайских мировоззренческих представлений космологические представления сформировались здесь на основе архаической шаманской культуры древних корейцев. Корейские сады невелики по размерам. Кроме того, в корейском саду – камень просто камень, а не подобие облака или ряби воды как в Китае, ветер – просто ветер. Здесь нет размерности китайских метаморфоз. В корейских садах превалирует натуральность, и они носят

позитивный эмоциональный настрой в отличие от японских садов, в которых воплощаются нюансы поэтической грусти. Примеры корейских садов подробно рассмотрены в цитированной статье В. Белозеровой. В корейских садах чаще всего используются вишневые деревья. Это национальная специфика корейских садов, не встречающаяся в садах Китая, зато вишневые деревья полюбили в Японии.

Как мы видим, при всем различии дальневосточных садов, очень многое их сближает. «Собственно говоря, осознание единства бытия придает общие черты формально разным по типу культурам средневекового Востока. Специфика каждой из них диктуется не в последнюю очередь лежащими в ее основах религиозными представлениями о целях бытия и существовании после смерти, запечатленными в священных книгах и сакральных текстах культуры»³⁰.

Все же, когда мы говорим о садах Востока, то в каждой культуре есть своя специфика, отражающаяся в садах. «Как философски, так и практически и по своей семантике эти особенности включены в контекст культуры, формируют ее специфику. То же можно сказать и об арабских, и об особой декоративной функции арабской графики и прикладном искусстве мусульманского Востока»³¹.

Европейская средневековая культура также широко использовала сады. Как правило, это были небольшие сады с регулярной разбивкой на квадраты и прямоугольники. В первую очередь это касается монастырских садов, расположенных в клуатрах. Здесь могли выращиваться лекарственные растения, плодовые деревья. Нередко в монастырских садах использовались лабиринты, символизировавшие с одной стороны жизненный путь с заблуждениями и победами, с другой – путь Христа.

При замках устраивались сады разного назначения – непосредственно для утилитарного использования и для отдыха. Они по размерам больше других, рассчитаны не только для утилитарного назначения, но и для отдыха. В них используются трельяжи, цветники, перголы. «В XIII в. в Италии строят роскошные загородные виллы, окруженные стенами, уже с довольно большими садами. Семья Данте строит виллу в Комерете, семья Гамболоти – в Пизе, Висконти – в Милане»³².

В эпоху средневековья на садово-парковое искусство Испании оказало влияние восточное, арабское воздействие мавров, превративших эту территорию в цветущий край. Наиболее знамениты сады Альгамбры в Гранадском эмирате. Альгамбра – это дворец, в котором выделяются Миртовый и Львиный дворы. Здесь использованы водоемы, фонтаны, совмещенные с геометрическими формами плана.

В Европе в эпоху Возрождения на виллах обязательно был парк. Примером такого сада может служить вилла д'Эсте в Тиволи. Понятно, что для этого времени характерно тяготение к закономерностям античности. Вилла в Тиволи стремится воспроизвести особенности виллы Адриана. «Платоновская роща, населенная музами, – необходимая особенность загородной резиденции. Так что ассоциация ренессансной виллы с платоновской Академией, расположившейся в тени платанов, где имеется алтарь муз, очевидна»³³. Нередко поэты непосредственно занимались устройством садов. Известна вилла Петрарки в Воклузе. Расположенная в гористой местности, она окружена двумя садами, посвященными Аполлону и музам. Рядом – обязательный грот для сада этого времени. Почему в гористой местности? А она отождествляется с горой Парнас, имеющей две вершины.

В эпоху Возрождения «в противовес средневековой сакральной объект перестает играть определяющую роль, уступая ее воспринимающему субъекту. Средоточием пространства сада с присущими ему смысловыми и эмоциональными значениями становится его созерцатель»³⁴, являя гармонию макро- и микрокосмоса и фокусируется на человеке, который становится центром мира Природы. Организованное пространство сада претворяется в его центрированности и симметрии построения. В наибольшей степени ренессансная модель сада в Италии получила претворение в середине чинквеченто.

В ренессансной концепции сада можно выделить место интеллектуального времяпрепровождения, как сад любви и пространство античного мифа и истории. При этом понятие рай утрачивает, в отличие от средневековья, религиозную окраску. Это пространство, в котором человек стремится достичь духовной гармонии. В картине Боттичелли «Весна» воплощен светский вариант сада. Ключевую роль здесь играют цветы, имеющие разветвленную семантику. Цветы невесты – гвоздики, васильки, флердоранж. Цветы, олицетворяющие брак, любовь – жасмин, ромашки, маргаритки. Цветок чистоты – лилия.

Семантика сада многопланова. Он мог мыслиться раем. Но мог представляться и царством Венеры. Кроме того, он репрезентирует Вселенную, хотя в данном случае здесь преобладают личностные элементы. Сад был предназначен для частной жизни, поэтому это место для возвышенных мечтаний, способствующих творчеству, – вот почему создание сада так привлекало поэтов и живописцев. Фонтан в саду связывался с местом обитания муз. Важным элементом сада была и архитектура. При этом современные идеи связывались с классической античной культурой.

«Сады Италии XVI в. являются системами пространств, расположенных на разных уровнях – террасах. Сад казино виллы Фарнезе имеет три террасы, виллы Ланте – пять, виллы д’Эсте – восемь, сады Боболи – три, сад Изола Белла – десять»³⁵. Сады Италии эпохи Возрождения применяли все типы открытого пространства, но наиболее часто использовались обращенные пространства «в пределах ясно организованного замкнутого пространства всего сада. Выразительность этих произведений искусства усиливается в результате всегда присутствующего и тонко найденного эффекта контраста широких статичных партеров и узких лестниц и каналов с бегущей водой»³⁶.

Франсуа Беральд да Вервиль – один из самых известных романистов Франции конца XVI – первой четверти XVII в. Центральным элементом его романа «Приключения Флориды» – самого популярного при его жизни является описание кабинета Минервы. Это отнюдь неслучайно. Кабинет Минервы «имеет квадратную форму и разделен на четыре „клетки“, отграничиваемые друг от друга аллеями»³⁷. Кабинет этот размещен в саду, окружающем великолепный дворец. И описание кабинета соответствует представлениям этого времени об идеальном саде. Кабинет этого времени – не просто кабинет. Это метафора, которую Френсис Бэкон назвал «*teatrum mundi*»³⁸. Закономерно, что такой кабинет привлек внимание Монтеня, когда он посетил виллу Каstellо в 1580 г.

Французский естествоиспытатель, художник-керамист Бернар Палисси (1510–1589?), когда оказался в бордоской тюрьме (1550-е гг.), создал книгу «Истинный рецепт», где изложил описание идеального сада³⁹.

В этом саду помещено 8 «кабинетов», представляющих собой керамический грот, являющийся важным элементом ренессансного и маньеристического сада. Как считает Кирилл Чекалов, «кабинет является воплощением Искусства, бросающего вызов Природе и стремящегося слиться с ней в нерасторжимое целое»⁴⁰. И кабинет Минервы соответствует тому, что описал Палисси. Символика сада многообразна, включая нумерологические представления, ассоциации воды с лимфой, как воплощение «души мира», непрменный фонтан как символ непрерывного неукротимого движения, статуи, разного рода окаменелости и многое другое. «Кабинет соединял в себе приметы художественной галереи, естественнонаучного музея и „малого театра памяти“ (*memoria mater musarum*)»⁴¹, соединяя в себе единство и разнообразие. Кирилл Чекалов подчеркивает, что в одном из эпизодов романа присутствует лукавый парафраз боттичеллеской «Примаверы»⁴². Описание кабинета и сада – описание маньеристического и уже барочного стиля,

получившего распространение во Франции вслед за Ренессансом.

В XVII в. получает развитие стиль барокко. Классовым гегемоном становится земельная аристократия. Границы садового искусства расширяются. Примером садово-паркового искусства этого времени становится вилла Медичи на Пинчيو. Вилла Людовици, повторяя мотивы садов Колонна, обратила внимание Ленотра своим дворцом, расположенным ниже сада с сильно раскинутой песчаной площадкой и фонтаном. Считается, что именно этой виллой Ленотр вдохновился при создании водяного партера Версаля.

Если для ренессансного парка характерны ясные, осязательные линейные границы, планировка определена очерчена, то для барокко мотивы начинают переплетаться друг с другом, порядок частей охватить значительно труднее.

Во Франции в XVII в. были созданы высочайшие образцы садово-паркового искусства. Классические образцы этого периода были созданы Андре Ленотром. Это парк Во-ле-Виконт в г. Мен, Версаль, Тюильри в Париже, Марли недалеко от Версаля. В Версале поражают пространства – 1738 га вместе с лесными массивами. «Боскетам, называемым в зависимости от их размеров залами, гостиными и кабинетами под открытым небом, придаются определенные функции: пространство для танцев, музыкальных концертов, театральных представлений просто для тихого отдыха. Замкнутые пространства боскетов связаны между собой аллеями»⁴³. История Версальского дворца и парка является непосредственным отражением французского абсолютизма, достигшего во второй половине XVII в., когда он был задуман и осуществлен, высшего своего могущества. Успехи экономики Франции, передовой страны того времени, отразились на технике строительства Версаля. Например, Зеркальная галерея Версальского дворца демонстрировала достижения французской стекольной промышленности; три версальских проспекта – памятник дорожного строительства; фонтаны и бассейны Версальского парка – технические достижения эпохи. Это был новый центр нового стиля жизни централизованного государства над сепаратизмом феодальной аристократии, провозглашавшего идею единства, порядка, системы, классицистического мировоззрения. План Версаля прекрасно обозрим благодаря открытой планировке. В отличие от парков барокко, панорама парка просматривается со всех сторон, раскрывая заманчивые дали. Широкие и длинные перспективы, декоративные водоемы, растения в кадках, буленгрины (пониженные партерные участки), вердюгардены (повышенные) – основные приемы органического художественного единства.

В Германии примером классицистического парка является Нимфенбург в Мюнхене. В Вене – знаменитый Шенбрун, в Варшаве – комплекс Вилиянув.

В истории выделяются два основных стиля в садово-парковом искусстве: регулярный, наиболее ярким проявлением его является Версаль, и пейзажный. «Высоким образцом пейзажного стиля является Павловский парк»⁴⁴.

В России выдающимися памятниками регулярного сада являются Летний сад и Петергоф.

Деревья и кустарники в Летнем саду формировали «зеленые стены», после реставрации мы видим «крытые аллеи», созданные при его становлении. На самом большом участке сада был создан лабиринт с фонтанами на темы басен Эзопа – стены из стриженных растений, в нишах которых опять же было установлено 32 фонтана.

Петергоф был создан по личным указаниям Петра I.

В Западной Европе XVIII – начала XIX в. получают развитие пейзажные, ландшафтные парки в Англии, затем во Франции, Германии. В них сохраняли рельеф местности, дорожки строили с извилистыми контурами, водоемы характеризовались свободными очертаниями. Главным в этих парках становится прогулочный маршрут. Наиболее крупными элементами таких парков являются поляны и водоемы. За пределами парка насаждаются деревья или строятся сооружения. Это создает впечатление единства паркового пространства с естественным пейзажем.

Садоводство в Голландии началось с освоением далеких земель. Укрепившись в Ост-Индии, на Цейлоне и в Индии, голландцы стали обращать внимание на растительный мир своих колоний. Вот почему самый ранний сад был основан ими в Кейптауне, который был важным портом, и был центром поставки свежих фруктов и овощей. Губернатор Малабара в Индии собрал огромную коллекцию растений, на основе которой Карл Линней составил систематику индийских растений.

Можно утверждать, что голландцы являются пионерами в жанре пейзажа. Многие выдающиеся голландские художники обращались к пейзажу – даже те, кто непосредственно не стремился воспроизводить только пейзажи, а писал картины на библейские темы и портреты, и те создали прекрасные пейзажи, например, Рембрандт и Рубенс. Много времени спустя Винсент ван Гог опять обратился к пейзажу, но уже не только голландскому.

Начинается история садоводства в Голландии с Ботанического сада в Лейдене при университете, который был основан в 1587 г. Считается, что основой голландского садоводства стал сад в Лейдене. Там работал садовод по имени Барль дель Эклю, но знают его по имени Ключиус. Он был великий

ботаник и садовод. Именно он привез из Турции луковичку тюльпана⁴⁵. «Сады имели симметричную, прямоугольную планировку, их окружала живая изгородь, в каждом из них были летние домики»⁴⁶. Сады в Голландии были очень популярны в XVII в. В середине сада обычно помещали муляж, изображавший турка, курящего кальян, или садовника с корзиной цветов либо голландца в бочке. Любимые цветы в садах – тюльпаны и гиацинты. «Зимой, когда не было цветов, для оформления сада использовалась подкрашенная почва, раковины, камни, стеклянная крошка. Тисы были подстрижены в форме колонн и пирамид»⁴⁷.

На территории России еще в глубокой древности существовали сады. Тому есть множество свидетельств⁴⁸. Однако для истории развития садов в России имеют значение сады в Измайлове XVII в., повлиявшие на дальнейшее развитие искусства садов и парков в России.

В России XVIII в. изменения в садово-парковом искусстве связаны с петровскими преобразованиями хозяйственной и культурной жизни. В это время получили развитие регулярные сады. Наиболее известный регулярный парк – Петергофский, задуманный как парк победы над шведами. Скульптурная композиция исполнинской фигуры Самсона, раздирающего пасть льва, по замыслу Петра символизировала победу русских войск в Полтавской битве, которая произошла 27 июня 1709 г. – в день святого Самсона. «Петергоф, даже по мнению иностранцев, значительно превосходит французские памятники. В Петродворце фонтаны бьют в летнее время ежедневно и все без исключения, а фонтаны Версаля – только несколько часов в месяц»⁴⁹.

«Петр I, став государем, получил в наследство более 50 царских садов»⁵⁰. Поразительно, как Петр уделял серьезное внимание и активно работал над созданием садов. Объясняется это тем, что с детства он проводил время в комнатном саду и Потешной площадке, оборудованной как военный лагерь. Кроме того, в Кремле, где обитал маленький Петр, было много садов, которые при нем обустроивались. В Верхнем саду для царевича сделали игрушечное море с лодками. Эти воспоминания детства стали впоследствии моделью его жизненного пространства – сады и освоение морского пространства. Затем сады Измайлова повлияли на вкусы юного царевича. И когда он вззошел на престол, сначала усадьбы царя были невелики. Потом появилось желание построить свой Версаль. Он постоянно руководил строительством садов, желая при этом, чтобы они были местом развлечения и разного рода увеселений. И проявлял при этом невероятную активность и недюжинные познания в закладке садов. Впрочем, исследователи, изучающие Петровское время,

констатируют широкую образованность русского царя. Детские впечатления и знания отразились на всей его будущей деятельности. После «Петровского времени русское общество поступало совершенно тем моделям светского обихода, ставшим привычками, которые были заложены Петром. Среди них развлекательные сады заняли одно из главных мест»⁵¹.

Во второй половине XVIII в. в России на смену регулярным паркам приходят пейзажные. Наиболее известный и знаменитый – Павловский парк.

Следует напомнить о парках вельмож в Кусково, Останкино, Архангельском.

Таврический сад и парк в Санкт-Петербурге был создан садовником Вильямом Гульдом одновременно с постройкой дворца по проекту арх. И. Е. Старова в 1783–1789 гг. Это был подарок Екатерины II князю Г. А. Потемкину. «Сын Екатерины II Павел I ненавидел Г. А. Потемкина-Таврического и после смерти матери предал поруганию Таврический дворец, где в 1799 г. по его указу разместились казармы лейб-гвардии Конного полка, а в 1801 г. сюда перевели лейб-гвардии гусарский полк. В Екатерининском зале была устроена конюшня»⁵².

В дворянских усадьбах происходил поворот во взглядах и в реальной градостроительной практике. Город и усадьба тесно соприкасались. Однако во второй половине XVIII – первой трети XIX в. в дворянских усадьбах парки носили пейзажный характер, в то время как в городе доминировало регулярное начало. С середины XIX в. в усадьбах наступает период, «характеризующийся неуклонным ростом неклассических тенденций»⁵³. В парках наблюдается переход от регулярности к живописности и многостилью, причем сначала в пейзажной части парка. Сам пейзажный парк поначалу лишь часть усадьбы, причем по значению всего лишь вторичная.

Эти загородные дворянские поместья легли в основу городских общественных парков, городов-курортов и дачных поселений. Так строились парки курортов Крыма и Кавказа. Такая концепция садов сохранилась вплоть до XX в. Так как начавшаяся Первая мировая война сделала недоступными для русской публики европейские курорты (а надо было лечить большое количество раненых), российские курорты стали интенсивно развиваться. «При разработке планов курортных мест рекомендовалось исходить из концепции города-сада, с малоэтажной застройкой, рассредоточенной среди зеленых массивов... Города-курорты начала XX столетия мыслятся и проектируются как города-сады, которые смогли стать подлинной альтернативой регулярному градостроительству»⁵⁴.

Родственные городам-садам стали дачные поселки, возникшие на исходе классицизма в окрестностях российских столиц – в 1830-е гг. Кроме

того, следует учитывать, что одновременно с появлением новой столицы – Петербургом, возникли города-резиденции в 1820–1830-х гг. Теперь парк как самостоятельный тип вступает в полосу кризиса. Дело в том, что при Николае I императорский дворец превращается в частное жилище. Когда меняется назначение императорского дворца, меняется и тип города. В Павловске и Царском селе сооружены вокзалы – в то время они понимались как «здание для музыкальных вечеров, балов, маскарадов, концертов в общедоступном парке. Парк Павловска из императорского превратился в общедоступный, в место особенно популярных у петербуржцев массовых гуляний»⁵⁵.

Во второй половине XIX в. в России происходят серьезные изменения в построении паркового ландшафта. Парк стал «растворяться» в окружающем пейзаже. Изменился и состав посетителей парков. Теперь они стали доступными не только для придворных, но и для широкой публики. «Николай I придает новый блеск и размах массовым празднествам, проводившимся в Петергофе»⁵⁶.

Возникает бум дачного строительства. Владельцы дач воспроизводят образы императорских имений. «Царские павильоны окружаются деревнями, парки перемежаются кварталами мещанских дач и казенных заведений, как если бы главный герой хотел затеряться среди массы других действующих лиц. И происходит это не стихийно, а в соответствии того же главного героя – императора»⁵⁷.

Естественный парк сложился в эпоху Просвещения. В искусствоведении он получил название английский парк. В эпоху романтизма садовое искусство сохранило эту идею. И таким образом соотношение садово-паркового искусства осложняет его взаимоотношение с культурными стилями и эпохами. В эпоху Просвещения сады были предметом заинтересованного внимания, так как связаны были с важной категорией XVIII в. – естественностью, ставшей мерилем всех вещей. При этом понимание естественности отличалось от эпохи барокко. Теперь мерилом естественности становится неиспорченная природа, тогда как в эпоху барокко природа – это ее субстанциональная сущность, почему геометризму регулярного сада соответствовал ее внутренней сущности»⁵⁸. Нерегулярный английский парк выражал внешние, видимые формы природы. «Идея естественности определила его поэтику, морально-философскую и эклектичную программы, образ идеального обитателя, садовый быт; она придавала системную цельность этому культурному феномену в обще-европейском масштабе при всех его особенностях в отдельных странах и на различных этапах»⁵⁹. Если до этого естественность представляла собой второстепенный композиционный прием, теперь

он приобрел оценочный характер и «семантизировался и превратился в главный принцип»⁶⁰, отражая идеалы естественной свободы и равенства. При этом классицистическая архитектура вписывалась в такого рода сады в виде визуального контраста, хотя пространство просвещенческого сада было открыто и неклассическим тенденциям – например, всякого рода реминисценциям египетского, готического, ренессансного стилей и, конечно, эротического рококо. «При этом возникал некий изоморфизм; далекое в пространстве отождествлялось с далеким по времени – культура всегда свободно располагалась и временем, и пространством»⁶¹.

На развитие пейзажных приемов влияли произведения живописцев. Отметим наиболее известные естественные парки: парк Стоу в районе Букингема (около 100 км от Лондона), парк Стурхейд, Ричмонд-парк в Лондоне, Сан-Суси (Sanssouci, в переводе – беззаботность!?) в Потсдаме, Малый Трианон в Версале, парк Монсо во Франции, сад Богатель в районе Булонского леса в Париже. В России – Павловский парк, дворцово-парковый ансамбль Царицыно, на Украине – парк Александрия, парк Софиевка, Сокиринский и Тростенецкий парки. В Крыму – Алулпинский парк, один из лучших на Черноморском побережье Крыма и Кавказа. На Балтике – парк в Паланге.

Естественный парк постоянно менялся, не был законченным произведением. В соответствии с модой переделывались сады и парки. Тогда, когда получил распространение стиль историзма, переделываемые регулярные парки в естественные обязательно сохраняли регулярную, историческую их часть.

Романтические парки выросли на основе естественных. Между парками Просвещения и Романтизма не оказалось заметной границы. «Концепция мыслителей» (Н. Певзнер) стала руководством для ландшафтных архитекторов. Постепенно парк перестал нести в себе просвещенческую концепцию, иконографическую программу и превращался из «надстилевого во внестилевого явление»⁶². В эпоху романтизма вновь актуализировались регулярные парки, которые некогда не уходили из практики. Связано это было с тем, что барокко оказалось близко романтизму. Характерно, что русские романтики с удовольствием проводили время в Летнем саду – ярком воспроизведении именно типа регулярного парка. Особенно ценилась ими решетка Летнего сада.

Если естественные парки Просвещения развивались вширь, то в эпоху романтизма картина мира имела вертикальную ось. «Философ-просветитель чувствовал себя космополитом, человеком всей земли – ее пространство осваивал естественный парк, наполненный китайскими, турецкими, мавританскими, швейцарскими и прочими павильонами

(И. Г. Громан рекомендовал включать в их число и русские)»⁶³. Картина же мира романтиков «устремлялась вверх, в Космос, к Богу, и вглубь, в историю. Если же по горизонтали – то вдаль, ибо, как писал Новалис, „в отдалении <...> все становится романтическим“»⁶⁴.

Романтизм плавно переходит в бидермейер. Стиль этот долгое время третировался как мещанский. Д. В. Сарабьянов очень хорошо показал, что этот стиль был без имен и шедевров⁶⁵, но достаточно ярким и выразительным. Сады его отличались скромностью, хотя такого типа сад получил распространение не только в буржуазной, но и в дворянской, интеллигентской и даже придворной среде. Если в романтизме – мир – это дом, то в бидермейере дом – это мир. Жилище и сад перетекают друг в друга. Таким образом, естественный сад заключал в себе две тенденции: одна – к созданию масштабных парков, другая – к сужению в ограду домашнего сада. «Сад как символ замкнутости и огороженности, казалось бы, по определению не соответствовал менталитету романтиков. Однако именно в их эпоху он возвратился к дорогой романтикам барочной традиции – были восстановлены в правах принципы сада регулярного и огражденного, с которыми так боролась эпоха Просвещения»⁶⁶.

В Западной Европе и Америке в середине и конце XIX в. садово-парковое искусство развивается в условиях многолюдного города. Новые задачи повлекли новые планировочные и объемные элементы в нем. Появились спортивные зоны, зрелищные комплексы, транспортные устройства. Здесь размещаются музеи, оранжереи, небольшие зоосады, музыкальные павильоны, аквариумы, рестораны и т. п. Возник городской общественный парк, потеряв романтическую окраску.

В XX в. появляются сады и парки, которые можно подразделить на три группы. Это частные сады и парки при жилых домах в городах и загородных виллах, общественные сады и парки в городах и других поселениях и загородные парки.

В первой трети XIX в. появляются наряду с усадьбами, крестьянскими поселениями, крестьянские промышленные села – фабричные села. Они становятся российской версией города-сада. Правда, это они не соответствуют социально-утопической идее города-сада, родившейся в Европе и пришедшей в Россию много позже. Однако в Европе города-сады (придуманные как противоядие большим городам) оказались нежизнеспособными. Таким городам принадлежало будущее. Датируется появление городов-садов в начале XX в. «Городсад как архитектурно-градостроительная идея, где одновременно с жильем предусматривается комплекс социально-, культурно-бытовых и обслуживающих зданий и общественного парка, где вместо традиционной сплошной застройки при-

меняются свободно стоящие объемы, где допускается живописная планировка, – все это родилось в фабричных селах и промышленных поселках»⁶⁷. Практически города-сады родились из усадебной архитектуры второй половины XVIII – начала XX в. Эти идеи получили претворение «при строительстве Магнитогорска, Новокузнецка, Запорожья, Иванова. Новые города рассматриваются в качестве зримого символа социалистической идеи, но в ее марксистско-ленинской версии, хотя именно ее реализацию и стремились предотвратить, насаждая мысль о повсеместном распространении городов-садов... По мере удаления от начала XX в. все решительнее рвутся нити, связывавшие город-сад с пейзажным парком усадьбы»⁶⁸. По сути города-сады будущего превратились в города-спальни. «От традиционного города город-сад наследует комфорт, интенсивность культурной и общественной жизни. От усадьбы – эстетическое и духовное наслаждение, даваемое жизнью на лоне природы (Д. С. Лихачев: усадьба, связанная с жизнью на лоне природы – феномен эстетический)»⁶⁹.

Нельзя не упомянуть ботанические сады. Есть ботанические сады, экспонирующие преимущественно лекарственные растения. Они продолжают традиции средневековых аптекарских садов. Некоторые ботанические сады коллекционируют только декоративные растения. Распространены ботанические сады, являющиеся учебно-вспомогательными при университетах. Ботанические сады отличаются содержанием своих экспозиций. «Некоторые ботанические сады, преимущественно зарубежные, демонстрируют на своих экспозиционных участках и различные элементы исторических садово-парковых композиций: сады Плиния, итальянские и т. д. (в Берлине – Далеме, Глезневине – Ирландия). К подобным экспозициям можно отнести и так называемый Шекспировский сад в Бруклинском ботаническом саду (США), воспроизводящий планировку декоративного сада эпохи Шекспира (вторая половина XVI в.)»⁷⁰.

В целом ботанические сады весьма «многообразны и слагаются из изучения вопросов акклиматизации, систематики, географии, физиологии растений и т. д.»⁷¹.

Национальные парки также широко распространены в мире и в разных странах мира отличаются друг от друга. Например, в Калифорнийском национальном парке Йосемити (Yosemite) природа отражает естественные проявления флоры этого края. Здесь есть водопады. Что поражает в этом парке – широкие асфальтовые магистрали для проезда машин, места для их парковки. Особенность парка в том, что он находится на месте расселения индейцев. И здесь есть вигвам, где проводятся сакральные ритуалы. Кроме того, здесь есть огромный валун – когда-то индейские женщины сидели

на этом камне (считается, что сидение здесь придает женскую силу). Сохранилась лунка, где толкли зерна. А вот в Сингапурском парке орхидей можно увидеть огромное количество детских площадок. В Сингапуре в каждом музее есть залы для детей, где они могут валяться на выставленных экспонатах, есть даже специальный детский музей. А в Финляндии в национальных парках – совсем иная природа. Иные формы взаимодействия с посетителями. Выделены места для пикников, где специально сооружены приспособления для разведения костров, приготовления еды и т. п.

Понятно, что описать все типы садов во всех регионах мира невозможно, однако и из приведенных описаний видно, что в создании садов всегда и везде превалировала целесообразность. «Целесообразное определяется не только соответствием техническим и экономическим возможностям, оно предполагает полноценное разрешение в производстве экологических, идеологических, художественных и утилитарных задач. Эти задачи меняются в зависимости от экономических и социальных условий, господствующего мировоззрения эпохи»⁷².

Всем известна книга Д. С. Лихачева, выдержавшая несколько изданий⁷³. Это энциклопедическое издание, в котором приведен обширный библиографический материал. Поэтому мы старались приводить в основном литературу помимо той, что дана в этой книге. В своей работе Д. С. Лихачев подчеркивает: «Но понятие маньеризма и его отличия от Барокко остались, тем не менее, неясными и до сих пор. Выделить маньеризм в садовом искусстве не удается. Неясными остаются в садовом искусстве и границы между Рококо, Предромантизмом, Сентиментализмом. Такими же неясными они остаются, впрочем, и во многих других искусствах»⁷⁴. Дело в том, что Лихачев рассматривал отличия только в европейском садово-парковом искусстве определенного периода. Если рассматривать проблему более объемно, мы увидим, что сады кодируют свою эпоху в целом.

Как известно, код – совокупность знаков и правил, по которым информация представлена для хранения и передачи, а также обработки. Таким образом сады становятся ярким выражением кодов культуры той или иной страны того или иного периода, позволяя «стать свидетелем неожиданного эффекта: простое соположение различных фактов создает представление о самом „тексте“ культуры, его словаре, грамматике, его самобытной стилистике»⁷⁵.

Примечания

¹ Пронин А. М. Сады и парки народов мира: культурол. справ. Пенза, 2001. С. 99.

- ² Кохно Б. И Садово-парковое искусство. Л.: Знание, 1980. С. 5.
- ³ Там же.
- ⁴ Там же. С. 6.
- ⁵ Горохов В. А., Лунц Л. Б. Парки мира. М.: Стройиздат, 1985. С. 9.
- ⁶ Там же. С. 10.
- ⁷ Там же. С. 11.
- ⁸ Шептунова И. Закладка садов Бабуром как аналог космогонического акта // Искусствознание. 2001. № 1. С. 205. См. об этом также: Giamatti A. D. The earthly paradise and the Renaissance epic. Princeton, 1966; Armstrong G. The paradise myth. London, 1969.
- ⁹ Горохов В. А., Лунц Л. Б. Указ. соч. С. 10, 12.
- ¹⁰ Шептунова И. Указ. соч. С. 204.
- ¹¹ Там же. С. 206.
- ¹² Горохов В. А., Лунц Л. Б. Указ. соч. С. 27.
- ¹³ Шукуров Ш. «Охота за смыслом» в искусстве Ирана // Сад одного цветка: сб. ст. и эссе. М.: Наука, Глав. ред. вост. лит., 1991. С. 93.
- ¹⁴ Там же. С. 97.
- ¹⁵ Там же. С. 102.
- ¹⁶ Там же. С. 97.
- ¹⁷ Там же. С. 103.
- ¹⁸ Кохно Б. И. Указ. соч. С. 15.
- ¹⁹ Горохов В. А., Лунц Л. Б. Указ. соч. С. 15.
- ²⁰ Кохно Б. И. Указ. соч. С. 16–17.
- ²¹ Завадская Е. В. Ихэюань – сад, творящий гармонию // Сад одного цветка: сб. ст. и эссе. С. 225.
- ²² Там же. С. 236.
- ²³ Там же. С. 237.
- ²⁴ Там же. С. 242.
- ²⁵ Николаева Н. Сад в японской культуре // Искусствознание. 2001. № 1. С. 163.
- ²⁶ Там же. С. 164.
- ²⁷ Там же.
- ²⁸ Горохов В. А., Лунц Л. Б. Указ. соч. С. 18.
- ²⁹ Белозерова В. Сады Кореи и взаимодействие дальневосточных культур // Искусствознание. 2001. № 1. С. 145.
- ³⁰ Пригарина Н. И. Введение // Сад одного цветка: сб. ст. и эссе. С. 4.
- ³¹ Там же. С. 5.
- ³² Горохов В. А., Лунц Л. Б. Указ. соч. С. 19.
- ³³ Тучков И. От приюта охотников – к загородной резиденции // Искусствознание. 2001. № 1. С. 219.
- ³⁴ Козлова С. Ренессансный сад Италии и его созерцатель // Там же. С. 204.
- ³⁵ Кохно Б. И. Указ. соч. С. 19.
- ³⁶ Там же. С. 20.
- ³⁷ Чекалов К. «Кабинет в саду» в интерпретации Ф. Бе-роальда де Вервиля // Искусствознание. 2001. № 1. С. 236.
- ³⁸ Цит. по: Там же. С. 242.
- ³⁹ Там же. С. 236.
- ⁴⁰ Там же.
- ⁴¹ Там же. С. 239.
- ⁴² Там же. С. 240.
- ⁴³ Кохно Б. И. Указ. соч. С. 22.
- ⁴⁴ Там же. С. 10.
- ⁴⁵ См. об этом: Рандхава М. Сады через века. М.: Зна-ние, 1981. С. 277.
- ⁴⁶ Там же. С. 278.
- ⁴⁷ Там же. С. 278.
- ⁴⁸ См. об этом: Горохов В. А., Лунц Л. Б. Указ. соч. С. 29.
- ⁴⁹ Там же. С. 44.
- ⁵⁰ Аронова А. Сады Петра Великого: личная страсть и государственная телесообразность // Искусствознание. 2001. № 1. С. 263.
- ⁵¹ Там же. С. 272.
- ⁵² Пронин А. М. Сады и парки в культуре народов мира: культурол. справ. Пермь, 2001. С. 118.
- ⁵³ Кириченко Е. Усадебное начало в градостроитель-стве России 1830–1910-х гг. // Искусствознание. 2001. № 1. С. 282.
- ⁵⁴ Там же. С. 289–290.
- ⁵⁵ Там же. С. 291–292.
- ⁵⁶ Лосева А. Частные лица и императорские парки // Искусствознание. 2001. № 1. С. 276.
- ⁵⁷ Там же. С. 280.
- ⁵⁸ Свирида И. Естественный парк: от Просвещения к Романтизму и бидермайеру // Там же. С. 244–245.
- ⁵⁹ Там же. С. 245.
- ⁶⁰ Там же.
- ⁶¹ Там же. С. 246.
- ⁶² Там же. С. 249.
- ⁶³ Там же. С. 252.
- ⁶⁴ Там же. С. 252–253.
- ⁶⁵ Сарабьянов Д. В. Стиль без имен и шедевров // Пинакотекa. 1998. № 4.
- ⁶⁶ Свирида И. Указ. соч. С. 258.
- ⁶⁷ Там же. С. 302.
- ⁶⁸ Там же. С. 308.
- ⁶⁹ Там же. С. 300–307.
- ⁷⁰ Соколов М. П. Ботанические сады: основа их устрой-ства и планировка. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР. Ленингр. отд-ние, 1959. С. 15.
- ⁷¹ Там же. С. 7.
- ⁷² Кохно Б. И. Указ. соч. С. 7.
- ⁷³ Лихачев Д. С. Поэзия садов: к поэтике садово-пар-ковых стилей; сад как текст. М.: Согласие: Новости, 1998. 356 с.
- ⁷⁴ Там же. С. 44.
- ⁷⁵ Пригарина Н. И. Указ. соч. С. 5.

Л. О. Свиридова

Мифологема «сад» в восточнохристианской культуре

Образы восточнохристианских письменных памятников: Христос-садовник, Древо Креста, Богородица – Невозделанный сад, рай и др. рассматриваются в данной статье как обусловленные глубинными семантическими пластами мифологеми «сад», зафиксировавшей идею границы, огражденного пространства.

Ключевые слова: восточнохристианские письменные памятники, гимнография, мифологема сад, семантика, мифопоэтическая образность

Lyubov O. Sviridova

Mythologem «garden» in East Christian culture

Images of East Christian manuscripts: Christ as the Gardener, the Tree of the Cross, Our Lady as a uncultivated garden, Paradise and others are discussed in this article as being caused by deep semantic layers of mythologem «garden», which fixing the idea of borders, fenced space.

Keywords: East Christian manuscripts, hymnography, mythologem garden, semantics, mythopoethic imagery

В современном гуманитарном знании понятие «мифологема» оказалось востребованным специалистами различных специальностей. Для нас наиболее интересен подход лингвокультурологов, которыми данный термин используется наряду с терминами «концепт», «логоэпистема» и предполагает обозначение лексического знака символического характера. За данным определением стоит научный метод, нацеленный на анализ текстов культуры, имеющий своими минимальными значимыми единицами семантически насыщенные знаки. Главным образом речь идет об анализе языковых явлений с точки зрения мифологического сознания, что является областью исследования мифолингвистики.

Кроме того, упомянем, что мифологема наряду с архетипом рассматривалась как ментальная структура, первообраз коллективного бессознательного в трудах К. Юнга¹. Исследователь мифологического мышления К. Леви-Стросс предлагал термин «мифема» для обозначения элементарной языковой единицы мифа². Это не просто структурная составляющая мифа, но смыслоемкая единица, аккумулирующая мифологическое содержание.

В данной статье мы рассмотрим мифологеми «сад» в канонических и постканонических памятниках восточнохристианской письменности. Нами будут привлечены также памятники восточнохристианской иконографии.

В первую очередь необходимо вспомнить текст канонического Евангелия от Иоанна, повествующий о встрече Марии Магдалины с воскресшим Христом. Напомним, что Мария принимает Спасителя за садовника: «Сказал ей Иисус: „Женщина, что ты плачешь, кого ищешь?“

А она думала, что это садовник» (Ин. 20, 15). Магдалина «ошибается» неслучайно: евангелист повествует, что гробница, куда положили Тело Иисуса, была приготовлена именно в огражденном саду: «И был на месте, где Он распят, сад, и в саду – новая гробница» (Ин. 19, 41). На церковнославянском языке слово «сад» – вертоград, а «садовник», возделыватель сада – вертоградарь.

В тексте религиозного содержания, в частности гимнографическом тексте, источником сюжета нередко выступает имя или заменяющее имя определение, что отсылает нас к мифологической концепции А. Ф. Лосева: «миф – развернутое магическое имя»³. В контексте данной статьи таким источником является именование Христа – вертоградарем.

Другое направление гимнографической образности, в котором открываются новые смыслы, – тексты, посвященные Кресту: «О! Преславное чудо! Живоносный сад, Крест пресвятой, на высоту воздвигаемый, является ныне!»⁴. Здесь словом «сад» переведено греческое слово «φυτόν», обозначающее насаждение, посаженное и взращенное (дерево)⁵, т. е. Древо Креста ассоциируется с Древом Жизни Книги Бытия, а славянский переводчик использует слово «сад». Мы видим здесь параллель с библейским образом – один из постоянных приемов гимнографии.

С этим же приемом мы сталкиваемся и в следующем тексте, отсылающем нас к образу рая, из которого истекают четыре реки: «Христос, из живоносного Твоего ребра – слово источник, из Эдема истекающий (Быт. 2, 6), поит церковь Твою, как словесный сад. Отсюда, как из Первоначала, разделившись (подобно райским первоизданым рекам) на четыре Евангелия, он

поит мир и веселит все творение»⁶, т. е. источником четырех райских рек – евангелий в тексте названо прободенное на Кресте ребро Спасителя. А Крест, соответственно, ассоциирован с древом у райского источника.

Эта идея богатейшим образом иллюстрирована: изображения процветшего Креста, обрамление Креста растительным орнаментом, ветвями и цветами – один из древнейших и разработанных элементов христианской художественной культуры, важнейшее направление которой – ставрография.

Согласно Книге Бытия, мир начался с того, что Бог буквально создал сад и поставил первозданного человека именно садовником в райском саду: «И насадил Бог рай на востоке, в Эдеме, и ввел в него человека, которого создал <...> и ввел человека в рай сладости, чтобы тот возделывал и хранил его» (Быт. 2, 8), т. е. чтобы тот был «вертоградарем» космоса. В гимнографических текстах подлинным Садовником предстает Спаситель, а сад Креста или сад Голгофы воспевается как обновленный райский сад.

Однако не только распятие и воскресение Христа, но и рождение Его тоже связано с символикой райского, эдемского сада, о чем свидетельствует, например, икос канона Рождеству Христову: «Вифлеем открывает (затворенный) Эдем – придите к созерцанию сладости, придите, вновь примем подлинно райское, (явленное) внутри пещеры»⁷.

Весьма любопытно, что составитель этимологического словаря Макс Фасмер подтверждает родство слов «верт», «вертоград» и «вертеп», указывает на возможность их вторичного сближения и объясняет эту родственность семантически: пещера, как и сад, это тоже потаенное, «огороженное» (толщей горы) место⁸, врата в иное пространство, пространство иного мира.

Известно, сколь значимы категории «пространство» и «время» в конституировании мифопоэтической картины мира. Сад в этом контексте, согласно этимологии церковно-славянского слова «вертоград», предстает особым огороженным пространством, центральным скрытым местом. Что позволяет нам рассмотреть мифологему «сад» как одно из проявлений рефлексии на тему границы, ограждения. Тему, которая отсылает нас к глубокой архаике, когда в языке закреплялись образы, связанные с отделением обитаемого людьми мира, освоение пространства, моделирование мира, с одной стороны, и к идее преодоления границы, вхождения в новое пространство, как суть всякой инициации (согласно концепции А. ван Геннепа⁹) – с другой.

Данный пространственный локус – «сад», «верт», огороженное место, пещера, маркирует

время начала и конца жизни Христа. Как известно, именно пещеры с глубокой древности были местами проведения ритуалов, инициатических практик и погребений¹⁰. Пребывание на границе миров, это пребывание в особом, инициатическом, экстатическом состоянии¹¹.

Чтобы подчеркнуть важность темы, затрагиваемой нами, сравним наши наблюдения с фундаментальным выводом исследователей мифологических структур в литературных текстах С. З. Агранович и С. В. Березина: «Культура человечества в конечном итоге оказывается постоянной коллективной, а впоследствии и личной рефлексией по поводу границы»¹².

Образ сада обнаруживается и в гимнографической метафорике, относящейся к Деве Марии. Богоматерь Сама называется садом невозделанным, садом заключенным, раем: «Богородице, ты сама – невозделанный рай, который возрастил Христа. Христом же крестное и животноное на земле насаждено было Древо, которое ныне возносится нами. Поклоняясь Кресту – Тебя величаем»¹³. Данная метафорика позволяет гимнографу воспеть тайну девства Богородицы, а образ невесты-сада восходит и к тексту Песни Песней: «Запертый сад – сестра моя, невеста, заключенный колодезь, запечатанный источник; рассадники твои – сад с гранатовыми яблоками, с превосходными плодами» (Песн. 4, 12–13).

В восточнохристианской иконографии изображение сада встречается на иконах Страшного суда. А в дальнейшем, возможно, сюжет Богородицы с младенцем в райском саду разрабатывается в иконографии, известной в русской иконописи с XV в. «О Тебе радуется». Названа данная икона по первым строкам песнопения, написанного Иоанном Дамаскиным, наименовавшим Богородицу в этом тексте «раем словесным». Более поздним продолжением развития данной темы является хранящаяся в собрании Третьяковской галереи икона 1670-х гг. Никиты Ивановича Ерофеева Павловца «Образ Пресвятыя Богородицы Вертоград Заключенный». Сад изображен в виде регулярного насаждения, что типично для садов того времени.

Не только Богоматерь, но и Церковь называется в гимнографии виноградом, насаждением. Этот псаломский образ – «Праведник процветет, как пальма, возвышается подобно кедру в Ливане. Насажденные в доме Господнем цветут во дворах Бога нашего» (Пс. 91, 13–14) – усваивается гимнографами.

Таким образом, мы приходим к выводу, что мифологема «сад» связана с идеей границы, огороженного, особого пространства, и эта семантическая связь зафиксирована в восточнохристианских письменных памятниках на уровне

Мифологема «сад» в восточнохристианской культуре

языка. По нашему мнению именно этот архаический глубинный семантический пласт делает мифологему «сад» чрезвычайно значимой для передачи христианского содержания, источником образов Христа Вертоградаря, Крестного Древа, Церкви насаждения, Богоматери – невозделанного заключенного сада.

Примечания

¹ Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов. URL: <http://knigger.org> (дата обращения: 06.02.2017).

² Леви-Стросс К. Структурная антропология / пер. с фр. Вяч. Вс. Иванова. М.: Эксмо-Пресс, 2001. С. 219.

³ Лосев А. Ф. Самое само: сочинения. М.: Эксмо-Пресс, 1999. С. 386.

⁴ Стихера утрени Воздвижения Честнаго Креста Господня.

⁵ Скабалланович М. Н. Воздвижение Честнаго и Животворящего Креста Господня. Киев: Пролог, 2003. С. 130.

⁶ Итихера на «Блаженны...» утрени Великого Пятка.

⁷ Икос канона Рождеству Христову.

⁸ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка / пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева; под ред. и с предисл. Б. А. Ларина. М.: Прогресс, 1986. URL: <http://etymolog.ruslang.ru> (дата обращения: 06.02.2017).

⁹ Геннеп А., ван. Обряды перехода: систематическое изучение обрядов / пер. с фр. Ю. В. Ивановой, Л. В. Покровской; послесл. Ю. В. Ивановой. М.: Вост. лит., 2002. 198 с.

¹⁰ Изображение пещеры весьма часто встречается в

древнерусской иконописи, в частности на иконах Рождества Христова, Воскрешения Лазаря, Жен-мироносиц у гроба Господня.

¹¹ Характер данного состояния впоследствии ярко будет воплощен в русской поэзии Серебряного века:

Как бронзовой золой жаровень,
Жуками сыплет сонный сад.
Со мной, с моей свечою вровень
Миры расцветшие висят.
И, как в неслыханную веру,
Я в эту ночь перехожу...

Борис Пастернак

И я выхожу из пространства
В запущенный сад величин
И мнимое рву постоянство
И самосознание причин...

Осип Мандельштам

О, как чутко, о, как звонко
Здесь шаги мои звучат!
Легкой поступью ребенка
Я вхожу в знакомый сад:
Слышишь, сказки шелестят?

Максимилиан Волошин

¹² Агранович С. З., Березин С. В. Homo amphibolos: археология сознания. Самара: Бахрах-М, 2005. С. 135.

¹³ Ирмос 9-й песни канона Крестовоздвижению.

Р. О. Гутенберг

Повседневные аспекты праздничной культуры Таврического дворца в царствование Александра I

Производится историко-культурологический анализ повседневных аспектов праздничной культуры Таврического дворца в первой четверти XIX в.

Ключевые слова: Таврический дворец, Александр I, маскарад, структуры повседневности

Roman O. Gutenberg

Everyday aspects of festive culture of Tauride Palace during reign of Alexander I

This article is a historical-cultural analysis of the everyday aspects of the festive culture of the Tauride Palace during the first quarter of the nineteenth century.

Keywords: Tauride Palace, Alexander I, masquerade, structures of everyday life

Светские придворные праздники России XVIII–XIX столетий в последнее время стали объектом пристального внимания ученых, представляющих различные гуманитарные дисциплины¹. Характерной особенностью данных исследований является изучение таких важных компонентов праздничной дворцовой культуры, как танец, музыка, костюм, бальный этикет и др. Обращение к этим составляющим праздника позволяет осмыслить его как полифункциональный культурный феномен, обладающий важным историческим и семиотическим значением. При этом следует обратить внимание на то, что исследование структуры повседневности придворных торжеств пока не являлось предметом специального историко-культурологического анализа. Видимо это объясняется тем, что праздник, как правило, «выносятся» из сферы эмпирического, обыденного и рассматривают как нечто неординарное, выходящее за рамки привычного течения жизни. Однако результаты теоретического осмысления повседневности указывают на то, что «стереотипность и понятность человеческого бытия не тотальны. Они оставляют зазоры для своих противоположностей – исключительности, неопределенности, непонятности»². Придворный праздник в таком случае являет собой одну из «лакун повседневности», обладающей выраженной противоречивой сущностью. С одной стороны, он сохраняет свойственные ему возвышенные, своеобразные, внеповседневные черты, с другой – в конкретных культурно-исторических условиях может восприниматься как явление привычное и ожидаемое: своего рода звено в цепочке каждодневных событий. Очевидно, что и в одном, и в другом случае праздник в процессе своей подготовки и реализации не лишен повседневных забот. Его воплощение требует соблюдения рутинных

правил и обычаев, сложившихся с учетом специфики жизни императорского двора и условий бытования дворцовых зданий.

Таким образом, в настоящей статье будет осуществлен анализ повседневных компонентов придворного праздника. В качестве объекта исследования выбран Таврический дворец как наименее изученный в этом отношении памятник.

Источниковую базу исследования составили материалы Российского государственного исторического архива (РГИА). Несмотря на то, что в изученных документах сведения о подготовке и реализации придворных торжеств исследуемого периода представлены не равномерно, в целом они позволяют осуществить «прочтение» структур повседневности праздничной дворцовой культуры Петербурга.

За двадцать четыре года царствования Александра I в Таврическом дворце, вновь обретшем статус императорской резиденции лишь в 1802 г., состоялось только два масштабных торжественных мероприятия: это были маскарады с иллюминацией и фейерверком, прошедшие в 1809 и 1816 гг. В современной литературе высказывалось мнение о том, что в 1824 г. царская семья во дворце праздновала наступление Нового года³, но анализ официальных документов позволил установить, что запланированное торжество по неизвестным причинам так и не было осуществлено⁴. При этом следует отметить, что в архивных материалах наиболее подробно отражена подготовка именно последнего, несостоявшегося праздника. Собранные и сброшюрованные в несколько томов чиновниками документы являются основой для исследования почти всех организованных во дворце маскарадов. Использование этих данных для реконструкции более ранних торжеств совершенно оправдано,

так как подготовка последнего маскарада и фейерверка осуществлялась исходя из предшествующего опыта, который передавался не только от праздника к празднику, но и от одного царствования к другому. Подтверждением тому являются, например, сведения из официальной переписки князя А. Н. Голицына с «главноначальствующим» над Придворной конторой К. А. Нарышкиным, из которой следует, что Голицыну «Его Императорское Величество Высочайше повелеть <...> соизволил объявить Вашему превосходительству, чтобы Вы, прочитав журналы о бывших празднествах в Таврическом дворце во время пребывания здесь Его Величества Короля Прусского в 1816 г.⁵, поступили во всех приготовлениях к нынешнему празднику сообразно с теми распоряжениями, как тогда сделаны были <...>»⁶. Того же позднее требовал и Николай I, когда готовили торжества по случаю его коронации⁷.

Подготовка к балам, маскарадам и нередко сопутствующему им фейерверку осуществлялась от двух до четырех недель. Несмотря на то, что работу по их организации исполняли служащие нескольких ведомств: императорского Кабинета, Придворной конторы, Театральной дирекции; координатором всего процесса выступали чиновники Гоф-интендантской конторы. Это ведомство не только осуществляло строительство дворцов столицы и ее пригородов, составлявших собственность императорской фамилии, но и проводило их ремонт, обеспечивало работу хозяйственного механизма зданий. Руководство конторы разрабатывало проект подготовки праздника, затем на его основе составляло смету и направляло эти документы на согласование императору. После утверждения плана и сметы Александр I давал указание своему Кабинету о выделении требуемой суммы. В некоторых случаях к вновь выделенным средствам добавляли те, что оставались после проведения других праздников, например в Петергофе. Для фиксации всех данных по мероприятию чиновникам рекомендовалось завести две книги – прихода и расхода. В одну следовало заносить сведения о потраченных на наем рабочих, питание и «прочие мелочи» деньгах; в другую – количество израсходованных материалов.

На начальном этапе подготовки приступали к декоративному оформлению залов. С этой целью из Театральной дирекции во дворец направлялись декоратор, машинист и мастер по гардеробмейстерской части. Общее наблюдение за этими работами осуществлял придворный архитектор. Специалисты дирекции, прежде всего, должны были подготовить «особую декорацию» в театре дворца, где собирались ужинать высочайшие особы, а также выбрать удобное место для оркестра и пригласить нужное количество

певчих и музыкантов. В свою очередь Придворная контора утверждала количество и величину буфетов, столов и посуды, а императорский Кабинет отвечал за доставку со стекольного завода цветных стекол, предназначенных для установки в помещения, где царская семья будет находиться во время фейерверка. Скамейки, специально обитые сукном, устанавливали таким образом, чтобы после окончания залпов их можно было быстро вынести и освободить место для прохода публики, следующей на ужин. Практическую часть этой работы выполняли мастеровые люди, прибывшие из Морского ведомства. Приблизительное количество рабочих, задействованных для оформления залов дворца, подготовки иллюминации и фейерверка, достигало 250 человек. В связи с большим объемом работ и спешностью их выполнения людей, временно размещенных в служебных постройках дворца, не отпускали домой «ни обедать, ни ужинать»⁸. Для поддержания сил им выплачивали «кормовые деньги на каждый день»: плотникам – 30 к.; позолотчикам – 1 р. В процессе работы отказались от золочения поталью и нанесению звездочек из английской жести на колонны, люстры и канделябры. Для «лучшего вида и большего блеска» украшения выполнили в виде лавровых венков из той же английской жести, а люстры вместо веревок подвесили на железные прутья и оформили жестяными шарами. Помимо этого на декоративные и архитектурные детали залов поместили маски, вазы, тирсы, венки, выполненные из дерева, жести, стекла и картона.

Безусловно, украшение помещений дворца, установка буфетов, выбор места для артистов, являлись лишь одним из «условий» повседневной программы праздника. Не менее важным было решение вопросов безопасности и жизнеобеспечения.

Использование для освещения залов и территории дворца открытого огня требовало при подготовке, и особенно в день маскарада, усиленных мер противопожарной безопасности. Во время иллюминации горели десятки тысяч свечей, наполненных маслом и салом плешек и шкаликов. За ними наблюдали около 400 служащих, обеспеченных лестницами, шестиками для зажигания, «гасительными трубками» и губками, смоченными водой. Находившаяся в здании пожарная команда гоф-интендантского ведомства в день маскарада пополнялась на 40 человек за счет прибывших из Зимнего дворца и городской полиции людей. Полицейские чиновники также следили за противопожарной безопасностью около дворца: искры от огней фейерверка могли стать угрозой для находившихся рядом складов и магазинов. Таким образом, ответственные за предотвращение пожара люди несли свою службу до самого утра.

Можно сказать, что решение вопросов безопасности являлось одним из ключевых элементов в процессе организации и проведения праздника: на первом месте была забота о здоровье императорской семьи и столичных аристократов, на втором – сбережение ценного имущества. Недаром представлявшие немалую опасность утяжеленные украшениями бронзовые люстры подвергали специальному осмотру на предмет надежности проведенных сквозь перекрытие крюков. Во избежание выпадения из люстр свечей их установку рекомендовали производить «прямо и совместно»⁹. В целях предотвращения «потолков от сырости», или проще говоря, протечек, специально закупали у купцов большие корыта с последующей их установкой под крышей здания.

Психологический и физический комфорт гостей и хозяев дворца должны были обеспечить такие меры, как приготовленный винный спирт для протирки стекол, необходимый в том случае, если они будут запотевать во время фейерверка; для стабилизации температуры воздуха в перекрытиях залов здания и зимнего сада создавали люки, сквозь которые выводили трубы прямо на крышу здания. Также в проекте организации праздника особо говорилось об устройстве в удобном месте туалетных комнат для дам и кавалеров.

Накануне мероприятия проводили обязательную чистку полов и мыли стекла, предназначенные для фейерверка. Для «соблюдения большей экономии» уборку и вывоз снега в некоторых случаях возлагали на людей из «смирительного и работного домов»¹⁰. Затем уже в день праздника осуществляли засыпку дорожек Таврического сада песком и расставляли вдоль них на расстоянии двух метров друг от друга площадки с салом, необходимые для освещения. Тогда же для ночного дежурства во дворце формировались специальные команды полотеров, истопников, печников и трубочистов; дополнительно к штатному составу служащих и мастеров Таврического дворца приглашали лакеев, токарей, мраморщиков, скульпторов, фонарщиков, магазин-вахтеров, служивших в других резиденциях. При этом в каждом зале, где находились гости, постоянно присутствовали от 15 до 30 человек: чиновники, рабочие и матросы.

Когда все «приготовления» к празднику завершались, об их окончании доверенному лицу императора князю А. Н. Голицыну докладывал глава Гоф-интендантской конторы. На этом завершался один из этапов подготовки праздника – «хозяйственный». Параллельно и следом за ним Придворная контора осуществляла распространение билетов, а Гоф-интендантское ведомство разрабатывало схему проезда гостей к резиденции.

Прежде всего, от Придворной конторы главам ведомств поступал запрос о предоставлении сведе-

ний о находившихся под их началом чиновников, начиная с 6-го класса и выше с их женами и «возрастными» дочерьми. По личному распоряжению императора в билете обязательно указывалось имя владельца. Если по каким-либо причинам приглашенный не мог приехать на бал-маскарад, ему следовало обязательно, во избежание взыскания, вернуть свой билет начальству¹¹.

К билету обязательно прилагался один экземпляр объявления о «порядке приезда к Таврическому дворцу и особых для сего номеров», утвержденный и отпечатанный городской полицией. Согласно этому объявлению все гости должны были следовать на Литейный проспект, вдоль которого «на поворотах выставлены будут на столбах транспортные номера, по коим всякий увидит назначенную для приезда улицу того же номера какой при билете кто получил»¹². При повороте билет с номером проверял полицейский чиновник. После прибытия на маскарад хозяева покидали экипажи, а кучера выезжали за пределы Таврического сада и размещались на соседних улицах в специально отведенных местах. Кареты царской семьи оставались на территории сада.

В том случае если температура воздуха была слишком низкой, лакеям предоставлялось место, в зависимости от номеров, проставленных на билетах, в помещениях Артиллерийских казарм или коридорах дворца. Перед началом фейерверка, о котором возвещали предупредительные выстрелы: кучера, лакеи, форейторы, во-первых, обязаны были находиться рядом с каретами с целью «удержания лошадей», а во-вторых, для того чтобы не тратить время на поиски экипажа после окончания фейерверка. В связи с этими требованиями кучерам, лакеям и форейторам запрещалось находиться вместе с другими зрителями во время праздничного салюта.

Также следует отметить, что нахождение экипажей вблизи места проведения праздника являлось необязательным. По своему желанию они могли уезжать домой, но при условии вернуться обратно не позднее часа ночи, дабы избежать давки и столкновений с теми, кто решил покинуть территорию дворца. При этом полиция требовала «одной карете другую не обскакивать и ряду карет не перебивать»¹³.

Девять часов вечера – это традиционное время для начала придворных торжеств, среди которых маскарад занимал одно из центральных мест. Являясь важным компонентом праздничной культуры, он актуализировался в рамках принятого императорской семьей и руководством придворных ведомств этикета, принципы которого сложились еще в первой половине XVIII столетия. Вход на маскарад осуществлялся по именным билетам, проверяемым придворными гоф-фурьерами.

Обязательными условиями для пропуска во дворец были маскарадный костюм, без которого попасть в царскую резиденцию могли только служители; требование «снять маску», для того чтобы «не могли войти и такие, коим не должно быть»¹⁴, а также необходимость сдать сабли, стилеты и кинжалы во избежание покушений на жизнь высочайших особ. О первом госте, прибывшем на праздник, незамедлительно доносили императору. Помимо этого в тот же вечер в форме тайного доклада Александр I получал сведения о количестве находившихся на празднике представителей дворянства и купечества.

Маскарады Таврического дворца по числу посетителей не превышали подобные мероприятия, проходившие в центральной резиденции Петербурга – Зимнем дворце, где в некоторых случаях собиралось более 30 000 человек. Например, известно, что в 1816 г. по заказу Придворной конторы для праздника в Таврическом дворце было напечатано 17 400 билетов, из них: 9000 «на хоры»; 6000 «для маскарада»; 2400 «столовые».

Все гости могли присутствовать только на фейерверке. После его завершения на маскарад допускались лишь те, кто имел соответствующие пометки в приглашении, в данном случае это оставшиеся 8400 человек: большая часть из которых присутствовала на маскараде без последующего посещения ужина. Для таких гостей в залах дворца организовывали буфеты, где предлагали разнообразные напитки, фрукты, кондитерские изделия: пуш, лимонад, чай, кофе, мороженное и др.

Для оставшихся 2400 обладателей «столовых» билетов был обеспечен проход на вечерний ужин в покои членов царской семьи. Представители этой категории приглашенных, в свою очередь, подразделялись еще на две группы. Первые проходили в театр, где был накрыт стол для высочайших особ: таковых насчитывалось не более 250 человек. Остальные 2000 масок располагались в комнатах рядом с театром. После ужина развлечения и танцы продолжались обычно почти до трех часов ночи.

По окончании праздника его организаторы приступали к приведению залов дворца и его территории в прежнее состояние: снимали украшения, вывозили мусор, поновляли росписи и укрепляли при необходимости поврежденную штукатурку. Некоторые оставшиеся материалы и продукты в целях сокращения расходов продавали в частные руки¹⁵. Известны случаи, когда нарядное убранство находилось на своих местах «впредь до повеления <...> без уборки для любопытствующих, кои приезжать будут в экипажах»¹⁶; или, например, как произошло после отложенного в 1824 г. в Таври-

ческом дворце празднества, когда большую часть декоративных украшений не снимали вплоть до коронации императора Николая I.

Как правило, уже через несколько дней после маскарада главы придворных ведомств направляли императору именные списки принявших участие в его организации и заслуживающих награждения людей. Поощрение чиновников и рабочих было одним из завершающих действий в повседневной программе дворцовых торжеств.

В последующие царствования, сложившиеся в XVIII – начале XIX в., правила подготовки и проведения светских праздничных мероприятий, проводимых в петербургских императорских резиденциях, не претерпели существенных изменений. В основе этих правил лежал определенный порядок связанных между собой элементов: придворного этикета, личного мнения высочайших особ, ведомственной служебной практики. Представляется, что данные элементы следует рассматривать в качестве ключевых в структуре повседневности придворных праздников первой половины XIX столетия – периода, когда маскарадная культура страны достигла своего максимального развития.

Примечания

¹ Высокочков Л. В. Будни и праздники императорского двора. СПб.: Питер, 2012; Захарова О. Ю. Русский бал XVIII – начала XX в.: танцы, костюмы, символика. М.: Центрполиграф, 2010; Колесникова А. В. Бал в России, XVIII – начало XX в. СПб.: Азбука-классика, 2005.

² Золотухина-Аболина Е. В. Повседневность: философские загадки. Киев: Ника-Центр, 2006. С. 36.

³ Шуйский В. К. Таврический дворец. СПб.: Арт Деко, 2003. С. 71.

⁴ РГИА. Ф. 469. Оп. 2. Д. 67. 1824; Там же. Д. 71. 1825.

⁵ Вероятно, в данном в письме допущена ошибка, так как в 1816 г. маскарад в Таврическом дворце был устроен по случаю бракосочетания вел. кн. Анны Павловны и принца Вильгельма Оранского (РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (28/1618). Д. 109. 1816. Л. 167), а в 1809 г. в связи с приездом в Россию прусской королевской фамилии (там же. Д. 97. 1809. Л. 29–31).

⁶ РГИА. Ф. 519. Оп. 6. Д. 386. 1823. Л. 12.

⁷ Там же. Ф. 469. Оп. 2. Д. 72. 1826. Л. 2 об.

⁸ Там же. Ф. 470. Оп. 2 (133/567). Д. 20. 1823–1826. Л. 155.

⁹ Там же. Д. 22. 1824. Л. 175 об.

¹⁰ Там же. Д. 20. 1823–1826. Л. 26 об.

¹¹ Там же. Ф. 519. Оп. 6. Д. 386. 1823. Л. 18.

¹² Там же. Оп. 1. Д. 23. 1816. Л. 15.

¹³ Там же. Л. 15 об.

¹⁴ Там же. Ф. 469. Оп. 2. Д. 56. 1816. Л. 7.

¹⁵ Там же. Ф. 519. Оп. 7. Д. 264. 1824. Л. 3.

¹⁶ Там же. Ф. 470. Оп. 2 (133/567). Д. 22. 1824. Л. 177 об.

А. Ю. Демшина

Игры с архетипами в современном искусстве: интерпретации образа Арлекина в творчестве Тима Бертона¹

Киноискусство второй половины XX в. не единожды обращается к образу Арлекина, как к воплощению духа творчества, как к божественному непонятому образу творца искусства, насмешника и лжеца. Тим Бертон мастерски играет с существующими трактовками данного образа, создает свое развитие архетипа, в основе которого – двойное кодирование. Он последовательно пытается понять смысл творчества и роль творческого человека в обществе.

Ключевые слова: архетип, интерпретация, Тим Бертон, киноискусство, двойное кодирование, романтизм, образ Арлекина

Anna Y. Demshina

Games with archetypes in contemporary art: interpretation of Harlequin image in works of Tim Burton

Second half of the 20th century cinematography has repeatedly drawn to the image of Harlequin, as the embodiment of the spirit of creativity, as a bohemian art misunderstood image of the creator, a liar and mocker. Tim Burton masterfully plays with existing interpretations of the image creates its development archetype. The method of Tim Burton is double coding. He consistently tries to make sense of creativity and the creative role of man in society.

Keywords: archetype, interpretation, Tim Burton, cinema, double coding, romanticism, image of Harlequin

Страсть к интерпретации и трансформации уже созданных артефактов, моделей и идей – одна из тенденций современной культуры. Рефлексия, ставшая самоценным художественным объектом, воспринимается как имеющая самостоятельную ценность и как потенциально податливая к новым интерпретациям. Скольжение между смысловыми оболочками, переименование и переигрывание культурных архетипических схем стали своеобразным новым стандартом. Архетипические образы активно переосмысляются элитарным и массовым искусством. Часто подобные «интерпретации интерпретации» оборачиваются симулякрами, фантиками, за которыми пустота. В то же время есть уникальные примеры, когда обращение к интерпретации архетипических схем привносит в них новые актуальные смыслы.

Тим Бертон – режиссер, мастерски играющий с архетипами, блестяще воплотил на практике постмодернистский принцип двойного кодирования художественного произведения. С одной стороны, его творчество можно отнести к авторскому киноискусству, режиссер обладает уникальным, узнаваемым языком, с другой – его фильмы любимы массовой аудиторией. Двойное кодирование (Ч. Дженкс) подразумевает переплетение, перебивку в тексте кодов элитарного и массового дискурсов, двуадресность произведения (Л. Фидлер), открытость (У. Эко) для различных аудиторий. Многослойность

постмодернистской игры с кодами различных типов, направленная на взаимодействие с массовой и элитарной публикой, утверждает множественность, ризоматичность смыслов как норму. У Тима Бертона подобный радикальный эклектизм обретает флер викторианского романтизма. Отсылки к романтизму, символизму, перемешанные с современными культурными стандартами, делают образы, создаваемые режиссером, узнаваемыми и самостоятельными.

В творчестве Т. Бертон мотив творца искусства, изолированного от общества по тем или иным причинам, обладающего какой-либо маской, прослеживается на протяжении десятилетий его карьеры. Во многих персонажах его фильмов узнаются черты Арлекина. Образ Арлекина достаточно сильно востребован современным искусством. Родившийся в рамках комедии *commedia dell'arte* Арлекин достаточно быстро претерпел значительные изменения. Из образа второго плана он становится одним из главных героев, из деревенского простака превращается в ловкого интригана. Важным стал и костюм Арлекина, предложенный актером Д. Бьянколелли (1618–1688) – трико в ромбах, пришедший на смену деревенскому платью и заячьему хвосту. В XX в. образ Арлекина перестает восприниматься как исключительно театральный. Арлекин становится одним из символов творчества, судьбы творческого человека. Театр, мода, актуальные арт-практики, киноискусство, цифровое

искусство, комиксы, компьютерные игры – сложно перечислить все сферы, которые обращаются к этому архетипу. Ряд авторов сохраняет иконографию образа, другие трансформируют образ достаточно сильно. Последнее время в центре внимания Арлекин-триксер, предстающий как маска, символ лжи, преступления, обмана. Такая интерпретация этого архетипического образа была актуальна в эпоху романтизма и в символизме рубежа XIX–XX в.

Последние десятилетия мрачная атмосфера двуемиирия, мистичность романтизма – чрезвычайно актуальная тема в искусстве. Поэтому понятно, почему современные авторы часто обращаются именно к такой версии Арлекина. Еще романтики XIX в. призывали не «обрабатывать», не «доводить до ума» природную и общественную действительность или личность отдельного человека, но интуитивно проникать в невидимый высший мир, беспредельный и не упорядоченный с помощью Ratio. Романтики утверждают, что «воображение связывает человека с Божеством. Как пишет Ф. Шлегель, „разум – только вторичное явление сознания, он не способен творить новое, он может только обрабатывать уже существующее“»². Тим Бертон практически повторяет мысль Шлегеля: «Я ценю определенную долю символизма, абстракции, простор для домысливания. Для меня гораздо предпочтительнее устанавливать с чем-то связь на уровне подсознания, чем рассуждать об этом»³. Тим Бертон создал целую галерею образов, в которых содержатся либо прямые отсылки, либо следы образа Арлекина. Архетипические характеристики Арлекина, сложившиеся за века его существования, обретают у Т. Бертона новую окраску. М. Солсбери, на протяжении многих лет интервьюировавший режиссера, пишет: «Персонажи Бертона – нередко аутсайдеры, непонятые и ложно воспринимаемые, неудачники, страдающие в той или иной мере от раздвоенности, даже в своем весьма специфическом окружении остающиеся где-то на обочине. Их терпят, но по большей части представляют самим себе. Во многих отношениях он и сам воплощает это противоречие»⁴. Эпитеты «странный» и «мрачный» всегда сопровождали Бертона. Хотя сам Т. Бертон не согласен с тем, что создаваемые им миры в фильмах мрачны, он в принципе видит термин «мрачность» совершенно иначе, нежели большинство его критиков и зрителей. Тема героя-одиночки, связанного судьбой с творчеством, но отвергнутого большинством обывателей, красной нитью проходит через всю фильмографию режиссера.

Типичным Арлекином можно назвать Джокера из кинофильма «Бэтмен», в то же время

черты Арлекина есть во многих других образах, созданных Тимом Бертоном. Персонаж-трикстер, носящий следы образа Арлекина, появляется в качестве антагониста в фильме Т. Бертона «Битлджус» (1988). В центре образа – не воспроизводство иконографии Арлекина, а суть его характера, размышление об актерской сути и роли маски в образе. М. М. Бахтин писал: «Маскарад, в народной традиции являющийся „полным освобождением от жизненной серьезности“, в искусстве начала XX в. меняет свое символическое наполнение». Если в народном гротеске «маска связана с радостью смен и перевоплощений, с веселой относительностью, с веселым же отрицанием тождества и однозначности, с отрицанием тупого совпадения с самим собой», то в романтическом гротеске она, будучи оторвана от единства народно-карнавального мироощущения, «почти полностью утрачивает свой возрождающий и обновляющий момент и приобретает мрачный оттенок. За маской часто оказывается страшная пустота, „Ничто“»⁵. С подобной трактовкой образа Арлекина Т. Бертон роднит его собственное восприятие маски. Его герои выглядят театрально, маска – часто неотъемлемая часть их образа. В то же время режиссер видит важность маски в игре актера как инструмента перевоплощения в персонаж. Т. Бертон говорит в своем интервью о Майкле Китоне, исполнителе роли Битлджуса: «Я убедился, что грим, напротив, освобождает актеров. Они могут спрятаться за маской и показать свою другую сторону, что просто замечательно. Майклу, в частности, это позволило сыграть персонажа, который не является человеческим существом, а когда исполняешь роль такого героя под китчевой маской, чувствуешь себя гораздо свободнее. Тебе не нужно больше беспокоиться, что ты Майкл Китон, ты можешь позволить себе быть этим персонажем. Здесь заключена какая-то магия: после этого фильма мне всякий раз нравится, когда актер имеет возможность скрыться под маской, потому что тогда можно увидеть его с другой стороны. Это всегда завораживает и открывает какие-то новые грани таланта актера, будь то Джонни Депп в „Эдварде Руки-ножницы“ или Джек Николсон в роли Джокера. словно во время Хэллоуина: люди наряжаются, и это позволяет им вроде как впасть в неистовство, стать кем-то другим. Это-то мне в кинопроцессе всегда и нравилось – трансформация людей»⁶.

Само слово «Битлджус» представляет собой игру слов, с одной стороны – это английская транскрипция названия одной из самых крупнейших из известных астрономам звезд – Бетельгейзе (Betelgeuse), с другой – все не так

романтично: имя героя созвучно Beetlejuice («Жучиный сок») – интерпретация образа трикстера. Данный герой – ироничный игрок, творящий вокруг себя демонический карнавал, служит проводником между различными мирами: «миром живых» и «миром мертвых», «миром бытия» и «миром небытия», миром естественных размеров предметов и микромиром макета, созданного главным героем. Он оживляет предметы, агрессивно трансформирует реальность вокруг себя, как Арлекин творчески переворачивает мир. Битлджус созвучен образу Арлекина и по сути, и по наличию грима-маски, яркого костюма и эксцентричности поведения.

Идея Т. Бертона насчет глобальности значения маски в актерской профессии находит развитие в 1989 г., в рамках фильма «Бэтмен» (о герое комиксов производства «DC Comics»). Главную роль в проекте играет Майкл Китон, его герой – Бэтмен – совершенная противоположность сыгранному им годом ранее адскому комику Битлджусу. В сюжете главным антагонистом является персонаж по прозвищу Джокер, в исполнении Джека Николсона. Джокер⁷ и Харли Куинн⁸ первоначально являются персонажами серии комиксов и мультипликационных сериалов, главным героем которых является Бэтмен – вымышленный супергерой, впервые появившийся в комиксах еще в 1939 г. Персонаж Джокера появился в комиксах впервые в 1940 г., это был выпуск: *Batman* № 1 Spring Issue 1940. Настоящее имя персонажа неизвестно, он имеет несколько прозвищ помимо основного, и одно из них – Арлекин Ненависти. Создатели образа Джокера в «DC Comics» – Билл Фингер (1914–1974), Боб Кейн (1915–1998), и Джерри Робинсон (1922–2011), американские новеллисты-художники. Джокер – гений, его интеллект очень высок, но его судьба – идти наперекор мирному обществу, потому он является главным злодеем проекта. За семь десятков лет существования в массовом искусстве (в комиксах, мультипликации, кинофильмах) внешний облик Джокера варьировался. Сменялась авторская группа или выходил на экраны новый мультипликационный сериал, или появлялся на экранах новый кинофильм и режиссеры, и ведущие художники проекта пересматривали образ Джокера, переделывали его по своему усмотрению. Это Арлекин – злодей, антигерой, гений перешедший на сторону тьмы. Облик его театрален, лицо напоминают смеющуюся маску. Черная маска дзанны Арлекина на сцене театра дель арте в ее первоначальном виде была уродливой гримасой, покрытой шерстью, на лбу у маски был рог, рот всегда был растянут в улыбке, подобное сочетание. На лице Джокера мы видим

подобное уродство вперемешку с весельем. Костюм так же имеет отсылки к вариациям образа Арлекина: у Джокера яркий зеленый цвет волос и одежды, пестрота в чередовании цветов в костюме. Такая трактовка образа созвучна романтическим поискам. Как справедливо отмечает Л. Романчук, «коль относительны понятия добра-зла, то этически неопределимыми становятся и сами субъекты, заключающие в себе набор не поддающихся ценностной оценке качеств (так, внеэтичны герои Байрона, Шелли, Лермонтова); шутивная вольтеровская фраза из „Задига“: „Нет такого зла, которое не приносило бы добра и такого добра, которое не приносило бы зла“ стала философским лозунгом нового течения, вызвав перемещение симпатий в сторону отрицательных (по старым канонам) персонажей и положив начало теоретически осознанному „демонизму“»⁹. Джокер – такой демонический двойник, альтерэго главного героя. Гениальность Джокера так же является продолжением романтической трактовки гения как создания живущего вне законов общества, отсылающей к ницшеанской трактовке сверхчеловека. Ницше пишет: «Кто должен быть творцом в добре и зле, поистине, тот должен быть сперва разрушителем, разбивающим ценности»¹⁰, т. е. нигилистом, обесценивающим прежние ценности, чтобы свободно и самостоятельно утвердить на их месте новые.

Актер Джек Николсон совершенно не соответствовал визуальному прототипу героя из комиксов, и это не помешало ему создать блестящий образ демонического антигероя. Черты визуального образа из комикса сохранились, так же как сохранилась и асимметричная улыбка на лице-маске. Он одет вызывающе и пестро. И если облик Джокера в фильме 1989 г. значительно ярче, чем облик этого же персонажа в фильме 2008 г., то все равно внешность героя из киноленты 2008 г. по сравнению с прочими персонажами неонуар фильма выглядит яркой.

Т. Бертона, по его словам, заинтересовала работа над данным чрезвычайно дорогостоящим проектом во многом потому, что это была увлекательная история о битве двух уродов: «Весь фильм можно представить как дуэль двух уродов, сражение между двумя душевно искалеченными людьми. Именно это мне здесь нравится. Всегда понимал, насколько странную историю мы снимаем, но никогда не беспокоился по этому поводу. Джокер получился такой значительной личностью потому, что обладает полной свободой. Любой персонаж, стоящий вне рамок общества и считающийся уродом и изгоем, может все, что ему заблагорассудится. <...> Безумие, некоторым ужасным образом, –

наивысшая свобода, доступная человеку, поскольку он тогда не ограничен рамками общества»¹¹. Образ Джокера, созданный Т. Бертоном, так же стал иконографическим образцом для дальнейших интерпретаций.

Архетипические черты романтического Арлекина прослеживаются и в образах, созданных в фильмах Т. Бертона актером Д. Деппом: Эдвард Руки-ножницы из «Эдварда Руки-ножницы», Вилли-Вонка из «Чарли и шоколадная фабрика», Шляпник из «Алисы в стране чудес». Эти образы восходят чертами не к агрессивному демоническому Арлекину, но к лирическому Арлекину, творцу, изгнаннику, маргиналу. Фильм «Эдвард Руки-ножницы», как и «Бэтмен», интересен тем, что в нем романтическая эстетика сочетается с элементами фантастики и киберпанка. Это можно назвать одной из тенденций современного искусства. Начиная с 1970-х гг. трансформация романтических конструктов в сочетании с футуризмом стала своеобразной традицией.

Интерпретация архетипических образов идет по нескольким направлениям: придание героям футуристических черт и волшебных способностей, биографии, связанной с техногенными факторами, обращение к психоанализу, превращение архетипа в симулякр. Герои комиксов чаще всего относятся к последнему типу. Характерный пример – фильм «Отряд самоубийц», вышедший в 2016 г. От образа Арлекина-Джокера оставлена только внешняя оболочка, причинно следственные связи и обоснования оставлены за скобками киноленты. В отличие от Т. Бертона, который делает образ Джокера объемнее, подобные интерпретации упрощают иконографические схемы и рассчитаны в основном на поклонников комикса. Поклонники знают все тонкости образа, поэтому понимают намеки с полуслова. Т. Бертону удается заинтересовать и фанатов новыми гранями узнаваемого персонажа, и быть интересным той аудитории, которая не знакома с комиксом.

Как и в романтической традиции, Арлекины Т. Бертона визуально отличаются от окружающих. У Бертона, мастера стилизации, визуальные черты героев всегда преизбыточны, абсурдны: начиная от яркого Битлджуса и заканчивая странным Шляпником. Образ Эдварда Руки-ножницы является сложным конструктом, сочетающим черты сотворенного существа и гения-изгнанника. Перед нами оборотная сторона Франкенштейна: недосотворенный киборг, который испытывает страдания по причине своей непохожести на других. Экстравагантный по прихоти создателя киборг Эдвард – творческая личность, являющаяся изгоем в обществе. Он обладает специфической театральной внеш-

ностью, подчеркивающей его близость к образу Арлекина.

О фильме «Чарли и шоколадная фабрика» Т. Бертон говорит: «По тематике книга не столь уж далека от того, что я обнаружил в Бэтмене, Эдварде Руки-ножницы или Эде Вуде. Везде речь идет о личности, не вписывающейся в общество»¹². Герой Д. Деппа – Вилли Вонка – опять же творческая личность, он гений по части производства шоколада. Его облик напоминает об Арлекине и отличается от прочих героев кинокартины. Бледное лицо похожее на маску, обилие грима, его костюм яркое и вызывающее экстравагантен. Вилли Вонка – своеобразный Арлекин-денди.

Шляпник из кинофильма «Алиса в стране чудес» (2010), роль которого также сыграл Д. Депп, соответствует тем же критериям – экстравагантный, гениальный мастер, когда-то производивший шляпы, но пострадавший в войне и потерявший не только свой дом, но и свой рассудок. Такое осмысление персонажа создано глубоко в творческом тандеме Т. Бертона и Д. Деппа, оно не повторяется в прочих экранизациях и не встречается в литературном источнике. Психоаналитические следы есть и в истории Вилли Вонка. Неслучайно воспоминания детства героя, его встреча с отцом занимают в фильме достаточно важное место.

Киноискусство второй половины XX в. не единожды обращается к образу Арлекина как к воплощению духа творчества, как к божемному непонятому образу творца искусства, насмешника и лжеца. Тим Бертон мастерски играет с существующими трактовками данного образа, создает свое развитие архетипа. Узнаваемая уникальная эстетика режиссера сама уже стала новым штампом, тиражируемым другими авторами. В основе метода Тима Бертона – двойное кодирование. Режиссер одновременно обращается и к элитарной, и к массовой аудиториям, мастерски играет штампами массового искусства и вместе с тем выстраивает сложную узнаваемую собственную картину мира. В ситуации Т. Бертона игра штампами и культурными кодами выглядит ярко и интересно, так как режиссер использует постмодернистские по сути приемы для решения непостмодернистских вопросов. Вместо скольжения между смыслами ради самого процесса скольжения, он последовательно пытается понять смысл творчества и роль творческого человека в обществе. Режиссер говорит в интервью: «В чем подлинность? В чем норма? Мне кажется, причина моей любви к сказке как к форме повествования – в моей интерпретации формы, разумеется, – то, что я беру из сказок, фольклора, мифов – это экстремальные образы,

чрезвычайно преувеличенные, но имеющие под собой определенную основу»¹³. Экстремальные творческие образы, появляющиеся в работах режиссера, обладают сходными чертами. Все они гении в том или ином ключе, художники не понятые миром. На вопрос, почему же герои, отвергнутые миром, все равно сохраняют свою творческую нацеленность, Т. Бертон отвечает: «Наверно, такое случается со многими творческими личностями. Они сохраняют энтузиазм независимо от того, поддерживает их кто-то или нет»¹⁴.

В работах Тима Бертона можно увидеть все популярные сегодня интерпретации архетипа, модной можно назвать и эстетику режиссера, которая сочетает традиции викторианства, нуар и киберпанка. В то же время Бертон достаточно сложно и своеобразно обходится с визуальными штампами, обогащая и развивая имеющиеся стереотипы.

Всех героев-Арлекинов Т. Бертона объединяет одна черта – они все непонятые творческие личности, выделяющиеся и характером, и визуальным обликом. Битлджус напоминает классического Арлекина-Дзанни. Он ироничный, хитрый, но глуповатый герой, находящийся на службе, эдакий феерично демонический менеджер от того света. Джокер – типичный Арлекин-агрессор, злой гений. Образ Джокера в фильме «Бэтмен» – это и развитие иконографии героя комикса, ставшей классической для определенной субкультуры. В то же время это сложный герой, отсылающий к размышлениям о месте и роли гения. Элементы архетипических черт Арлекина-лирика, Арлекина-непонятого гения есть в образах Т. Бертона, созданных актером Д. Деппом. Таковы и Эдвард Руки-ножницы из одноименного фильма, и Вилли Вонка из экранизации «Чарли и шоколадная фабрика», и Безумный Шляпник из кинофильма «Алиса в стране

чудес». Все эти персонажи находят утешение и свободу в искусстве. Сам подход Т. Бертона к построению образа объединяет романтическую традицию и постмодернистскую любовь к игре. Свобода цитирования в случае Т. Бертона оборачивается не симулятивными картинками вырванными из книги, но поиском ответов на вопрос о роли творческой личности. Тим Бертон изящно разбирает метанаррации на микроистории, ловко манипулируя элитарным и массовым дискурсами.

Примечания

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

² Цит. по: Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Аксиома: Новатор, 1996. С. 173.

³ Солсбери М. Тим Бертон: интервью. СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 156.

⁴ Там же. С. 20.

⁵ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М., 1990. С. 48.

⁶ Солсбери М. Указ. соч. С. 102.

⁷ Joker // DC Comics. URL: <http://dccomics.com> (дата обращения: 06.02.2017).

⁸ Harley Quinn // DC Comics. URL: <http://dccomics.com> (дата обращения: 06.02.2017).

⁹ Романчук Л. Генезис демонического героя в романтизме. URL: <http://warrax.net> (дата обращения: 06.02.2017).

¹⁰ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Стихотворения; Философская проза. СПб.: Худож. лит., 1993. С. 113.

¹¹ Солсбери М. Указ. соч. С. 135–136.

¹² Там же. С. 339.

¹³ Там же. С. 156.

¹⁴ Там же. С. 340.

М. В. Терехова

Семиотика мужского формального костюма начала XX в.

Анализируются проблемы, возникающие в процессе рецепции современным зрителем костюма как знака в рамках иной эпохи. Мужской формальный костюм начала XX в. рассматривается как иерархическая информационно-знаковая система, где каждый элемент наделен определенным значением, доступным носителю соответствующего культурно-семиотического кода. Показано, как недостаточное знание современными исследователями культурно-семиотических кодов прошлого, привело к принципиальной ошибке: музейная реконструкция мужского выходного костюма начала XX в. оказалась, в системе вестиментарных кодов того времени, служебной формой официанта. Проанализированы причины данного ретроспективного искажения семантики костюма. Апробирован метод восстановления исходных культурно-исторических значений костюмного ансамбля.

Ключевые слова: семиотика костюма, семиотика культуры, культурно-семиотический код, вестиментарный код, мужской формальный костюм

Maria V. Terekhova

Semiotics of formal menswear of early 20th century

The complex of problems accompanying a process of modern-day reception of historical costume is analyzed. Formal menswear is researched as a hierarchically organized communicational system of semantic elements only conceivable by actors, familiarized with particular semiotic code of the culture. The case of modern-day museum reconstruction of formal menswear of the early XX century is used to illustrate the reasons behind the retrospective semantic misinterpretation of historical costume. In the particular case, a waiter's uniform was mistakenly perceived by researcher as a typical urban menswear of the 1900's. A semantic reconstruction of authentic vestimentary codes and meanings was carried out.

Keywords: costume semiotics, semiotics of culture, semiotic code of culture, vestimentary code, formal menswear

Одно из ключевых семиотических свойств костюма в культуре – диахронная динамика его знаковых составляющих: плана выражения (внешней формы предмета одежды) и плана содержания (значения предмета одежды). Даже в том случае, когда форма предмета не меняется во времени, его значение может принципиально трансформироваться в рамках одной культуры. Потомки зачастую интерпретируют значение исторического костюма не так, как люди предшествующих поколений – в этом состоит суть проблемы ретроспективной рецепции знака. Неверная интерпретация значения костюма, обусловленная незнанием исходного культурно-семиотического кода, может приводить к принципиальным ошибкам, выходящим за рамки моды – например, в плоскость социальных отношений.

Обратимся к символике мужского формального костюма начала XX в. в контексте заявленной проблемы ретроспективной рецепции знака.

В альбоме-каталоге «Костюм в России, XV – начало XX в.: из собрания Государственного исторического музея» представлена истори-

ческая реконструкция мужского городского костюма 1900-х гг. – выходного ансамбля. Из аннотации следует, что на фотоснимке реконструкции изображен «Сюртук из черной шерсти с передними округленными полями свободного, однобортного покроя. Брюки из полосатой шерсти – по черному фону узкие серые продольные полосы. Брюки прямые, без манжет. Шляпа мужская, летняя, именуемая „канотье“, плетеная из золотистой соломы жесткой формы, с узкими прямыми полями»¹. Кроме того, в реконструкции костюмного ансамбля присутствуют элементы, не указанные в аннотации: жилет, трость, а также черный галстук-бабочка.

У современного зрителя едва ли возникнут подозрения, что данный костюм таит в себе семантическую погрешность. Однако таковая есть, а именно сочетание в одном ансамбле сюртука и черной «бабочки». Эта погрешность, рассмотренная с позиции культурно-семиотических кодов костюма начала XX в., оказывается принципиальной ошибкой. Так, человек 1900-х гг. увидел бы в данном костюме не выходной ансамбль, а служебную форму официанта. Обозначим это утверждение.

В XIX – начале XX в. семиотическая система мужского костюма обладала рядом специфических свойств, отличавших ее от системы дамского костюма и моды: жесткость вестиментарных кодов, меньшая подверженность сезонным изменениям, но значительная семантическая нагруженность каждой детали костюма. Вариативных элементов в мужском костюме было меньше, чем в дамском, но каждый из элементов был строго регламентирован. Мелкая деталь, аксессуар, форма галстучной булавки нередко определяли социальное положение и предreshали карьеру обладателя. Эстетическая ценность костюма также концентрировалась в немногочисленных деталях – семиотических узлах. В одном из отечественных периодических изданий, посвященных мужскому костюму – журнале «Дэнди», обозреватель пишет: «Принеся в жертву линии всю былую пышность своего костюма, мужчина не мог отказаться только от одного: он не мог пожертвовать галстуком. Современный галстук, а в особенности его одинокая, гордая жемчужина как будто сконцентрировали в себе, словно крепчайший экстракт, все соки древней пышности» и далее «серьезный и добродетельный словарь Ларусса и тот, говоря о галстукке, делает следующее замечание: „Наука одевания вся сосредоточена в умении носить галстук“»².

О важности соблюдения вестиментарных норм говорил и лорд Честерфильд (Ф. Д. Стенхоп), автор авторитетных пособий по этикету: «Одежда, сама по себе, ничтожная вещь, но производит, однако, неприятное впечатление, если человек не одевается сообразно требованиям того общества, в которое он является. Я должен сознаться, что не могу не составить мнения о человеке по его костюму»³.

В исследуемой нами костюмной реконструкции представлен не просто «сюртук», но так называемая визитка. Возникнув как разновидность сюртука, к началу XX в. визитка стала автономным элементом гардероба – популярным, вполне уважаемым, но не слишком формальным вариантом мужского костюма для дневных выходов. Конструкционные особенности кроя и материала строго соблюдались: так, визитка была отрезной по талии, с плавно расходящимися округлыми фалдами; однобортной; количество пуговиц варьировало от одной до трех; в качестве материала использовались шерстяные и полушерстяные ткани – креп, кастор, шевиот. Визитку полагалось носить с жилетом и брюками из полосатой шерстяной материи, которые так и назывались – «визиточные». В России были в ходу темные расцветки – черный, глубокий синий или серый (маренго), в то время как светлые или яркие цвета выдавали в

обладателе либо эксцентрика, либо иностранца. Так, А. Белый, вспоминая встречу в Мюнхене с И. Грабарем в середине 1910-х гг., подметил, что тот «визиткой табачного цвета, лиловою ленточкой галстука не отличался от мюнхенцев»⁴. К головному убору жестких предписаний не было, однако требования вестиментарного кода предписывали носить визитку с галстуком, но – никогда – с «бабочкой».

Визитка – одежда для деловых встреч и утренних выходов в город, занимала по шкале формальности мужского костюма промежуточное положение между фраком, смокингом и сюртуком, с одной стороны, и пиджаком – с другой. Самый формальный вариант мужской выходной одежды считался фрак – двубортный, с длинными фалдами и предполагающий белое крахмальное белье и комплект соответствующих аксессуаров. Наиболее подходящим головным убором считался цилиндр. Фрак, находясь в мужском гардеробе с начала XIX в., был самым ритуализированным элементом костюма, уместным на балах и иных торжественных случаях. В пособии по этикету 1885 г. указано: «Вступление в свет начинается с того дня, когда он (молодой человек. – М. Т.) надевает фрак или офицерские эполеты»⁵. Этот вестиментарный знак торжественной нарядности уже с середины 1910-х гг. стал восприниматься как консервативный элемент гардероба: «фрак перестал быть шикарным, но престижным быть не перестал»⁶, пока, наконец, к 1930-м гг., «черная фракная пара с крахмаленным бельем была низведена... в ту область, где царили церемониальность, театральность и очевидная нелепость», – пишет историк моды Э. Холландер⁷. Что касается аксессуаров, то к фракку наиболее уместным считался галстук-бабочка, либо белый шелковый галстук-пластрон с драгоценной булавкой. Причем черная «бабочка» считалась аксессуаром пожилых людей, в то время как молодые предпочитали белый цвет. С фраком следовало носить жилет из светлого пике – ткани, поверхность которой выработана в виде тонких рубчиков. Как указывает историк моды и культуры Р. Кирсанова, «в сочетании с цилиндром этот костюм (фрак и пикейный жилет. – М. Т.) вплоть до первых десятилетий XX в. был обязателен по протоколу для дипломатического корпуса во время официальных церемоний. Поэтому выражение „пикейный жилет“ приобрело в России особый иронический смысл»⁸. Действительно, вспомним роман И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой теленок»: сатирические персонажи провинциалов «из бывших» были неоднократно названы «пикейными жилетами» – по метонимическому принципу.

По мере того, как фрак выходил из широкого обихода, его место в знаково-коммуникативной системе мужского костюма занимал смокинг – в сущности, фрак без фалд. В смокинге сохранялась строгая двубортная конструкция, использовались дорогие материалы: тонкие сорта крепа и кастора и атлас для лацканов. С гладкого атласа было удобно элегантно смахивать пепел сигар, откуда и произошло название «смокинг» (англ. «smoke» – курить). К смокингу полагалась белоснежная рубашка с мелкой плиссировкой на груди и маленькими черными пуговицами.

Галстук-бабочка появился как одна из многочисленных модификаций галстука, который, в свою очередь, восходит к платку, кутавшему шею английских денди начала XIX в. и французских щеголей двумя веками ранее. Р. Кирсанова так объясняет популярность этого аксессуара: «В 1904 г. в моду вошел галстук-бабочка, связанный с первыми постановками оперы Дж. Пуччини „Чио-Чио-сан“, или „Мадам Баттерфляй“ (в переводе с англ. – бабочка)»⁹. Однако заметим, что появилась эта разновидность галстука не внезапно: уже в XIX в. был известен способ связывания шарфа *a la papillon*, т. е. бантом, напоминающим по форме крылья бабочки. Судя по сохранившимся визуальным источникам, особенно популярен такой аксессуар был в 1850–1860-х гг. Так или иначе, в привычном для современного человека виде галстук-бабочка, действительно, появился в начале XX в. и сразу стал весьма популярен. В формальных ситуациях носили однотонную черную или белую «бабочку» с фраком, сюртуком или смокингом. В неформальных случаях пестрый галстук-бабочку расцветкой «в горох» либо полосу комбинировали с пиджаком. Известным любителем подобного наряда был А. П. Чехов: иконография писателя включает немало портретов в полосатом и «в горох» галстуке-бабочке. Подобный облик, дополненный шляпой и пенсне, столь прочно закрепился в русской культуре, что стал вестиментарным знаком писателя или интеллигента вообще¹⁰.

Знаковые системы мужского формального костюма в России и на Западе не тождественны, существует ряд локальных отличий, однако в принципиальных моментах расхождений нет. Так, специалист по истории мужского костюма и этикета Р. Датт однозначно заявляет: «Визитку (англ. „morning suit coat“) **никогда** (выделено мной. – М. Т.) не носят с галстуком-бабочкой»¹¹.

Итак, сочетание черного галстука-бабочки и визитки, как мы убедились, было неприемлемо для соблюдающего этикет и вестиментарные нормы горожанина начала XX в. Эта комбинация

в информационно-знаковой системе мужского костюма была четко закреплена за обслуживающим персоналом – официантами, метрдотелями, дворецкими.

Художник по костюмам и знаток материальной культуры дореволюционной России Я. Ривош писал: «Бантики к визитке не носили. Черные бантики к визитке были **только** у дворецких и метрдотелей в ресторанах»¹². И далее: «Камердинер носил черный двубортный костюм с обычными пуговицами. Иногда вместо костюма носили визитку с полосатыми брюками; **в этом случае обязательно надевался черный бантик, указывающий, что перед вами лакей** (выделено мной. – М. Т.)»¹³. Солидарна с Я. Ривошем и Р. Кирсанова: «Визитка была дневной одеждой для представителей многих профессий – врачей, банковских служащих, адвокатов. Визитки надевали даже дворецкие и метрдотели, **но они носили галстук-бантик** (выделено мной. – М. Т.)»¹⁴.

Носить визитку с черной «бабочкой» господину не полагалось именно потому, что эта семантическая ниша была закреплена за обслуживающим персоналом. Таким образом, главная функция костюма в данном случае заключалась в том, чтобы четко маркировать социальные статусы и профессии, обозначить «кто есть кто». Для визуальной маркировки прислуги в XVIII – середине XIX в. служила ливрея, однако со временем она как анахронизм была заменена менее театральным, но не менее семантически однозначным вестиментарным знаком – сочетанием формальной черной «бабочки» и намеренно диссонансирующей с ней полужформальной визиткой.

Облачение метрдотеля, дворецкого или официанта в дорогом ресторане могло со временем варьировать в деталях. Однако главное требование – символического разграничения посетителей и прислуги – сохранялось. По мере того, как фрак в 1910-х гг. начал выходить из широкого употребления, он все чаще становился служебной формой дворецких и метрдотелей в дорогих ресторанах. Со временем стал использоваться и смокинг, а консервативно-формальная черная бабочка при этом оставалась неизменным аксессуаром. Мемуаристы Д. Засосов и В. Пызин писали о петербургском ресторане начала XX в.: «На вранде работали два метрдотеля, дородные, высокие, одетые в смокинги и с галстуком-бабочкой под заплывшим подбородком»¹⁵. Подтверждается это наблюдение и визуальными источниками: в популярной кинокомедии «Антошу корсет погубил» (режиссер Э. Пухальский, 1916) официант в ресторане обла-

чен во фракную пару (фрак и жилет), черный галстук-бабочку и белые перчатки. Заметим, что перчатки играли важную роль в костюме прислуги. Так, в справочнике по светскому этикету (1901) читаем: «Относительно перчаток следует заметить, что они должны быть непременно лайковыми или замшевыми. Суконные, фильдекосовые, шерстяные или шелковые в высшей степени неприличны»¹⁶. Мы должны понимать, что такие перчатки «неприличны» для господ именно потому, что маркировали прислугу.

Как мы видим, костюм – вестиментарный знак – служит моментальной социальной идентификации своего обладателя, однако лишь в том случае, если оба участника коммуникации, так называемые актаны¹⁷, владеют соответствующим культурно-семиотическим кодом.

Итак, на конкретном примере из музейной практики мы рассмотрели, как небольшая на первый взгляд неточность в деталях костюма оказалась существенным искажением исходного культурно-семиотического кода и привела к ошибочной интерпретации значения всего костюмного ансамбля: наряд респектабельного горожанина начала XX в. оказался, на поверку, служебной формой официанта. Исходная семантика вестиментарного знака была искажена. Отсюда следует вывод, во-первых, об особой важности знаковых функций костюма в культуре, большом информационном потенциале каждой детали гардероба. Во-вторых, очевидна необходимость в тщательном историко-культурном исследовании, своего рода «семантической реставрации», всякий раз, когда мы, люди современной культуры, обращаемся к костюму и вестиментарным практикам предыдущих эпох. Нельзя недооценивать важность семиотики костюма. Только в этом случае удастся не только избежать грубых ошибок в процессе ретроспективной рецепции вестиментарного знака, но и приблизиться к пониманию культуры прошедших лет.

Примечания

¹ Костюм в России, XV – начало XX в.: из собр. Гос. ист. музея: альбом / под ред. Е. Р. Беспаловой. М.: Арт-Родник, 2000. С. 167.

² Цит. по: Вайнштейн О. Б. Денди: мода, литература, стиль жизни. М.: Новое лит. обозрение, 2005. С. 515.

³ Честерфильд Ф. Д. Хороший тон, или Житейская мудрость и знание света: сб. правил и советов в обществен. жизни, как для высш., так и для сред. и торг. классов. СПб.: А. Дюссар-де-Невиль, 1887. С. 81.

⁴ Белый А. Воспоминания: в 3 кн. / подгот. текста и коммент. Л. В. Лаврова. М.: Худож. лит., 1990. Кн. 3: Между двух революций. С. 56.

⁵ Хороший тон: сб. правил и советов на все случаи жизни обществ. и семейн. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Г. Гоппе, 1885. С. 232.

⁶ Холландер Э. Взгляд сквозь одежду. М.: Новое лит. обозрение, 2015. С. 436.

⁷ Там же. С. 437.

⁸ Кирсанова Р. М. Костюм в русской художественной культуре XVIII – первой половины XX в.: опыт энцикл. М.: Большая рос. энцикл., 1995. С. 213.

⁹ Там же. С. 76.

¹⁰ О семиотике костюма писателей в русской культуре см. подробнее: Терехова М. В., Двинятина М. П. Все дело в шляпе: русский писатель и его головной убор: опыт культ.-семиот. наблюдения // Теория моды. 2016. № 41. С. 283–307.

¹¹ Dutt R. Men's formal wear // Encyclopedia of clothing and fashion / ed. by V. Steele. New York, 2005. Vol. 2. P. 111.

¹² Ривовш Я. Н. Время и вещи: очерки по истории материал. культуры в России начала XX в. М.: Искусство, 1990. С. 104.

¹³ Там же. С. 179.

¹⁴ Кирсанова Р. М. Указ. соч. С. 65.

¹⁵ Засосов Д. А., Пызин В. И. Из жизни Петербурга 1890–1910-х гг.: зап. очевидцев. СПб.: Лениздат, 1999. С. 210.

¹⁶ Светская жизнь и этикет: хороший тон: сб. правил, советов и наставлений на разные случаи домаш. и обществ. жизни / сост. Юрьев и Владимирский. СПб.: Гос. тип., 1901. С. 250.

¹⁷ Махлина С. Т. Словарь по семиотике культуры. СПб.: Искусство–СПб., 2009. С. 10.

А. К. Секацкий

Что познает поэзия? Опыт поэзии в сотворении миров¹

Раскрыто отношение поэзии к процессу познания. Поэзия трактуется как особый способ постижения мира, принципиально отличающийся от научного познания. В этом и заключается своеобразный статус поэзии, который можно определить не только как познавательный, но и демиургический. Поэтическое произведение рассмотрено с позиции его «срока годности», благодаря чему можно определить его особое место как для поэзии, адресованной в вечность, так и для актуальной политической поэзии. Работа основана на поэзии и прозе Серебряного века, включает образцы современных поэтических текстов. Показана роль и значимость поэзии в современной российской культуре.

Ключевые слова: культура Серебряного века, художественная культура России, вербальные формы художественной культуры, визуализация художественных текстов, поэтические высказывания, Мандельштам, Набоков

Aleksandr K. Sekatskiy

What does poetry understand? Experience poetry in creation of worlds

The relationship of poetry to the process of cognition is revealed. Poetry is treated as a kind of way of understanding the world that differs fundamentally from scientific knowledge. This is the peculiar status of poetry, which can be defined not only as informative, but also demiurgic. Poetry is considered from the perspective of its «shelf life», allowing defined a special place for poetry, addressed to eternity, and for the current political poetry. The work is based on the poetry and prose of the Silver Age, includes examples of modern poetic texts. The role and importance of poetry in modern Russian culture are revealed.

Keywords: culture of Silver Age, art culture of Russia, verbal forms of art and culture, visualization of literary texts, poetic statements, Mandelstam, Nabokov

Почему бы не поставить вопрос так: чем занимается поэт, когда в его душе складываются строки стихотворения? И читатель, попавший под очарование поэзии, как бы потерявший контакт с реальностью в то время, пока продолжается воздействие строк Данте, Мандельштама или Гельдерлина? Чисто феноменологически мы называем такие состояния «писать стихи» или, более возвышенно, «внимать поэзии». Но что можно сказать о герметичности этих состояний? И на что это похоже, пребывание в состоянии поэтической очарованности? Может быть, это ни на что другое не похоже в плане внятного сравнения – тогда так и следует сказать. На что похоже купание в море? – на купание в море. А поэзия? Следует задуматься, соответствует ли что-нибудь эффектам поэзии в сфере самого сущего и, разумеется, вопрос о соотношении поэзии и знания стоит на повестке дня с прежней остротой.

Воспользуемся поэтическим опытом Мандельштама и Набокова, чтобы определить, на чем же основаны некоторые интересующие нас приемы поэтического воздействия – прежде всего те, которые соответствуют «захваченности» и при этом передают нам некое свидетельство о мире, т. е. претендуют на роль знания, с которым, впрочем, неизвестно что делать.

То есть, попробуем подойти к ткани времени, к темпоральности как к поверхности Мебиуса, оборачивающей наш мир, который и

сам представляет собой сверток (пусть уже довольно слежавшийся) этой же ленты. Возьмем навскидку цитату из Набокова:

Ощущение предельной беззаботности, благоденствия, густого летнего тепла, затопляют память и образуют сверкающую действительность, что по сравнению с нею паркетное перо в моей руке, и сама рука с глянцево на уже довольно веснушчатой коже, кажутся мне довольно аляповатым обманом – зеркало насыщено июльским днем, листовая тень играет по белой с голубыми мельницами печке. Влетевший шмель как шар на резинке ударяется во все лепные углы потолка и удачно отскакивает обратно в окно. Все так, как должно быть, ничто никогда не изменится, никто никогда не умрет².

Образ, что называется, зримо встает перед глазами и словно бы напрашивается на экран. Но задумаемся вот о чем. Предположим, что с привлечением всех средств современной визуальности эту сцену экранизировали – и сидящего человека, и зеркало, отражающее изразцовую печь и шмеля, тыкающегося в углы (как шарик на резинке?), после чего, наконец, вылетающего в окно. На первый взгляд, в результате экранизации, мы должны получить прибавку восприятия, ведь теперь все видимо, зримо, теперь имеются не только слова, но и сами вещи, точнее, их экранные кинообразы.

Но что-то подсказывает, что никакой прибавки мы не получим, скорее наоборот – глубокий художественный образ, складывающийся из выверенного порядка слов померкнет, станет рядовым кадром, рядовой последовательностью предьявленного видеоряда. Разумеется, возникает вопрос: почему?

Потому что текст Набокова, как и все пробы настоящей литературы, передает дух времени, а вот развернутая картинка по каким-то непостижимым законам этот просвет заслоняет, заглушает или, лучше сказать, засвечивает.

Но как и почему это происходит? Тут можно обратиться к **самоклеящимся обоям** некоей господствующей, преобладающей видимости. Так же, как пространство – физическое трехмерное пространство универсума за счет непрерывной экспансии как бы хоронит иные типы пространств (миры) в своих собственных недрах, препятствуя их разворачиванию, так и визуальность, прежде всего рекламная, неоархитектурная, но в значительной мере и кинематографическая, перекрывает пути реализации иным событиям. Яркие, но плоские «обои» скрывают, камуфлируют завитки самобытных времен – полномасштабная мерность происходящего как бы расплавлена в этой ослепляющей иллюминации.

Но кто сказал, что яркость, однозначность и даже интенсивность, сосредоточенные в одном единственном измерении, тождественны с подлинностью? Поэзия настойчиво учит нас другой подлинности, когда сохраняется полнота мерности, множественность горизонтов. И это относится даже к несобственной поэзии, той, которая присутствует внутри великой прозы, подсвечивая ее изнутри.

Обратимся теперь, собственно к поэзии и воспользуемся стихотворением Мандельштама «Пешеход»:

Я чувствую непобедимый страх
В присутствии таинственных высот.
Я ласточкой доволен в небесах
И колокольни я люблю полет!
И кажется, старинный пешеход,
Над пропастью, на гнущихся мостках,
Я слушаю как снежный ком растет
И вечность бьет на каменных часах.
Когда бы так! Но я не путник тот,
Мелькающий на выцветших листьях,
И подлинно во мне печаль поет;
Действительно, лавина есть в горах!
И вся моя душа в колоколах,
Но музыка от бездны не спасет!³

Какое знание сообщает нам этот кристаллик чистой поэзии? Оно не переводимо в эксплицит-

ную форму, даже такую, какой довольствуются гуманитарные науки – однако нельзя отрицать того, что некое состояние сущего представлено в этом стихотворении.

Здесь нет одного, единого ракурса привычной «человеческой размерности» – даже если бы поэт не предупредил нас: «Но я не путник тот», мы поняли бы, что открывающийся здесь вид требует совмещение нескольких перспектив, причем таких, которые в нашем застывшем, устоявшемся мире уже не совмещаются. Путника со старинной пожелтевшей гравюры уже нет (как нет, возможно, и мостика), но взгляд его представлен, наряду со взглядом ласточки в небесах. Представлен и гул колокольни, которую в линейной перспективе нам негде разместить. Благодаря этому гулу каким-то удивительным образом представлены и монашеские труды, имеющие отношение и к ласточке, и к вечности на каменных часах.

Есть здесь и предчувствие тревоги, которая, однако, отменяется куда более глубокой, бездонной безнадежностью, но глубина этой безнадежности такова, что ни одно внятное человеческое чувство ей не соответствует – и она с таким же успехом может оказаться и надеждой – в открывающейся бездне не просматривается различие между надеждой и безнадежностью.

Так сущее постигаемо с помощью поэзии. Попытка метафизической реконструкции тоже возможна, и она начинается с устранения декоративной зримости (стандартной визуальности), в результате чего обнаруживается развилка времени раннего мира. Такого, где «цветение», по словам Хайдеггера, не сводится к сумме отдельных цветков⁴, а **одиночество в горах** предшествует каждому отдельному путнику и всегда поджидает его. Обо всем этом поэзия может дать знать и быстрее, и точнее чем метафизика, не говоря уже о «жизненном опыте», который учит скорее избегать и не замечать развилки времени, а значит, держаться подальше от **едва обитаемых** миров. Все дело в правильных перестановках и ракурсах, составляющих вещь силу искусства и прежде всего, поэзии. И снова Набоков:

Я должен проделать молниеносную инвентаризацию мира, сделать все пространство и время соучастниками в моем смертном чувстве любви, дабы как боль смертность унять и помочь себе в борьбе со смертностью и ужасом этого унижительного положения, в котором я, человек, мог развить в себе бесконечность чувства и мысли при конечности существования⁵.

Унять боль – для этого годится скорее сама любовь, чем поэзия, но унять смертность как

боль – одна из великих задач поэзии, ее необычного вещего знания.

И тогда опять встает вопрос: а что, собственно, можно таким знанием знать? Возможно, помощь придет оттуда, откуда не ждали, со стороны современной физики, например, со стороны квантовой механики, которая подходит к той же пропасти с другой стороны. В поле зрения современной науки оказались объекты странной комплектации, так называемые суперпозиции или квантовые нелокальности. Их особенность в том, что они неподвластны привычным измерительным процедурам естествознания, их разрушает простое измерение, любая однозначная регистрация присутствия. Знаменитый кот Шредингера, тотемный покровитель всех квантовых объектов, существует в полной комплектации лишь до тех пор, пока его существование не проверено экспериментальной наукой... И только поэзия научилась управляться с самыми пугливыми котами, с самыми трепетными животными, с самыми прихотливыми чувствами. Только поэзия способна сохранять и воспитывать их – таков ее способ постижения сущего.

Но при этом у поэзии есть свои имманентные, чрезвычайно строгие правила. Мы видим, что поэзия не разрушает собственные аналоги квантовых нелокальностей, но напротив, повсюду отыскивает их и берет в свою стаю. И кот Шредингера, и Чеширский Кот вольготно чувствуют себя в поэтических мирах, где вообще воссоздаются объекты странной комплектации вроде одиночества путника в горах. Для конструкции такого объекта нужно разрушение линейной перспективы, а точнее, приостановка ее юрисдикции, поскольку сама такая перспектива есть разрушение многомерности. Когда ты в горах, тебе нужно **куда-то** и нужно **что-то**, и эта нужда, надобность, в принципе, легко перекрывает и ласточку, и музыку, и бездну. Так же обстоит дело, если речь идет о поиске полезных ископаемых или, допустим, редких насекомых; все эти прибавки, дополнительные задания, суть, в действительности, блокировки, те самые регистрации, в результате которых кот либо умирает, либо остается неприметным живым котом, утратившим все свои магические способности.

Поэзия позволяет обходиться без таких разрушений, выступая в роли экологии самого высшего порядка, позволяя быть сущему, которое не искажено горизонтом ближайшей задачи, и таково имманентное свойство поэзии, обнаруживаемое и в японских хокку, и в терцинах Данте, и в строках Пушкина. А также и в прозе

Набокова, и в философии Ницше – и там сохраняется чистая экология миров, находящихся за горизонтом ближайшей задачи.

Опять-таки, мы не совсем ясно понимаем свое желание попасть сюда и **здесь пребывать**, разве что на помощь придет зов раннего мира (в космологическом смысле) как зов раннего утра. Ведь что, собственно, обещают эти миры, сугубо гомеопатически воздействующие на сенсориум, при том что, похоже, соответствующий участок сенсориума ни на что иное и не годен, кроме как испытывать воздействие миров странной комплектации. Ведь именно размыкание горизонта повседневной заботы и даже легкая частичная утрата рутинной вмняемости, это как раз то, что характеризует поэтические состояния. Ибо они, конечно, суть состояния души, но одновременно, неким загадочным образом, и состояния тела...

Но оставим на время специфику поэтически постигаемого мира и обратимся к ее представлениям в других регионах семиосферы. Не о прозе и не о метафизике пойдет речь, где точные вкрапления поэзии обеспечивают внутреннюю иллюминацию образов и текста в целом.

Стоит вкратце рассмотреть превращенные формы, издавело напоминаящие использование микроскопа для забивания гвоздей. Это, например, поздравительные вирши, куплеты, которые периодически расцветают как жанр, а затем угасают. И поэтические агитки, которые, когда-то, во времена «Бедного Демьяна», вызывали насмешки «продвинутой публики». А сейчас представляют собой mainstream актуальной поэзии, и у прогрессивных наследников прогрессивной общественности вызывают, скажем так, полное понимание.

Подавляющее большинство критиков, читателей и, разумеется, самих поэтов считает политическую ангажированность поэзии деградацией. Но точно ли перед нами те же самые вирши, «величалки» и дразнилки, только в адрес больших, широко известных адресатов? Вот навскидку образцы обличений, замаскированных под поэзию (как метафизика в гекзаметрах у Парменида и Тита Лукреция Кара?):

Суть попечительства в России
свелась в одну паучью нить:
«Топи котят, пока слепые,
Прозреют – поздно их топить».

Е. Евтушенко

Я волком бы выгрыз бюрократизм.

В. Маяковский

Уберите Ленина с денег...

А. Вознесенский

И сколько таких рифмовок сохраняется на пожелтевших страницах столетий! Отличаются ли они принципиально от ситуативных рифмовок типа:

Мы Андрюшу поздравляем,
Счастья-радости желаем!

Есть ряд обстоятельств, не позволяющих вынести однозначный приговор – на них-то мы и сосредоточимся. Во-первых. Сейчас, в уважаемых собраниях сочинений или в архивных публикациях, эти пожелтевшие строки выглядят фальшиво, особенно если отбросить магию имени. Но они, безусловно, **были актуальны**, о чем сохранилось немало свидетельств в тех же архивах; они задевали за живое и попадали в самое сердце – и в тот момент они, возможно, были самой поэзией. Но поэзии краткосрочной, с очень маленьким периодом полураспада.

Во-вторых, политика, в особенности политика оппозиционная, тянулась к ним в поисках аргументации и силы – и находила поддержку. Запрос на поэзию, пусть даже для самой поэзии чуждый и губительный, означает, что ее магия признана, и признана даже там, где правит более грубая сила – деньги, цинизм, демагогия. Окидывая взглядом историю вопроса, мы должны с горечью признать, что инъекция поэзии усиливает яд и без того ядовитого жала. Росийская поэзия от Некрасова до Маяковского и далее до Дмитрия Быкова, если позволено будет упомянуть его в качестве поэта, демонстрирует грустные примеры такой интоксикации, после которой выжженная земля остается ошую и одесную – демонстрирует она их и в рухнувших устоях, рухнувших, как водится, прямо на головы тем, кто их разрушил, и в возникающей идиосинкразии к поэзии вообще – правда, возникающей не навсегда.

Уже исходя из этих обстоятельств **несобственного** применения и использования, мы могли бы выделить такой параметр поэзии, как **срочность** или срок годности.

Если отказаться от оценочного подхода, то можно рассортировать поэтические продукты по сроку их хранения и необходимости «употребить до». Тогда мы получим шкалу от скоропортящихся агиток и слоганов до тех продуктов золотого запаса, на которых стоит незримая этикетка «хранить вечно» – именно так марки-

руется «нетленка». Но поэтическая нетленка отличается от нетленных мощей прежде всего тем, что хранит не ископаемые времена, не его известковые отложения, а пульс, мелодический темпоральный рисунок, который является инновационным в силу способности всякий раз по-иному взаимодействовать с текущей настоятельностью настоящего. А вот скоропортящиеся продукты, по всей видимости, утрачивают именно эту способность, их опорная площадка легко и быстро смывается очередной злобой дня в отличие от незримых и как бы висящих в воздухе опор долгоиграющей поэзии.

Быть может, спорным является сам факт сохранения единого имени для этого чрезвычайно разнородного комплота, где полярные сияния вечности соседствуют со скоропортящимися продуктами быстрого приготовления. Но ведь называем мы музыкой и симфонию, и совсем незатейливые пьески...

Другой вопрос – как быстрорастворимая и самоликвидирующаяся поэзия соотносится с постижением сущего, коль скоро именно это возможное постижение нас интересует.

Что ж, высокая поэзия исследует редкие изохроны, как правило, далекие от «обыкновенного темпорального», ведь поэзия по-своему, непостижимым образом причастна к знанию. Да, это знание не осаждено в форме научности и даже системности, но зато оно несет в себе несравненно больший заряд узнавания опознания. Или **божественные обознатушки**, ответственные за синтез принципиально новых миров воображения. Они-то и провозируются знанием, способным не только неизбирательно усваиваться неподалеку от мест своего порождения, но и через сквозной коридор опознания мгновенно доставляться каждому, опознавшему их. Опознавший поэтическую истину как бы расходует свое знание в самом подключении (эти истины не суммируются в некую разновидность научного багажа), но не расходует его во времени присутствия. Поразительным образом и ситуативная поэзия содержит в себе знание такого рода, знание как опознание, как мгновенное узнавание того, что еще отсутствует в политических лозунгах и речевках. Это опознание может содержать в себе эффект прозрения, эстетического катарсиса, но момент краткосрочный и, как правило, замкнутый в своей эпохе. Еще вчера предмет познания отсутствовал, завтра он полностью потеряет свою актуальность, но вот сегодня все сошло и все работает – и это тоже своего рода поэтическое чутье, попадание во время как в яблочко.

Вспоминаются куплеты Сергея Богданова, расхожий пример политической агитки, посвя-

щенный, в данном случае, Ельцину: «На победу перестройки Горби массы собирает. Между массами и Горби гордо реет Боря-вестник, черной мельнице подобный. / То с моста в мешке бросаешь, то стрелой летя на Запад, он мычит – и массы слышат радость в смелом рыке Бори. / В этом крике – жажда власти! Силу гнева, пламя страсти и уверенность в победе слышат массы в мыке Бори. / Массы стонут перед Борей, стонут, мечутся над Борей – не хотят бороться массы с пьянством и алкоголизмом».

В тот момент Ельцин еще был кумиром, всеобщее народное проклятие еще не нависло над ним как грозовая туча. Но незатейливые куплеты неожиданно ставили все на свои места, вызывая потрясение или катарсис, всецело вписанный в рамки предельно лимитированного срока годности. Поэтическое опознание, – здесь можно использовать именно этот эпитет, – поэтическое, а не куплетное, и скорее именно опознание чем знание, способствовало, в данном случае развенчанию «Цахес-эффекта», избавлению от заморочки. Ельцин вроде бы еще был лидером борьбы против партократии, демократом из демократов, фигурой, на которой сходились чаяния многих россиян (точнее, советских людей) – и вот перед нами предстает тщеславный алкоголик, ничтожество, готовое ради личной власти продать свой народ, свою страну и ее историю – иницируются и другие прозрения, и все благодаря ситуативной поэзии, точно попавшей в яблочко.

Как только это время прошло, проходит и поэзия, как с белых яблонь дым, как змея сбрасывает свою кожу, а насекомое – свой покров. Когда поэзия исчезает, это значит, что последующих мгновенных опознаний больше не происходит. С другими знаниями дело обстоит не так: факты, установленные сегодня, остаются установленными фактами и завтра, истинность теории тоже вроде бы не меняется со временем – если, конечно не последует опровержений. Истина концептуального знания не зависит от времени суток, для нее лишь шутка слова Гамлета: «Я безумен только в норд-норд-ост». А для поэзии эта реплика принца датского выступает в качестве своего рода условия истинности. Истина поэзии касается не структуры сущего, а изохронии мира: но почему бы не считать опознание изохронных резонансов особого рода знанием, так сказать, инопостижением?

Что же, это удивительное знание, опирающееся на мгновенное узнавание, почти по всем параметрам расходится как со знанием научным, так и с житейским опытом и житейской

мудростью. Оно не коммутативно, его нельзя пересказать другими (своими) словами, оно практически неизымаемо из сосуда, именуемого стихотворением, но оно овладевает знающим по способу принудительности, образуя невероятную пару захваченности и свободы. Свобода состоит в дистанцировании от житейского опыта и common sense, но также и в том, что поэзия может удаляться от привилегированных сакральных мест. В этом ее принципиальное отличие от теологии в самом широком смысле слова. Трансцендентный энтузиазм верующего направлен на немногие и, так сказать, хорошо известные цели-аттракторы: Бог, спасение, бессмертие, вечность, замысел свыше обо мне, метафизический энтузиазм. Метафизический энтузиазм концентрируется в непосредственной близости от теологического, включая в себя дополнительно «единое», «сущее», в известном смысле весь список категорий и предикабилей Аристотеля и Канта, который, безусловно, способен пополниться такими штуками как *elan vital* и *Dasein*, но все же и это замкнутый круг привилегированных тем и предметов. И в этом, между прочим, общность между житейским смыслом и высокой метафизикой, первый реагирует только на то, что **полезно**, а второй лишь на то, что **во истину важно**. Что же касается поэзии, то она и бесполезна в житейском смысле, и совершенно не ограничена полем трансцендентально важных предметов как метафизика – но при том осуществляет свой поэзис во всех закоулках мира и может сработать в любом месте, да так, что захватывает дух. А это и петрушка на грядках, и кузнечики в траве, и старая скрипучая карусель на городской площади. Быть может, как раз у Мандельштама представлена самая полная топография и обыкновенного поэтического и возвышенных предметов поэзии: в подходе к этим двум берегам реки нет особой разницы.

Поразительно, что и для науки не должно быть подобной разницы, изучаешь ли ты тектоническую активность Земли, черные дыры Вселенной или пищеварительную систему кольчатых червей. Но в науке все же есть иерархия рангов общности, тогда как в поэзии ее нет: стрекот сверчка ничуть не хуже шелеста крыл архангела, дело лишь в ракурсе, в развилке, откуда просматривается уникальная конфигурация сущего, сквозной проем подключения к далекой изохронности мира.

Если, по Гегелю, природа есть инобытие идеи⁶, то она же, природа, может быть представлена и как инобытие поэзии. Всмотримся в

это любопытное представительство, в то, чем бы оно могло быть и чем является.

Прежде всего, можно констатировать, что природа как инобытие поэзии вовсе не тождественна природе как таковой, само различие между генезисом и поэзисом основано на этом. Если в отношении собственно поэзии ясно, что не всякий порядок слов, не всякая рифма и не всякий пафос имеют отношение к поэзии, а лишь, если можно так выразиться, «избранные места из переписки с Богом», то и представительство поэзии в толще фюзиса отнюдь не дано ни первому встречному, ни само собой. Природа изобилует аналогами графомании, плохого вкуса, повторов и самоповторов, собственно, как раз они и заполняют ее и дают ей имя. Природа воспроизводится через генезис, а это встречное самотиражирование господствующих форм, те же самоклеящиеся обои, накладываемые в несколько слоев. Задолго до того, как крупные города оказались покрытыми непроницаемой рекламной пленкой, в природе, в устоявшемся универсуме, уже существовал ее аналог, т. е. наш беглый, ненастойчивый взгляд на лужайки-речки-лейзажки в действительности считывает нечто подобное призыву «пейте пепси-колу» – что и доказывает результат такого считывания в виде клумб и газонов.

Сокровенное инобытие поэзии в самой природе еще должно быть увидено, опознано и озвучено, стало быть, и здесь необходимо восстановить доступ к свернутым измерениям, содрать навязчивые «обои», перейти в иновидимость, в мерцающий режим представленности смежных и далеких миров. А это идет вразрез с расхожим представлением, что природа сплошь поэтична, что любой листок, лепесток и всякое облачко посрамляют творения всех смертных поэтов. Как бы не так!

В отсутствие конкуренции плоды творения преисполнены ложного пафоса. С другой стороны, преобладающая банальность является свидетельством своеобразной мощи природы: где обильная плодородность, там непременно банальность и избыточность, и потому поэзия предстает как редактирование в самом широком смысле. Ее задача – убрать многочисленные повторы, вырваться из подложной фоновой назойливости, создать коридоры иновидимости, перископы дальнего зрения, где, например, низкая облачность непосредственно захватывает настроение, а через проем в верхушках высоких сосен просвечивает далекое детское воспоминание и веден просвет в туннеле, выводящем по ту сторону добра и зла.

Для **поэзии поэтов** такой иновидимости недостаточно, она ведь всегда в распоряжении речи – но, например, для живописцев она лежит в основе живописи: если ты не иллюстратор, не рисовальщик на контракте, а живописец и художник, то и в простом натюрморте должно присутствовать нечто, выходящее за пределы «обычной жизни цветов». Таков странный закон поэзии во всех ее ипостасях-представительствах, не исключая и природу.

И в этом случае тоже напрашивается параллель с познанием в более привычном смысле слова, в частности, с наукой. Знание понятийное или рассудочное должно выбирать для своих построений усредненную траекторию всех возможных исходов, изо всех сил игнорируя слишком далекие отклонения (их можно числить по ведомству соседних причинных рядов, даже если таковые еще не выстроены). Поэтическое знание-постижение еще сильнее завязано на негативности другого рода, на идиосинкразии к банальности и аллергии на повтор. Логос прокладывает трассу, по обе стороны которой хорошо просматриваются отклонения, но ни одно из них не уводит от трассы и не вводит в заблуждение. Поэзия безошибочно определяет места, где эту трассу можно покинуть, где виден выход на развилку, на теневую траекторию, поразительным образом ведущую к цели. Быть может, новая трасса приводит туда, куда никак было не дойти «по прямой», к иной версии того же места, события, положения вещей. И именно это мы знаем тем знанием, которое бесполезно для осуществленного, но очень важно для осуществляемого и осуществляющего. Поэзия способна постигать и то, чем ставшее не стало.

Примечания

¹ Статья подготовлена при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда, проект № 16-03-00669 «Логос и поэзис: философская герменевтика русского поэтического высказывания».

² Набоков В. Другие берега // Сочинения: в 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 173.

³ Мандельштам О. Стихотворения, переводы, очерки, статьи. Тбилиси: Мерани, 1990. С. 59–60.

⁴ См.: Хайдеггер М. Разъяснения к поэзии Гельдерлина. СПб.: Акад. проект, 2003.

⁵ Набоков В. Указ. соч. С. 400.

⁶ Гегель Г. В. Ф. Наука логики. СПб.: Наука, 2002. С. 696 и др.

И. Ю. Александров

Синтез науки и искусства в творчестве В. И. Вернадского

Вернадский рассматривает науку как подсистему культуры. В трудах Вернадского граница между научным и вненаучным в знании проходит внутри введенного им понятия «формальной действительности». Эмпирическая методология Вернадского основывается на введенном им понятии «эмпирическое обобщение». Вернадский сближал творчество ученого с воображением художника.

Ключевые слова: культура, наука, искусство, постпозитивизм, научная картина мира, эмпирические обобщения

Ilya Y. Aleksandrov

Synthesis of science and art in works of V. I. Vernadsky

According to Vernadsky, science is the culture of the subsystem. In Vernadsky's works, the border between scientific and extra scientific passes in knowledge in the concept entered by it «formal reality». Vernadsky's empirical methodology is based on the concept «empirical generalization» entered by it. Vernadsky brought the work of the scientist with the imagination of the artist.

Keywords: culture, science, art, postpositivism, scientific picture of the world, empirical generalizations

Широко распространена точка зрения о том, что современные ученые не могут быть мыслителями синтетического склада, какими, к примеру, были Леонардо да Винчи, Лейбниц и Ньютон. Наука эпоха Возрождения и даже наука XVII в. еще содержала религиозные, магические, астрологические и алхимические положения. Историк науки не получит целостного образа научных исканий Кеплера без его пифагорейства и поисков гармонии небесных сфер. Мы не сможем адекватно понять Лейбница без восходящего к герметическим трактатам представления о монадах. Очень упрощенным представит образ Ньютона, если не учитывать его арианства, алхимических штудий и интереса к герметической философии. Образ классической науки во многом связан с позитивистскими воззрениями, «математическим реализмом», который оставлял за рамками науки метафизику. Известны высказывания Хайдеггера о необходимости узкой специализации для современного ученого¹. Классическое математическое и экспериментальное естествознание XIX–XX вв. действительно требовало от ученого узкой специализации. Процесс дифференции наук продолжается и в наши дни. Но уже в XX в. начал проявляться обратный процесс – интеграции знаний. Еще В. И. Вернадский (1863–1945) обращал внимание на то обстоятельство, что классификация наук все более осуществляется по проблемам, а не по предметам. Характеризуя постнеклассическую науку ближайшего будущего, В. С. Степин отмечает, что она «должна сочетать дисциплинарные и междисциплинарные исследования»². По мнению Л. М. Гиндилиса, «междисциплинарный и многодисциплинарный подход современной науки является возвратом на новом витке развития к целостности знания, которая

была утрачена в процессе дифференциации науки»³. Будет ли в дальнейшем увеличиваться количество ученых с синтетическим складом ума? Тенденция ко все более узкой специализации по-прежнему является определяющей образ науки наших дней.

В истории и философии науки в наши дни преобладает взгляд на науку как подсистему культуры. Такой подход имеет своим недостатком достаточно расплывчатые границы между научным и вненаучным в знании. Тем не менее он адекватнее позитивистского образа истории науки, в котором наука предстает какмультирующей вечные истины без каких-либо резких разрывов, скачков в своем развитии. В 60–70-х гг. XX в. постпозитивисты привлекли внимание к тому обстоятельству, что в ходе научных революций научное знание пересматривается полностью от наиболее абстрактных этажей научных теорий до эмпирического уровня, непосредственно связанного с показаниями стрелок приборов. Проблемы такого рода за несколько десятилетий до постпозитивистов ставил и решал Вернадский. Если связанное с позитивизмом классическое представление о науке выделяло ее из культуры – наука предстает при таком подходе особым родом человеческой деятельности, лишенным субъективных пристрастий ученых, связанным с получением вечных истин, то в историко-научных трудах Вернадского наука вырастает из культуры и неразрывна с ней. Провести строгую границу между наукой и культурой чрезвычайно сложно. Пограничным понятием является понятие научной картины мира. Она рождается в рефлексии ученого или философа над накапливаемыми различными мыслителями и сохраняемыми в культуре смыслами. Философские понятия уже строже культурного фона, но они по строгости еще уступают

естественнонаучным понятиям. Научная картина мира является пограничной областью между философией и естествознанием. Статус этой области вызывает острую полемику. В частности, споры ведутся о том, должна ли дисциплинарная онтология быть отнесена к конкретно-научному знанию. В. С. Степин полагает, что это так, поскольку, по его мнению, специальная научная картина мира всегда основывается на определенной фундаментальной конкретно-научной теории. Сторонники причисления научной картины мира к области философского знания обосновывают эту точку зрения необходимостью философских представлений при осмыслении научной картины мира и необходимостью соответствующих философских понятий при ее описании. Вполне оправдан и третий подход: его сторонники научную картину мира выделяют в качестве промежуточного образования между наукой и философией. Такова в частности позиция М. В. Мостепаненко⁴. А. В. Панин, признавая правомерность указанных трех подходов, склонялся к точке зрения В. С. Степина⁵, однако проблема кумулируемых «первокирпичиков» научного знания им и не была оставлена, поэтому принадлежность научной картины мира к научному знанию лишь декларировалась. В современной эпистемологии указанные границы стали еще более расплывчатыми. Согласно И. Т. Касавину, «социокультурная нагруженность (научной картины мира. – И. А.) сегодня достаточно очевидна»⁶. Таким образом, разграничение науки и культуры скорее конвенционально, чем нормативно. Отмечу, что и в работах Вернадского постановки вопроса о кумулируемых единицах научного знания еще не было. В его работах понятие «научное мировоззрение» близко по смыслу появившемуся позднее понятию «научной картины мира». Научная картина мира выступает как компонент научного мировоззрения. Эти понятия не являются синонимами, но строго разграничить их тоже не удастся⁷. Мировоззренческий же образ мира наряду с когнитивными обладает и аксиологическими характеристиками, которые определяют наше отношение к тем или иным явлениям или событиям.

Вернадский, фактически являясь одним из родоначальников науковедческих исследований, ставил вопрос о комплексном изучении естествознания. Методологический подход Вернадского к изучению истории науки связан с выделением тех проблем и явлений, которые повлияли на формирование определенной научной картины мира и связанную с ней кумуляцию научных знаний. Вернадский оставляет вне своих историко-научных работ все те явления, обобщения и проблемы, влияние которых на формирование научного мирозерцания не было выявлено. «Они имеют значение только для истории отдельных дисци-

плин, отдельных наук»⁸. Картина мира, которую предлагает историк науки, всегда неполна и ограничена: в знаниях определенной эпохи уже скрыты зародыши последующих научных обобщений, на данном же этапе развития науки эти зародыши могут остаться непонятыми историком. Если ученый, движимый верой в истинность своих идей, отстаивает те или гипотезы, которые не получили, да и необязательно, что получат когда-либо признание, то у историка науки такой возможности нет. Историк науки выделяет только те факты и события, которые прошли проверку временем, существенным образом отразившись на развитии той или иной научной дисциплины. Вернадский приводит примеры с открытием Америки, объездом Африки, открытием Австралии, что имело огромное значение для научного мировоззрения; в то время как путешествия к Северному и Южному полюсам, путешествия по внутренней континентальной части Австралии оказали существенное влияние на развитие географии, но не повлияли значительно на изменение научного мировоззрения. В химии, по мнению выдающегося русского ученого-космиста, совершенно исключительное значение для развития научного мировоззрения имело открытие в начале XVII в. Ван-Гельмонтом «лесного газа» (*gas silvestre*), изучавшегося позднее в XVIII в. Блэком. В химии наших дней этот газ называется диоксидом углерода. В результате исследования свойств угольной кислоты впервые в истории химии было прояснено понятие о газах. Изучение свойств и соединений угольной кислоты во второй половине XVIII в. послужило началом крушения представлений о флогистоне и способствовало развитию, в первую очередь благодаря Лавуазье, современной теории горения. Вернадский отмечает также роль исследования угольной кислоты для точной аналогии между животным и растительным организмами. Если развитие научных идей, которые связаны с открытием угольной кислоты заметно обогатило научное мировоззрение, то «история огромного – почти безграничного – количества других химических тел может быть свободно оставлена в стороне, в том числе развитие наших знаний о таких важных природных группах, каковыми являются силикаты и белки»⁹.

Эмпирические обобщения выступают в концепции Вернадского в качестве кумулируемых единиц научного знания. Подчеркивая роль культуры и философии в создании научных теорий, он в отличие от постпозитивистов стремился строго отделить эмпирический уровень научного знания от теоретического. Согласно Вернадскому, эмпирические обобщения, такие как периодическая система химических элементов Д. И. Менделеева, могут долго существовать независимо от гипотетических их объяснений; опираются они на индуктивно

собранные факты, «не выходя за их пределы и не заботясь о согласии или несогласии полученного вывода с другими существующими представлениями о природе»¹⁰. В трудах Вернадского еще нет постпозитивистского представления о том, что конкурируют за право называться научными две или даже несколько научно-исследовательских программ. Но его концепция далека и от упрощенных, характерных для позитивизма, кумулятивистских представлений, ведь у Вернадского наука неразрывна с культурой. В постпозитивизме история науки предстает уже историей научных исканий, она пересматривается с каждым новым значительным открытием. Отброшенное на том или ином этапе развития науки может неожиданно в науку возвратиться. Похожие тезисы содержатся и в работах Вернадского. Господствующее научное мировоззрение определяет поиск предшественников тех ученых, чьи идеи утвердились на данном этапе развития науки. Из относительно недавних переворотов в научном мирозерцании Вернадский приводит пример с проникновением в биологические науки с 60-х гг. XIX столетия учения об эволюции. Ч. Дарвин указал некоторых предшественников своего эволюционного учения, когда оно стало парадигмальным. Вернадский подчеркивает, что до Дарвина роль этих ученых была совершенно незаметна, а после успеха эволюционной теории «приобрели значение и осветились многие давно указанные факты и открытия, совершенно незаметные и мелкие с точки зрения господствовавших раньше воззрений»¹¹. После Дарвина история биологических наук в ее основных проблемах, наиболее существенных вопросах и методологии выглядела иначе, чем для Кювье, Бленвилля, Уевелла и других историков первой половины XIX в.

Вернадский приводит примеры ученых, которые шли против господствовавшего на определенном этапе развития науки научного мировоззрения и, в конце концов, побеждали, меняя тем самым общепринятые научные взгляды. Победа точки зрения того или иного ученого, которая становится парадигмальной, как показал Вернадский, еще не доказывают ее истинности. Случается и противоположное. Научная истина развивается и устанавливается чрезвычайно запутанным путем, и не всегда научное мировоззрение служит ее выражением. Возникает вопрос: что же такое научная истина? И какие критерии научной истины предлагает выдающийся отечественный ученый-космист? С классическим представлением о том, что научное знание есть выражение чистой и неизменной истины, он вряд ли бы согласился. Согласно Вернадскому, «неизменная научная истина составляет тот далекий идеал, к которому стремится Наука и над которым работают ее рабочие. Только некоторые все еще очень небольшие части науч-

ного мировоззрения неопровержимо доказаны»¹². Чтобы избежать релятивизма в эпистемологии, Вернадский использует понятие «формальной действительности». «Под именем „формальной действительности“ я подразумеваю то представление об окружающем, которое вытекает – в конце концов – из исследования его научными приемами, в связи с критической работой логики и теории познания»¹³, – пишет он. Формальная действительность, согласно Вернадскому, – это исходный пункт любого синтеза религиозных, научных или философских представлений. Невозможно сделать те или иные выводы, если они вступают в противоречие с формальной действительностью. Однако Вернадский, как и в случае с понятием «научного мировоззрения», отмечает, что «формальная действительность меняется с течением времени, с ростом науки и философии; постепенно это изменение уменьшается, и в некоторых частях своих она становится незыблемой»¹⁴. Таким образом, в концепции Вернадского граница между научным знанием и вненаучным знанием проходит внутри «формальной действительности», которая имеет тенденцию в некоторых частях становиться незыблемой. Получается, что наука только стремится к незыблемому знанию как к своему идеалу, а имела его лишь в отдельных своих участках. Но не следует упрекать Вернадского в расплывчатости критериев научности. Абсолютных критериев научности не существует. Во всяком случае, не существует методологической концепции, которая бы определила в окончательном виде строгую демаркационную линию между научным и вненаучным. Граница между научным и вненаучным существует, но остается достаточно гибкой, она должна уточняться после новейших научных открытий.

Методологические представления Вернадского парадоксальны, ведь научным он называет принятые взгляды ведущих ученых своего времени – именно эти взгляды составляют «научное мировоззрение», а с другой стороны утверждает, что «настоящие люди с максимальным для данного времени истинным научным мировоззрением всегда находятся <...> среди групп и лиц, стоящих в стороне, среди научных еретиков, а не среди представителей господствующего научного мировоззрения. Отличить их от заблуждающихся не суждено современникам»¹⁵. Получается, что научными могут считаться и ошибочные представления. Утверждение Вернадского о научности тех взглядов ученых своего времени, которые составляют «научное мировоззрение», находится в некотором противоречии с его же представлениями о «формальной действительности». Очень современно звучат рассуждения Вернадского о влиянии социальных и культурных факторов на развитие науки. Нужно отметить, что выдающийся

отечественный ученый-космист не ставит перед собой задачу провести строгую границу между наукой и культурой. Он только констатирует, что существует путь изучения и выявления влияния различных областей культуры на научное мировоззрение – этим путем, по его мнению, также можно подойти к «основным вопросам о законах развития научного мышления»¹⁶. Вернадский приводит примеры возникших в пространстве культуры и позднее проникших внутрь науки идей: понятие о силе как о причине движения, о более быстром движении при применении большого усилия, о сообщении чего-то самому двигающемуся предмету, постепенно его тратящему. «Они проникли в науку из жизни, из мастерских, от техников, от людей, привыкших к стрельбе и к механической работе»¹⁷. Согласно Вернадскому, какой-либо отрыв научной работы от искусства, религии, философии, вопреки набиравшим авторитет в те годы позитивистским представлениям об отделении науки от культуры, негативно отражается на развитии науки. «Мы не знаем науки, а следовательно, и научного мирознания вне одновременного существования других сфер человеческой деятельности; и, поскольку мы можем судить из наблюдения над развитием и ростом науки, все эти стороны человеческой души необходимы для ее развития, являются той питательной средой, откуда она черпает жизненные силы, той атмосферой, в которой идет научная деятельность»¹⁸. Наука в трудах Вернадского предстает не нейтральной регистрацией фактов, не абстрактной логикой, но творчеством человека – конкретного ученого. Вернадский, которого глубоко интересовал процесс зарождения творческой мысли, проводил параллели между мышлением ученого и воображением художника. В век узкой специализации в науке Вернадский в своем творчестве был мыслителем «синтетическим», подобным Гете и некоторым выдающимся ученым эпохи Ренессанса. Признавая пронизанность науки культурой на всех этапах ее существования, выдающийся ученый-космист тем не менее не растворяет науку в культуре, но, напротив, указывает на принципиальное отличие науки характером научных истин. Мышление ученого невозможно алгоритмизировать. Оно всегда есть нечто качественно более совершенное, чем любая попытка его описать и объяснить. Научный метод для Вернадского – это скорее не путь построения научного мировоззрения, но орудие его проверки. Современное научное мировоззрение содержит составляющие, которые попали

в науку из религии, из философии, из искусства, т. е. извне. Согласно Вернадскому, стали подлинно научными они только потому, что «выдержали пробу научного метода»¹⁹. Вернадский, как и многие ученые и философы XX в. критично относившийся к новоевропейской классической субъект-объектной онтогносеологической схеме, интересен акцентированием личностных моментов научного творчества. Эту упрощенную субъект-объектную схему он связывал с ошибочным «дуалистическим научным мировоззрением»²⁰. Эмпиризм Вернадского, подчеркивавшего важную роль в науке «эмпирических обобщений», сочетается в его методологических представлениях с подчеркнутой ролью личности ученого-творца.

Примечания

¹ Хайдеггер М. Наука и осмысление // Хайдеггер М. Время и бытие: ст. и выступления. М.: Республика, 1993. С. 246.

² Степин В. С. Философия науки: общие проблемы: учеб. для аспирантов и соискателей уч. степени канд. наук. М.: Гардарики, 2007. С. 350.

³ Гиндилис Л. М. Научная и метанаучная картина мира. М.: Дельфис, 2016. С. 25.

⁴ Мостепаненко М. В. Философия и методы научного познания. Л.: Лениздат, 1972. С. 169.

⁵ Панин А. В. Диалектический материализм и пост-позитивизм. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1981. С. 201–202.

⁶ Касавин И. Т. Миграция. Креативность. Текст: проблемы неклассической теории познания. СПб.: РХГИ, 1998. С. 179.

⁷ Степин В. С., Кузнецова Л. Ф. Научная картина мира в культуре техногенной цивилизации. М.: Ин-т философии РАН, 1994. С. 16.

⁸ Вернадский В. И. О науке. Дубна: Феникс, 1997. Т. 1: Научное знание. Научное творчество. Научная мысль. С. 16.

⁹ Там же. С. 17–18.

¹⁰ Вернадский В. И. Биосфера // Вернадский В. И. Биосфера и ноосфера. М.: Айрис-пресс, 2003. С. 51.

¹¹ Вернадский В. И. О науке. Т. 1. С. 13.

¹² Там же. С. 18–19.

¹³ Там же. С. 19.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же. С. 54.

¹⁶ Там же. С. 64–65.

¹⁷ Там же. С. 33.

¹⁸ Там же. С. 34.

¹⁹ Там же. С. 26.

²⁰ Там же. С. 20.

А. С. Белоусов

Восстановление водоподводящей системы Петергофа после Великой Отечественной войны

Состояние водоподводящей системы Петергофа, уникального культурного и гидротехнического памятника XVIII–XIX вв., после Великой Отечественной войны было катастрофическим. На основе сопоставления архивных документов о состоянии и ремонте системы до и после войны демонстрируется факт того, что война лишь усугубила уже возникшие в 1930-е гг. проблемы. В тоже время восстановление фонтанной системы стало этапом в возрождении повседневной довоенной культуры Ленинграда.

Ключевые слова: Петергоф, фонтанная система, реставрация, Великая Отечественная война, Вторая мировая война, фонтаны, водоподводящая система, повседневность, парк культуры и отдыха

Aleksandr S. Belousov

Restoration of Peterhof water supply system after Great Patriotic War

The condition of the water supply system of Peterhof fountains, a unique cultural and hydrotechnical monument of the 18–19th centuries was catastrophic after the Great Patriotic War. Comparison of archive documents about the system before and after the War showed the fact that the war only aggravated the problems which already arose in the 1930's. In addition, recovery of the hydraulic system became a stage in revival of daily pre-war culture of Leningrad.

Keywords: Peterhof, fountains system, restoration, Great Patriotic War, World War II, fountains, water supply system, daily life, recreational park

Водоподводящая система Петергофа – уникальный культурный и гидротехнический памятник XVIII–XIX вв., созданный по велению Петра Великого, снабжающий и сегодня фонтаны Нижнего парка водой. Она является составной частью фонтанной системы Петергофа, которая помимо водовода включает в себя совокупность всех фонтанных сооружений Верхнего и Нижнего парков. Источником питания системы является Ижорская возвышенность, откуда ключевая вода поступает через сеть каналов, прудов и шлюзов в фонтаны Петергофа. Система включает в себя 18 прудов, чья общая площадь составляет около 150 га, более 40 км основных каналов, более 25 плотин, шлюзов и мостов, а также более 250 всевозможных затворов и шиберов. На протяжении XVIII–XIX вв. вдоль водоподводящей системы создавался уникальный культурный ландшафт, включающий в себя Английский дворец, Розовый павильон, Бельведер и т. д.

Одним из важнейших этапов истории петергофской фонтанной системы является ее восстановление после Великой Отечественной войны, которая нанесла колоссальный ущерб дворцово-парковому комплексу Петергоф. До войны действовало 82 фонтана, включавших 2066 струй¹, расходовавшие 1,4 млн м³ воды в сутки (30,6 м³/с)². Восстановление парков после окончания войны понималось как первостепенная задача в связи с тем, что не только возрождались санитарно-курортные зоны Ленинграда, но и возвращался один из главных элементов повседневной

культуры – загородной поездки в выходной день³.

За время немецкой оккупации полностью были разрушены два водовода протяженностью 3 км, питавшие фонтаны Верхнего сада и фонтан «Самсон»⁴. Особенно пострадал участок от западной границы Верхнего сада до прудов-водохранилищ из-за прорыва немецкими войсками противотанкового рва⁵. Ряд плотин, водозаборов, трубопроводов на территории города намеренно были взорваны немецкими войсками, а свинцово-промежуточные трубы срезаны и вывезены⁶. Послевоенное обследование показало, что остальные участки водоподводящей системы вне территории города пришли в негодность в связи с обмелением и зарастанием прудов, промывкой шлюзов и дамб⁷. Восстановление фонтанной системы затянулось практически на полвека и завершилось только в 2000 г. с открытием Львиного каскада.

При рассмотрении вопроса послевоенного восстановления Петергофа и его фонтанной системы следует иметь в виду ситуацию, сложившуюся с ними в 1920–1930-е гг.

Петергоф занимал особое место в культуре отдыха довоенного Ленинграда. Постепенно в течение 1920–1930-х гг. в Петергофе происходил синтез парка-музея и парка культуры и отдыха, выражавшийся в активной музейной работе и проведении культурно-массовых праздников, присущих ЦПКиО.

Агрессивное внедрение элементов досуга (политических викторин, аттракционов, спортивных

площадок) встретило недопонимание со стороны сотрудников музея⁸. В 1936 г. директор Дворцов-музеев и парков Петергофа Н. И. Архипов докладывал, что музей не имеет возможности должным образом проводить даже ремонтные работы в связи с недостатком финансирования, так как деньги расходовались исключительно на культурно-просветительные мероприятия⁹. Состояние водоподводящей системы он описал следующим образом: «Фонтанная система, протяженностью свыше 20 км, совершенно обветшала, значительная часть водоемов бездействует вследствие заболоченности, дамбы и шлюзы разрушены, каналы и отстойные бассейны заполнены илом, известью и песком, деревянные основания под чугунными магистралями на протяжении 2 км сгнили, трубы просели и разошлись во фланцах. В силу указанного система водопроводящих труб забивается грязью, оседающей и на самих фонтанных сооружениях, и на фонтанной скульптуре. Пуск фонтанов становится все более и более затруднительным, и угроза их полной остановки стала совершенно реальной»¹⁰.

Руководством музея предпринимались попытки ремонта, но они, по мнению Н. И. Архипова, только скрывали катастрофическое состояние памятников Петергофа, в число которых входил и петергофский водовод. Однако текущие ремонты создавали иллюзию удовлетворительного состояния музея у представителей финансовых органов власти¹¹.

Однако несмотря на высокую посещаемость музейного комплекса (1,5 млн человек в 1933 г.), визит И. В. Сталина в Петергоф в июле 1933 г. и попытки проведения ремонтных работ, Н. И. Архипов был арестован в 1937 г.¹² Помимо контрреволюционной деятельности ему инкриминировалась преступная халатность в организации ремонтных работ в музее, прежде всего водоподводящей системы. Отмечалось аварийное состояние главных водоподводящих каналов, обмеление прудов, неправильная эксплуатации всей системы¹³.

Новое руководство музея предприняло меры для решения вопроса с водоводом. В 1938 г. состоялось повторное обследование системы. Оно показало, что при общей площади прудов-водохранилищ приблизительно в 75 га водой заполнено только 44,4 га (Запасный, Английский, Мельничный, Самсоньевский, Круглый, Ольгинский и Красный пруды), но и они обмелели и зарастают водной растительностью. Остальные пруды (Церковный, Бабьегонский, Руинный и Орлиный пруды) полностью высохли и превратились в луга. Основной причиной недостатка воды признали аварийное состояние главных водоподводящих каналов. Также высказывалось опасение о том, что возможна фактическая остановка подачи воды в фонтаны. Подобная ситуация уже была в 1937 г. вследствие замерзания обмелевшего русла одного из главных

соединительных каналов¹⁴. По результатам обследования предполагалось составление проекта реставрационных работ, но Великая Отечественная война не позволила реализовать задуманное. В 1937–1940 гг. удалось отреставрировать только несколько фонтанов и частично заменить трубы Самсоньевского водовода¹⁵.

Таким образом, водоподводящая система к началу Великой Отечественной войны находилась в катастрофическом состоянии. Остро стоял вопрос ее капитального ремонта. Сопоставление данных о состоянии системы до и после войны демонстрирует факт того, что война лишь усугубила и так уже катастрофическое состояние петергофского водовода.

После освобождения Петергофа от немецкой оккупации возник вопрос будущего разрушенного пригорода. На протяжении 1944 г. руководство города разрабатывало проекты по восстановлению Петергофа, переименованного уже в Петродворец, как места отдыха трудящихся. Дворцы предполагалось приспособить под дома отдыха, а парки – под культурно-массовые мероприятия. Только благодаря настойчивости деятелей культуры и представителей органов охраны памятников удалось добиться обратного¹⁶. Вопрос возрождения петергофской фонтанной системы не вызвал бурных дискуссий ни в среде деятелей культуры, ни в руководстве города, поскольку предлагалось воссоздать довоенную модель функционирования Нижнего парка.

Отправной точкой в деле восстановления фонтанной системы Петергофа следует считать 23 апреля 1944 г., когда Ленгорисполком принял решение «О первоочередных мероприятиях по сохранению пригородных дворцов и парков-музеев». Согласно этому постановлению, руководству музея было обязано незамедлительно начать расчистку Верхнего и Нижнего парков, организовать охрану дворцов и научно-исследовательскую работу для проведения последующей реставрации памятников культуры¹⁷.

Прежде всего требовалось произвести разминирования города и прилегающих территорий. Работы были поручены инженерным частям Балтийского флота, в ходе которых участвовало около 2000 человек и было обезврежено 57 000 мин¹⁸. Согласно сохранившемуся в архиве ГМЗ «Петергоф» плану-схеме, посвященному восстановлению фонтанов первой очереди, разминирование шло вдоль водоподводящей системы: проверялись дно каналов, трубопроводы и прилегающие территории в радиусе 15–20 м. Также план-схема позволяет выявить участки водовода, особенно пострадавшие в ходе оккупации. Среди них следует отметить взорванные плотины и водозаборы Английского и Красного прудов¹⁹.

Первоначально планировалось восстановить фонтанную систему к лету 1945 г. Специально для этого был подготовлен проект постановления Бюро городского комитета ВКП (б) и Исполкома Ленинградского городского совета депутатов трудящихся «О восстановлении фонтанов в городе Петродворец», согласно которому к 1 июля предполагалось ввести в эксплуатацию Аллею фонтанов, «Адама» и «Еву», Итальянский, Французский, Римские фонтаны и скамеечки-шутихи. Также предполагалось наладить водоснабжение остальных каскадов и фонтанов к 1 августу²⁰. Однако за столь короткий срок провести необходимые проектные, строительные и наладочные работы оказалось невозможно. Проект не был принят, но он отражает наметившуюся тенденцию и план восстановительных работ.

Руководство города осознало всю сложность ситуации и приняло решение о проведении реставрационных работ фонтанной системы очередями, а не комплексно. Данный подход был не только экономически целесообразен, но и позволял постепенно провести все необходимые работы по восстановлению петергофского водовода, т. е. первоочередной целью стала не реставрация фонтанных сооружений, а создание условий для бесперебойного снабжения Нижнего парка и г. Петродворец необходимыми объемами воды. В противном случае отреставрированные фонтаны не смогли бы функционировать должным образом. Также руководство Ленинграда и музея не обладало достаточным количеством материальных и человеческих ресурсов для форсированного восстановления фонтанной системы.

Толчком к началу масштабных восстановительных работ стало постановление Ленгорисполкома № 168 от 14 февраля 1946 г. «О восстановлении фонтанов и парковых сооружений в г. Петродворце». Управлению строительства предписывалось к 25 августа 1946 г. сдать в эксплуатацию Аллею фонтанов, Итальянский и Французский, Террасные фонтаны, «Наяд» и «Сирен»²¹. Учитывая колоссальный объем работы, руководство города привлекло к выполнению поставленных задач ряд управлений Ленгорисполкома: Строительное управление, «Водоканал», «Дормост» и предприятия города (завод имени Молотова, Кировский завод, завод «Лентрублит» и др.)²². Общая стоимость работ первой очереди оценивалась примерно в 2,5 млн р. Из этой суммы на общестроительные и монтажные работы полагалось 500 тыс. р., на очистку прудов и каналов 250 тыс. р., восстановление и прокладку чугунных труб 1750 тыс. р.²³

Первая очередь восстановления фонтанной системы заключалась в проведении ремонтных работ на участке от Шинкарского шлюза до Нижнего парка. Перед рабочими стояла задача обеспечить первые восстановленные фонтаны необходи-

мым количеством воды²⁴. В наихудшем состоянии находились каналы и пруды-водохранилища на территории г. Петродворец. Именно в связи с этим одной из важнейших задач стало устройство плотины и дамбы Английского пруда – одного из основных хранилищ воды. Специально для проведения ремонтных работ и замены поврежденных участков трубопровода часть прудов и каналов осушалась, а другие фактически делались заново²⁵. За семь месяцев рабочим удалось выполнить весь объем поставленных работ: восстановить Шинкарский, Самсоньевский, Мельничный шлюзы, гидросооружения Английского пруда, водоотводящую сеть, заменить около 40% чугунных труб, очистить и отремонтировать Самсоньевский и Нептуновский водоводы. Благодаря самоотверженному труду людей и слаженным действиям управлений Ленгорисполкома к 20 августа 1946 г. удалось полностью завершить все работы первой очереди восстановления и запустить 25 августа 38 фонтанов²⁶.

В 1947 г. продолжились работы по восстановлению фонтанной системы, поскольку стояла задача запустить два главнейших фонтанных сооружений Петергофа – Большой каскад и фонтан «Самсон». Работы второй очереди заключались в проведение ремонтных работ на участке от Розового павильона до Ропшинских высот²⁷. К августу 1947 г. удалось отремонтировать и построить новые гидросооружения на всем протяжении участка восстановительных работ. В тоже время продолжились работы по восстановлению Самсоньевского водовода²⁸. Итогом стало торжественное открытие 14 сентября 1947 г. фонтана «Самсон, раздирающим пасть льва» и Большого каскада.

В 1948 г. стартовали работы по восстановлению третьей очереди фонтанов, в число которых входили каскад «Шахматная гора», фонтаны «Солнце», «Пирамида» и др.²⁹ Однако основные работы по водоподводящей системе были выполнены в ходе первой и второй очередей восстановления, и в дальнейшем они носили менее масштабный характер. В основном они заключались в очистке прудов-водохранилищ (Мельничного, Круглого, Никольского и др.), каналов и дополнительных работах на прошлых участках³⁰. Об этом свидетельствует и сокращение финансирования ремонтных работ по водоводу на две трети от суммы первой очереди – до 675 тыс. р.³¹

Завершением восстановления водоподводящей системы петергофских фонтанов следует считать решение Исполкома Ленгорсовета от 19 ноября о передаче от Дирекции дворцов и парков г. Петродворца тресту «Водоканал» Петродворцового райсовета до 1 декабря 1951 г. Определялась и сумма содержания петергофского водовода – 110 тыс. р.³²

Достичь быстрых темпов восстановления позволила политическая воля руководства Ленинграда и выделение должного финансирования. Следует отметить, что Великая Отечественная война фактически заставила обратить внимание руководства города на катастрофическую ситуацию с фонтанной системой Петергофа. Начиная со дня освобождения Петергофа, процесс организации восстановительных работ не бюрократизировался и показал отличную координацию ведомств самых разных уровней. Конечно, нельзя не упомянуть и о самоотверженном труде людей, которые, только что пережив войну, не жалели сил ради возрождения Петергофа. Именно восстановление водоподводящей системы Петергофа в 1946–1947 гг. стало главным толчком для возмещения всего дворцово-паркового комплекса.

С момента начала восстановительных работ средства массовой информации Ленинграда предписывалось широко освещать ход работ³³. Также следует отметить особенности торжественных открытий первой и второй очереди фонтанов, которым обязательно предшествовал митинг со всеми сопутствующими идеологическими элементами (портретами руководителей страны, политическими лозунгами, выступлением партийных деятелей). Широко освещалось стахановское движение, итогом которого стала «Портретная галерея стахановцев 2-й очереди восстановления»³⁴ и награждения отличившихся премиями и грамотами Исполкома Ленгорсовета³⁵. Процесс восстановления фонтанной системы стал инструментом для демонстрации первых успехов народного хозяйства после войны. Возможно, именно благодаря этому восстановительные работы финансировались и организовывались должным образом. В то же время возрожденные фонтаны становились своеобразными первыми монументами Великой Победы. Неслучайно, автор новой скульптурной группы «Самсон, раздирающий пасть льва» В. Л. Симонов говорил следующее: «Я вложил в него образ советского солдата»³⁶.

Ситуация с водоподводящей системой накануне Великой Отечественной войны и после показывает, что этот памятник требует особого внимания к себе. В противном случае возможна культурная катастрофа – прекращение работы петергофских фонтанов. Находясь сегодня на территории разных субъектов федерации (Санкт-Петербурга и Ленинградской области), она не имеет законного владельца и постоянно подвергается опасности из-за массового строительства вдоль своей территории. Для недопущения ошибок прошлого со стороны государственных органов всех уровней требуется постоянная поддержка в вопросах бесперебойного функционирования, очищения, обеспечения охраны водовода.

Примечания

- ¹ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р–277. Оп. 1. Д. 946. Л. 8.
- ² Там же. Ф. Р–2076. Оп. 2. Д. 1538. Л. 53.
- ³ Никифорова Л. В. Чертоги власти: дворец в пространстве культуры. СПб., 2011. С. 592.
- ⁴ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р–2076. Оп. 2. Д. 1538. Л. 54.
- ⁵ Шурыгин Я. И. Петергоф: летопись восстановления: «И вновь поет свободная вода...». СПб., 2000. С. 113–114.
- ⁶ Арх. ГМЗ «Петергоф». ПДМП 6891-ар; Грабова Л. В. Петергоф в оккупации, 23 сент. 1941 г. – 19 янв. 1944 г. URL: <https://spbarchives.ru> (дата обращения: 06.02.2017).
- ⁷ Шурыгин Я. И. Указ. соч. С. 113–114.
- ⁸ Шеманский А. В. Целевые установки пригородных дворцов-музеев // Совет. музей. 1935. № 3. С. 46–47.
- ⁹ ЦГА СПб. Ф. Р–7384. Оп. 16. Д. 38. Л. 28–28 об.
- ¹⁰ Там же. Л. 30.
- ¹¹ Цит. по: Раскин А. Г. Уварова Т. В. Возвращение имени: Николай Ильич Архипов // Псков. 2010. № 33. С. 137.
- ¹² Кальницкая Е. Я. Николай Архипов: человеческий фактор // Николай Ильич Архипов: исслед. по истории Петергофа. СПб., 2016. С. 22–23.
- ¹³ ЦГА СПб. Ф. Р–7384. Оп. 18. Д. 705. Л. 122.
- ¹⁴ Там же. Л. 128–130.
- ¹⁵ Шурыгин Я. И. Указ. соч. С. 16–17.
- ¹⁶ Петров П. В. Первый этап восстановления Большого Петергофского дворца // Дворцы и события: сб. ст. по материалам науч.-практ. конф. / ГМЗ «Петергоф». СПб., 2016. С. 115–118.
- ¹⁷ ЦГА СПб. Ф. Р–7384. Оп. 18. Д. 1534. Л. 80–81.
- ¹⁸ Романов А. С. Возвращение в освобожденный Петергоф: хроника 1944 г. // Дворцы и события: сб. ст. по материалам науч.-практ. конф. / ГМЗ «Петергоф». СПб., 2016. С. 110.
- ¹⁹ Арх. ГМЗ «Петергоф». ПДМП 6891-ар.
- ²⁰ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р–2076. Оп. 2. Д. 1538. Л. 4–8.
- ²¹ ЦГА СПб. Ф. Р–7384. Оп. 25. Д. 63. Л. 10–11.
- ²² ЦГАЛИ СПб. Ф. Р–2076. Оп. 2. Д. 1538. Л. 54.
- ²³ Там же. Л. 54.
- ²⁴ Там же.
- ²⁵ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р–277. Оп. 1. Д. 167. Л. 29 об; Арх. ГМЗ «Петергоф». ПДМП 6723/27-фд; ПДМП 7505-фд; ПДМП 7514-фд; ПДМП 7591-фд.
- ²⁶ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р–312. Оп. 2. Д. 11. Л. 1.
- ²⁷ Там же. Ф. Р–2076. Оп. 2. Д. 1538. Л. 54.
- ²⁸ Там же. Ф. Р–277. Оп. 1. Д. 326. Л. 21; Арх. ГМЗ «Петергоф». ПДМП 7672-фд; ПДМП 7676-фд.
- ²⁹ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р–277. Оп. 1. Д. 326. Л. 41–42.
- ³⁰ Там же. Л. 42.
- ³¹ Там же. Ф. Р–312. Оп. 2. Д. 17. Л. 2–3.
- ³² ЦГА СПб. Ф. Р–7384. Оп. 25. Д. 1731. Л. 8–9.
- ³³ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р–2076. Оп. 2. Д. 1538. Л. 7.
- ³⁴ Хранится в фонде «Фотодокументы» архива ГМЗ «Петергоф».
- ³⁵ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р–277. Оп. 1. Д. 326. Л. 86, 88.
- ³⁶ Цит. по: Шурыгин Я. И. Указ. соч. С. 136.

П. В. Петров

Восстановление дворцов и парков Петродворца в 1940–1950-е гг.: основные направления и проблемы

Целью данной работы является изучение послевоенного восстановления дворцов и парков Петродворца в 1940–1950-е гг. В работе показано, что задача восстановления решалась путем поэтапного ввода в строй различных объектов дворцово-паркового комплекса, что способствовало успешному проведению реставрационных работ. Основу данной статьи составили архивные документы, многие из которых впервые введены в научный оборот, что придает новизну исследованию проблемы послевоенного восстановления Петродворца.

Ключевые слова: Петергоф, Большой дворец в Петергофе, Нижний парк Петергофа, проект реставрации фонтанов Петродворца, восстановление Петергофа после Великой Отечественной войны, восстановление фонтанов Петродворца, восстановление парковых сооружений Петродворца

Pavel V. Petrov

Restoration of Peterhof palaces and parks in 1940–1950's: main trends and problems

The aim of this work is to study the post-war reconstruction of palaces and parks of Peterhof in 1940–1950's. It is shown that the recovery problem was solved by a phased commissioning of various facilities of the palace and park complex, which contributed to the success of the restoration work. The basis of this article amounted to archival documents, many of which are first introduced in the scientific revolution, which gives the novelty of the research problems of post-war restoration of Peterhof.

Keywords: Peterhof, Grand Palace in Peterhof, Lower Park of Peterhof, project of restoration of Peterhofs fountains, restoration of Peterhof after Great Patriotic War, restoration of Peterhofs fountains, restoration of park buildings in Peterhof

После своего освобождения от немецких захватчиков 19 января 1944 г. город Петергоф с его дворцами и парками представлял собой сплошные руины. По словам секретаря ЦК ВКП (б) и первого секретаря Ленинградского обкома и горкома ВКП (б) А. А. Жданова, город испытал на себе «наибольшие разрушения и варварства противника»¹. В период немецкой оккупации Большой Петергофский дворец был сожжен, а его центральная часть практически полностью уничтожена взрывом. Нижний парк был весь перекопан траншеями, в нем было вырублено множество деревьев, а в Верхнем саду выкопан огромный противотанковый ров. Серьезные повреждения получили дворцы Марли, Монплеизир и павильон Эрмитаж².

В связи с освобождением пригородов Ленинграда и необходимостью принятия оперативных мер по сохранению разрушенных памятников искусства, уже 2 февраля 1944 г. Ленгорисполком подготовил проект решения о первоочередных мероприятиях по сохранению пригородных дворцов-музеев и парков. В соответствии с ним, было решено реорганизовать Музейный отдел Управления по делам искусств Ленгорисполкома, из которого выделялись в самостоятельные бюджетные учреждения дворцы-музеи и парки Пушкина, Петергофа, Ораниенбаума, Павловска и Гатчины³. Основной задачей музеев в этих условиях следовало считать сбор музейного имущества и

деталей отделки, проведение работ по консервации дворцов, а также охрану парков, дворцов и павильонов⁴. Окончательное решение Ленгорисполкома по данному вопросу было закреплено в протоколе № 122 от 23 апреля 1944 г., где пунктом 22 значился следующий – «О первоочередных мероприятиях по сохранению пригородных дворцов и парков-музеев»⁵. Там указывалось, что летом 1944 г. следует провести расчистку и элементарное благоустройство Верхнего и Нижнего парков Петродворца⁶, а также немедленно приступить к проведению первичных работ по консервации и приведению дворцов в порядок⁷.

В течение мая-июня 1944 г. на территории дворцов-музеев и парков Петродворца силами инженерных частей Краснознаменного Балтийского флота проводилась работа по разминированию территории Верхнего сада, Нижнего парка и парка Александрия⁸. Затем начались масштабные работы по расчистке парков, к которым широко привлекалось местное население во время воскресника 16 июля и субботника 22 июля 1944 г.⁹ К концу сентября 1944 г. работниками дворцов и парков г. Петродворца при участии местного населения было расчищено 182 тыс. м² аллей и площадок, 304 тыс. м² газонов, 5260 м² фонтанных бассейнов, разобрано 55 м³ противотанковых древесных завалов, было засыпано 7,5 тыс. м³ воронок, траншей и противотанкового рва в Верхнем саду¹⁰.

Разминирование и первичная расчистка территории парков были лишь началом восстановительных работ на территории Петродворца, и необходимо было решить вопрос о приведении его парков в благоустроенный вид. С этой целью 16 ноября 1944 г. Ленгорисполком принял решение № 127, где пунктом 83 значился следующий – «О подготовке к открытию в 1945 г. парков г. Петродворец». Согласно данному решению, Исполком Петродворцового райсовета и Управление по делам искусств Ленгорисполкома к 1 июня 1945 г. должны были выполнить следующие работы по восстановлению парков г. Петродворца: «а) очистить все аллеи и газоны и привести их в благоустроенное состояние; б) спилить посохшие деревья, выкорчевать и убрать пни и спиленный лес; в) очистить все открытые канавы, обеспечив сток воды со всех канав в залив; г) полностью засыпать противотанковый ров в Верхнем парке на всем его протяжении и разбить в Верхнем парке газоны, согласно существовавшей планировке; д) восстановить полностью большие цветники в Нижнем парке и цветочную оранжерею»¹¹. Кроме того, следовало весной 1945 г. произвести посадку новых молодых деревьев на аллеях Нижнего парка, взамен погибших¹². Непосредственным результатом проведения данных работ стало торжественное открытие 17 июня 1945 г. Нижнего парка Петродворца для населения.

Одновременно в Ленинградском горкоме ВКП (б) и Ленгорисполкоме в ноябре 1944 г. составлялся также план восстановления фонтанов Петродворца, предусматривавший «восстановление всего комплекса сооружений, связанных с водной системой, начиная от Шинкарского шлюза до фонтанов Нижнего сада»¹³. Общая стоимость работ первой очереди по восстановлению фонтанов оценивалась в 2,5 млн р.¹⁴ Однако ввиду сложности данных работ и необходимости более детальной проработки, данный вопрос был отложен на время. Весной-летом 1945 г. в Ленинградском горкоме ВКП (б) рассматривался первый вариант проекта восстановления фонтанов¹⁵, и была создана специальная комиссия для разработки проекта, возглавляемая заместителем председателя Ленгорисполкома Е. Т. Федоровой. В комиссию вошли представители Управления по делам архитектуры, Управления строительства, треста «Водоканал» и Дорожно-мостового управления Ленгорисполкома¹⁶.

14 февраля 1946 г. на заседании Ленгорисполкома было принято историческое решение № 168 «О восстановлении фонтанов и парковых сооружений в г. Петродворце», где предписывалось произвести в 1946 г. работы по восстановлению первой очереди фонтанной системы и парковых сооружений в объеме 1 млн 260 тыс. р.¹⁷ Намечалось сдать в эксплуатацию к 25 августа 1946 г.

следующие фонтаны в Нижнем парке: «а) Главная аллея фонтанов в количестве 22; б) Малые каскады – 10; в) Итальянские фонтаны – 2». Отделу культурно-просветительной работы Ленгорисполкома следовало заключить договоры на производство работ с Управлением строительства, Управлением «Водоканал» и Исполкомом Петродворцового райсовета¹⁸. Выполнение этого решения было поставлено на постоянный контроль, а информация о ходе восстановительных работ заслушивалась ежедекадно¹⁹.

Всего по решению Ленгорисполкома на восстановление фонтанов и парковых сооружений в 1946 г. было намечено произвести работ на 2 млн 450 тыс. р. В соответствии с титульным списком строительства, на восстановление фонтанов было выделено 1 млн 800 тыс. р. Остальные 650 тыс. р. направлялись на восстановление ограды Верхнего парка, на проектно-сметные работы, на восстановление парков, на консервацию и оборудование дворца Монплеизр. Наибольший объем работ по восстановлению фонтанов Петродворца пришелся на второй квартал 1946 г., когда были сделаны все основные ремонтные работы. К началу июля было уже выполнено работ на 1 млн 250 тыс. р., или 50,3%²⁰. К 20 августа 1946 г. начальник отдела культурно-просветительной работы Ленгорисполкома П. И. Рачинский отметил выполнение всех работ по восстановлению фонтанов Петродворца в объеме 1 млн 800 тыс. р. При этом мастерские дирекции дворцов и парков г. Петродворца произвели все отделочные и мраморные работы, а также изготовили, смонтировали сопла и установили фонтанную скульптуру²¹.

Итогом грандиозных восстановительных работ стало торжественное открытие 1-й очереди фонтанов Петродворца 25 августа 1946 г. Были введены в строй Аллея фонтанов, Террасные фонтаны, Итальянский и Французский фонтаны, сирены, наяды и малое кольцо фонтана «Самсон» (всего 112 струй). Для обеспечения пуска фонтанов были восстановлены заново Шинкарский, Самсоновский и Мельничный шлюзы, построены новая железобетонная плотина Английского пруда, очищено 11 тыс. м² прудов и каналов и перемощено камнем и щебнем около 8 тыс. м² dna водоемов. Полностью были восстановлены водоводы с заменой до 40% труб, установкой новых кранной, шиберов и задвижек, и изготовлены новые насадки для них²².

Но наиболее сложные работы по восстановлению фонтанной системы г. Петродворца еще предстояло выполнить. На совещании директоров учреждений, подведомственных отделу культурно-просветительной работы Ленгорисполкома, 11 января 1947 г. было решено, что к августу 2-я очередь фонтанной системы Петродворца должна быть запущена, а скульптура «Самсон» установлена

Восстановление дворцов и парков Петродворца в 1940–1950-е гг.

в ковше Большого каскада. По мнению Рачинского, «когда будут пущены фонтаны, то по существу центральная часть и Нижний парк примут вид почти восстановленный»²³.

17 апреля 1947 г. на заседании Исполкома Ленгорсовета было принято решение № 229–14-б «О восстановлении фонтанов 2-й очереди в г. Петродворце». В соответствии с ним, в 1947 г. предстояло: 1) изготовить и установить фигуру «Самсон»; 2) восстановить Самсоньевские водоводы и выполнить ремонтно-строительные работы по дамбам каналов и прудов, связанных с пуском фонтанов 2-й очереди; 3) построить шлюз «Брандтовка»; 4) восстановить фонтаны «Большого грота» и каскадов²⁴. Согласно графику работ, к 20 мая предстояло изготовить модель скульптуры «Самсон», к 1 июля – произвести отливку скульптуры и к 20 июля – произвести отделку (позолоту) и установку скульптуры «Самсон»²⁵.

По рекомендации Ленинградского Союза советских художников (ЛССХ), работа по созданию фонтанной скульптуры «Самсон» была поручена известному скульптору, профессору В. Л. Симонову²⁶. 10 мая 1947 г. комиссия по приемке и утверждению модели скульптуры «Самсон, разрывающий пасть льву», действовавшая на основании решения Ленгорисполкома № 209–4-б от 16 декабря 1946 г., осмотрела и приняла модель. В итоге, комиссия разрешила В. Л. Симонову приступить к работе по воспроизведению скульптурной группы, к формовке в гипсе с последующей передачей в бронзолитейную мастерскую²⁷.

2 сентября 1947 г. состоялась приемка комиссией бронзовой отливки статуи «Самсон», исполненной скульптором Симоновым. Наконец, 4 сентября Ленгорисполком принял решение № 251–14-б «Об окончании работ по воссозданию скульптурной группы Самсон в парке г. Петродворца». Скульптору, профессору В. Л. Симонову была объявлена благодарность и вручена грамота Ленгорисполкома за воссоздание скульптурной группы «Самсон». Директору завода «Монумент-скульптура» Р. И. Бериллову, скульптору В. В. Эллонену и главному хранителю дворцов-музеев и парков Петродворца М. А. Тихомировой была объявлена благодарность²⁸. Наконец, 14 сентября в г. Петродворце состоялось народное гуляние, приуроченное к торжественному пуску фонтанов 2-й очереди²⁹.

В 1948 г. активно велась работа по восстановлению фонтанов 3-й очереди в г. Петродворце, в соответствии с решением № 243–4-б Исполкома Ленгорсовета от 14 июля 1947 г. К этому моменту в ходе работ по восстановлению фонтанов первой и второй очереди было уже введено в строй 43 фонтана (216 струй) из 80 фонтанов (1500 струй)³⁰. На восстановление фонтанов первой и второй очереди было уже израсходовано 9 млн р. Но для

окончания всех работ по восстановлению фонтанов вместе с гидротехническими сооружениями требовалось потратить еще 16,2 млн р.³¹

В течение 1948 г. планировалось осуществить полное восстановление всех фонтанов и воссоздание скульптур и бронзовых украшений, похищенных немцами с Большого каскада и не вошедших во 2-ю очередь восстановительных работ («Нева», «Волхов», «Тритоны», «Лягушки», гермы, маскироны Большого каскада), а также восстановить каскад «Шахматная гора», группу фонтанов у дворца Монплеизр («Корона», «Раковина», 4 клоша), Римские фонтаны, фонтаны «Солнце», «Пирамида», «Адам» и фонтаны-шутихи в районе Монплеизра³². В итоге в течение года были проведены восстановительные работы по Большому каскаду и гротам на 3 млн 40 тыс. р., по реставрации мраморной скульптуры – на 85 тыс. р., по восстановлению фонтанов 3-й очереди – на 1 млн 350 тыс. р. и по восстановлению водоподводящей системы – более 675 тыс. р.³³

Но помимо ремонта фонтанной системы, перед руководством дворцов-музеев и парков г. Петродворца стояла еще более сложная и масштабная задача восстановления дворцов – Большого Петергофского, Монплеизра, Марли, павильона Эрмитаж. Центральным вопросом являлось воссоздание доминанты всего дворцово-паркового ансамбля – Большого Петергофского дворца, который почти полностью был разрушен в годы Великой Отечественной войны. В период 1944–1947 гг. над проектом восстановления Большого дворца работала мастерская № 8 проектного института «Ленпроект», под руководством профессора А. А. Оля.

Авторы проектов восстановления Большого дворца исходили из того, что при восстановлении дворца необходимо сохранить лишь фасады здания, а внутреннее пространство следует приспособить к требованиям заказчика-арендатора. Были составлены три проекта восстановления дворца, но все они были отвергнуты Государственной инспекцией по охране памятников (ГИОП) Ленинграда, а ее начальник Н. Н. Белехов настоял на разработке нового проекта, ориентированного на максимальное сохранение исторической планировки здания. В этом стремлении его поддержали начальник ГИОП СССР Ш. Е. Ратия и академик И. Е. Грабарь³⁴.

Партийное и советское руководство Ленинграда считало необходимым восстановить лишь фасады Большого дворца³⁵, и направило соответствующий проект восстановления дворца в Совет Министров СССР. Решением бюро Совета Министров СССР за № 35 от 29 и 31 июля 1948 г., Ленинградскому горкому ВКП (б) было поручено переработать представленный проект восстановления Большого дворца, «имея в виду необходимость воссоздания архитектуры дворца в прежнем

виде с допущением лишь некоторых изменений во внутреннем убранстве для создания необходимых удобств»³⁶. И здесь огромную роль сыграла твердая позиция начальника ГИОП Н. Н. Белехова, который изложил свое мнение на личном приеме у управляющего делами председателя Совета Министров СССР Я. Е. Чадаева. Итогом стало Постановление Совета Министров № 3448 от 14 сентября 1948 г. «О восстановлении здания Большого дворца в г. Петродворце»³⁷.

В постановлении Совета Министров предписывалось обязать Ленгорисполком «восстановить здание Большого дворца в г. Петродворце как исторического и архитектурного памятника». При проектировании и восстановлении Большого дворца в 1949–1950 гг. требовалось сохранить в прежнем виде его фасады, за исключением Церковного корпуса, который необходимо было восстановить по первоначальному, одноглавому, проекту Б. Ф. Растрелли. Восстановлению в первоначальном виде подлежали пять исторических интерьеров Большого дворца – Чесменский, Тронный залы, Белая столовая, Зеркальный (Танцевальный) зал и парадная (Купеческая) лестница. В восточной части дворца было решено использовать помещения для массовой культурно-просветительной работы (выставочный, концертный залы и прочее)³⁸.

В соответствии с Постановлением Совета Министров СССР от 14 сентября 1948 г., Ленгорисполком 7 октября принял решение № 48–5–6 «О восстановлении здания Большого дворца в г. Петродворце», где потребовал от отдела культурно-просветительной работы и Управления по делам архитектуры представить к 1 января 1949 г. технический проект с рабочими чертежами и сметой 1-й очереди восстановления Большого дворца в 1949–1950 гг. В срок до 31 декабря 1948 г. необходимо было произвести следующие подготовительные работы: а) разборку и вывозку завалов; б) разборку стен угрозы; в) сооружение забора вокруг дворца и подготовку строительной площадки с временными сооружениями³⁹.

При проведении ремонтно-реставрационных работ во дворцах и парках г. Петродворца в 1949 г., ассигнования были направлены на воссоздание утраченной бронзовой скульптуры Большого каскада и на благоустройство Нижнего парка. В результате проведения ремонтно-реставрационных работ, в течение года были введены в эксплуатацию фонтаны «Римские», «Менажерные», «Золотая гора» и «Грибок». Для Большого каскада были отлиты бронзовые скульптуры «Тритоны», «Волхов». Также были вызолочены и установлены на Большем каскаде гермы, маскароны, лягушки и кронштейны⁴⁰.

Тем временем продолжалась работа по составлению проекта восстановления здания Большого Петергофского дворца. 13 января 1949 г.

на заседании Научно-экспертного совета ГИОП были рассмотрены три варианта планировки центральной части Большого дворца, составленные в мастерской № 8 института «Ленпроект» под руководством профессора А. А. Оля. Предложенные варианты предусматривали создание громадной лестницы на высоту двух этажей, из-за чего под серьезную реконструкцию попадали Портретный зал, Китайские кабинеты, Дубовый кабинет Петра I и Дубовая лестница. Этот проект не устроил ГИОП, который потребовал пересмотреть вопрос о расположении главного входа с тем, «чтобы восстановить центральную петровскую часть дворца, как исторически наиболее ценную из всего комплекса дворца»⁴¹.

В следующем, 1950 г. были изготовлены, вызолочены и установлены бронзовые скульптуры «Тритоны», «Волхов» и «Нева», чем полностью завершилось восстановление Большого каскада. Закончилась реставрация мраморных скульптур «Меркурий», «Вакх» и «Вакханка». Также были изготовлены медные купола Воронихинских колоннад, и полностью восстановлена каменная балюстрада дворца Монплеизур. Проводились большие работы по благоустройству Нижнего парка: ремонт аллей, дорожек, мелиоративные работы, устройство цветников, газонов. В Нижнем парке было высажено 1720 новых деревьев и 2 тыс. кустов⁴².

Руководством Ленинграда принимались меры по обеспечению готовящегося восстановления Большого Петергофского дворца, для чего 23 июля 1951 г. решением Ленгорисполкома № 46–11–6 было предписано осуществить работы по консервации и восстановлению Большого дворца на 680 тыс. р.⁴³ Работы по консервации здания Большого дворца начались с разборки завалов, подготовки строительного участка и возведения крыши центральной части. Консервацию здания с первых же дней пришлось сочетать с восстановлением разрушенных стен и фундаментов⁴⁴.

Параллельно с этим к концу 1951 г. завершилась работа по подготовке проектного задания на восстановление Большого дворца. 27 декабря на заседании Ученого совета ГИОП, помимо проектной документации 1949 г., были рассмотрены проектное задание, план и фасады, выполненные в мастерской № 11 института «Ленпроект» архитекторами В. М. Савковым и Е. В. Казанской. По изучении документации, совет отметил, что «представленный проектный материал дает более зрелое решение плана, чем проект 1949 г.»⁴⁵. По итогам заседания совета представленное проектное задание утвердили, также было решено восстановить Дубовый кабинет Петра I⁴⁶.

В течение 1951 г. в Нижнем парке были восстановлены фонтаны «Сноп», «Колокол», первая очередь фонтана «Солнце», два фонтана-шутихи,

каскад «Шахматная гора», восстановлена шпунтовая стенка Марлинского пруда (восточная и южная стороны), отреставрирована скульптура каскада «Шахматная гора» «Жрица» и две группы («Амур» и «Психея»), установленные в группе Большого каскада. Были перекрыты новой кровлей Петровский корпус дворца Монплезира, Банный корпус Монплезира и Ассамблейный зал⁴⁷.

В соответствии с решениями Исполкома Ленгорсовета от 7 июля 1952 г. за № 64–1–6 и от 25 августа за № 85–11–6 перед Исполкомом Петродворцового райсовета была поставлена задача силами Ремонтно-строительного треста г. Петродворца (РСТП), выполнить ремонтные работы по реставрации Большого Петергофского дворца в текущем году на общую сумму 2 млн 700 тыс. р.⁴⁸ В течение года проводились работы по восстановлению здания Большого дворца, где был сделан северный фасад, выходящий в Нижний парк, а само здание подведено под крышу. Серьезным успехом стало открытие павильона Эрмитаж – первого восстановленного музея Петродворца⁴⁹.

В 1953 г. восстановительные работы во дворцах и парках г. Петродворца характеризовались значительным размахом. В целом капиталовложения по всем статьям достигли 4 млн 63,9 тыс. р., из которых подавляющую часть – 3 млн 208 тыс. р. – составили средства ГИОП. Были введены в действие три бронзовых дракона каскада «Шахматная гора», балюстрада верхней террасы Нижнего парка, устроены большие цветники и полностью введен в строй павильон Эрмитаж⁵⁰.

В соответствии с указаниями городских властей, дирекция дворцов-музеев и парков г. Петродворца составила 10-летний перспективный план развития дворцово-паркового комплекса на период 1954–1963 гг.⁵¹ Основной упор делался на восстановлении Большого дворца, которое шло «по линии воссоздания его внешнего архитектурного облика и возобновления декоративной отделки парадных зал и центральной части дворца (Купеческая лестница, Танцевальный, Тронный, Чесменский, Белая столовая, Аудиенц-зал, Картинный зал и Кабинет Петра I)». Помещения восточной половины дворца как менее ценные по своему художественному значению предлагалось частично перепланировать и оборудовать под клубные помещения (концертный зал, танцевальный зал, библиотека)⁵².

Из остальных дворцов-музеев наибольшее значение, как считал директор дворцов-музеев и парков Петродворца А. Н. Домецкий, имели павильон Эрмитаж и дворец Монплезира (центральный корпус), а также Ассамблейный зал. Остальные дворцовые сооружения – дворец Марли, Екатерининский корпус Монплезира, а также Ольгин и Царицын павильоны могли быть восстановлены как архитектурные памятники, из-за утраты нахо-

дившихся в них произведений прикладного искусства. Помещения этих дворцов было предложено использовать «под самые разнообразные виды культурно-массовой работы и отдых посетителей в зависимости от их планирования и местоположения»⁵³.

Однако на пути реализации этих далеко идущих планов имелось много препятствий, о чем директор дворцов-музеев А. Н. Домецкий информировал Министерство финансов СССР в декабре 1954 г. Он отмечал, что реставрация дворцово-паркового комплекса Петродворца с 1951 г. велась в основном за счет средств ГИОП. Финансирование работ носило неустойчивый характер, и суммы в течение года менялись неоднократно. Часто дирекция была вынуждена расплывать выделяемые средства на многие объекты дворцово-паркового комплекса, которые разрушались, и их надо было срочно консервировать, чтобы спасти от гибели. Плохая работа основных подрядчиков, часто выполнявших план работ по дворцам лишь на 40–50%, заставляла, в целях своевременного освоения, переносить средства с основных объектов на второстепенные. В целом, восстановление дворцово-паркового комплекса велось медленно и неритмично. Директор констатировал, что «перспективный план восстановления Петродворца имеется, но пока не подкрепляется материально»⁵⁴.

К 1955 г. в Петродворце были восстановлены 126 фонтанов Нижнего парка со всей скульптурой и декоративными бронзовыми украшениями и вазами, в том числе 3 каскада. К этому же времени были в основном восстановлены фасады Большого Петергофского дворца (южный фасад еще не сделали), кровля с куполами и луковичами; завершился ремонт Корпуса под Гербом. Были восстановлены павильон Эрмитаж, Банный корпус Монплезира, Петровская оранжерея, фасад с кровлей дворца Марли. Проведена консервация Екатерининского корпуса Монплезира, и началась реставрация дворца Монплезира. В целом, за период с 1944 по 1955 г. на эти реставрационные работы было затрачено 24 млн 318 тыс. р.⁵⁵

Директор дворцов-музеев и парков г. Петродворца А. Н. Домецкий 23 сентября 1955 г. направил члену Президиума Верховного Совета СССР А. А. Андрееву справку о состоянии реставрации дворцово-паркового комплекса Петродворца. Директор отмечал, что Постановление Совета Министров от 14 сентября 1948 г. выполняется неудовлетворительно, поскольку «финансирование носит неустойчивый, случайный характер и незначительно по размерам»⁵⁶. При полной стоимости восстановления дворцово-паркового комплекса Петродворца в 92 млн р., ежегодно выделялось на ремонтные работы 1–1,5 млн р. При таком положении дел, считал Домецкий, «сроки завершения

реставрации при таком финансировании могут затянуться на десятки лет»⁵⁷. Для успешного решения проблемы восстановления дворцов и парков директор музея Домецкий просил определить надежные источники финансирования и выделять на реставрацию ежегодно по 10–15 млн р., определить генеральных подрядчиков по восстановлению объектов, а также присвоить дворцово-парковому комплексу первую музейную категорию⁵⁸.

Управление культуры Ленгорисполкома, соглашаясь с приведенными А. Н. Домецким доводами, считало, что реставрация Большого Петергофского дворца, дворца Монплезира и других объектов велась очень медленно⁵⁹. Для успешного выполнения работ Управление культуры просило Ленгорисполком увеличить ассигнования ГИОП на 1956 г., и в первую очередь на восстановление дворцов-музеев и парков Петродворца⁶⁰. Данное предложение было принято Исполкомом Ленгорсовета, и общая сумма ассигнований на реставрационные работы в 1956 г. была удвоена.

В 1956 г. во дворцах и парках Петродворца развернулись масштабные ремонтно-реставрационные работы на общую сумму в 4 млн 429 тыс. р. В этом году завершилась реставрация южного фасада Большого Петергофского дворца, закончены работы по ремонту Корпуса под Гербом. Прошли восстановление фонтаны «Солнце», «Оранжерейный», «Нептун» и фонтаны Квадратных прудов, произведен ремонт дренажа и водоподводящей системы Верхнего сада. Завершалась реставрация Ассамблейного зала Монплезира⁶¹.

В течение 1957 г. в Большом Петергофском дворце были восстановлены конструкции, выколотные детали и позолота куполов Церковного корпуса и Корпуса под Гербом, произведено оштукатуривание и окраска южного фасада дворца, восстановлены балконные решетки и гранитные плиты балконов на северном фасаде⁶². Значительные работы были проведены также по дворцу Монплезира. В нем были восстановлены лаковые панно Японского кабинета, живопись плафона Центрального зала и боковых помещений, а также дубовые панели Центрального зала⁶³.

Активно велись работы по восстановлению фонтанов и скульптур Нижнего парка и Верхнего сада. Здесь был полностью восстановлен фонтан «Фаворитный», и началась реставрация Львиного каскада. Были изготовлены дубовые детали для воссоздания трельяжных беседок у фонтанов «Адам» и «Ева», а также отлиты бронзовые скульптуры «Петр I» и «Аполлон». Начались работы по реставрации центрального партера Верхнего сада⁶⁴.

В 1958 г. ведущими объектами реставрации являлись Большой Петергофский дворец и дворец Монплезира. В Большом дворце были проведены следующие работы: 1) установлен фронтон север-

ного фасада; 2) установлена и позолочена декоративная ваза центральной части дворца; 3) выполнена позолота четырех балконных решеток северного фасада; 4) отреставрировано 100 картин Портретного зала. В целом, стоимость работ по Большому дворцу за год составила 1 млн 208 тыс. р.⁶⁵

Значительно организованней по сравнению с 1957 г. велись работы по восстановлению дворца Монплезира. В течение года в Монплезире проводились штукатурные работы в галереях, люстгаузах и кухне, плотничные работы в фонариках люстгаузов, кровельные работы, монтаж дубовых панно в Центральном зале дворца, реставрация картин Центрального зала и Секретарской комнаты. В результате проведения реставрационных работ в августе 1958 г. был полностью восстановлен и открыт для посетителей Центральный зал дворца⁶⁶.

Ведущими объектами реставрационных работ в 1959 г., как и в 1958 г., оставались Большой Петергофский дворец и дворец Монплезира. В Большом дворце из реставрационных работ, прежде всего, проводилось воссоздание скульптуры, живописи и резьбы. Проводились работы по отделке Концертного зала в восточном флигеле дворца. В Портретном зале закончена штукатурка плафона, установлены лепные кронштейны и барельефы фриза. Была проделана большая подготовительная работа к воссозданию плафона и падуг Портретного зала. Полностью была завершена реставрация 368 картин художника П. Ротари из Портретного зала⁶⁷.

Значительно более быстрыми темпами по сравнению с предыдущим годом, в 1959 г. велись работы по восстановлению дворца Монплезира, охватившие практически все помещения дворца. Был восстановлен мраморный настил в галереях, установлена дубовая обшивка стен Секретарской комнаты и Морского кабинета, дубовая обшивка и рамы для картин по северному фасаду галерей. Полностью был восстановлен Лаковый кабинет. Воссозданы паркеты Секретарской, Морского кабинета, Буфетной. Проводились большие работы по реставрации плафонной живописи галерей⁶⁸.

Несмотря на значительные успехи, в решении Петродворцового райсовета «О ходе восстановительных работ по дворцово-парковому комплексу», принятом на 7-й сессии совета 27 апреля 1960 г., говорилось о том, что восстановление дворцово-паркового комплекса дирекцией дворцов-музеев «осуществляется крайне медленно, без достаточной организации работ»⁶⁹. Отмечалось распыление средств на одновременное восстановление многих архитектурных объектов, что задержало ввод в строй Большого дворца и дворца Монплезира⁷⁰. Дирекции дворцов и парков Петродворца следовало «сосредоточить выделенные средства на следующих объектах – Большой дворец, Монплезира, Воронихинские колоннады, создав в них музейные

Восстановление дворцов и парков Петродворца в 1940–1950-е гг.

экспозиции»⁷¹. В итоге, средства на реставрацию объектов Петродворца на 1960 г. были существенно увеличены и достигли 6,5 млн р.

Непосредственным результатом проведенных в 1940–1950-х гг. масштабных ремонтно-реставрационных работ в дворцово-парковом комплексе г. Петродворца, во-первых, стало практически полное восстановление фонтанов Нижнего парка. Вторым важнейшим событием стало постепенное открытие музеев – павильона Эрмитаж в 1952 г., введение в строй дворца Монплеизр в 1958–1961 гг. и последующее открытие первых четырех залов Большого Петергофского дворца 17 мая 1964 г.

Характеризуя в целом ход восстановительных работ во дворцах и парках Петродворца после войны, следует отметить, что городские власти и дирекция дворцов-музеев излишне оптимистично смотрели на процесс восстановления Петродворца и недооценивали масштабность и сложность проведения данных работ, надеясь сделать все в сжатые сроки. На самом деле, в ходе реставрации объектов возникало множество специфических вопросов, которые приходилось решать по ходу дела. В итоге, полное восстановление всего комплекса, на которое первоначально отводилось 10–15 лет, затянулось почти на 60 лет.

Примечания

¹ От войны к миру, Ленинград, 1944–1945: сб. док. / отв. ред. Н. Б. Лебедева; отв. сост. Н. Ю. Черепенина. СПб., 2013. С. 35.

² Арх. ГМЗ «Петергоф». Л. ф. 7. Д. 30. Л. 1–2.

³ ЦГА СПб. Ф. Р–7384. Оп. 17. Д. 1259. Л. 116.

⁴ Там же. Л. 116–116 об.

⁵ Там же. Оп. 18. Д. 1534. Л. 80–81.

⁶ 27 января 1944 г. Петергоф был переименован в Петродворец.

⁷ ЦГА СПб. Ф. Р–7384. Оп. 18. Д. 1534. Л. 80.

⁸ Там же. Ф. Р–4917. Оп. 3. Д. 2. Л. 5–14.

⁹ Там же. Оп. 1. Д. 50. Л. 41, 66–66 об., 70.

¹⁰ Там же. Д. 51. Л. 17–18.

¹¹ Там же. Ф. Р–7384. Оп. 18. Д. 1579. Л. 124.

¹² Там же. Оп. 17. Д. 1385. Л. 6–14. Оп. 18. Д. 1579. Л. 125.

¹³ Там же. Ф. Р–2076. Оп. 2. Д. 1538. Л. 3–7, 8–16, 53–54.

¹⁴ Там же. Л. 54.

¹⁵ Там же. Ф. Р–7384. Оп. 17. Д. 1385. Л. 4–5.

¹⁶ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р–277. Оп. 1. Д. 160. Л. 1.

¹⁷ ЦГА СПб. Ф. Р–7384. Оп. 25. Д. 63. Л. 10–12.

¹⁸ Там же. Л. 11–12.

¹⁹ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р–312. Оп. 2. Д. 6. Л. 5–7.

²⁰ Там же. Ф. Р–277. Оп. 1. Д. 165. Л. 9. Д. 167. Л. 21.

²¹ Там же. Д. 167. Л. 36–37.

²² Арх. ГМЗ «Петергоф». Ф. 2. Оп. 1. Д. 19. Л. 1; ЦГАЛИ СПб. Ф. Р–312. Оп. 2. Д. 11. Л. 1.

²³ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р–277. Оп. 1. Д. 331. Л. 4 об.–5.

²⁴ Там же. Д. 326. Л. 21.

²⁵ Там же. Л. 22, 27.

²⁶ Там же. Ф. Р–473. Оп. 1. Д. 5. Л. 1–4.

²⁷ ЦГА СПб. Ф. Р–7384. Оп. 25. Оп. 29. Д. 296. Л. 8–8 об.

²⁸ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р–277. Оп. 1. Д. 326. Л. 63–67, 69–72.

²⁹ Там же. Д. 488. Л. 5–6.

³⁰ Там же. Д. 565. Л. 3.

³¹ Там же. Л. 5.

³² Там же. Д. 326. Л. 41–42.

³³ Там же. Ф. Р–312. Оп. 2. Д. 17. Л. 2–3.

³⁴ Арх. ГМЗ «Петергоф». Ф. 3. Оп. 2. Д. 161. Л. 14–15; Д. 164. Л. 10–15, 41.

³⁵ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р–277. Оп. 1. Д. 565. Л. 4.

³⁶ Там же. Д. 562. Л. 12–13.

³⁷ Арх. ГМЗ «Петергоф». Ф. 2. Оп. 1. Д. 22. Л. 1.

³⁸ Там же. Л. 1.

³⁹ ЦГА СПб. Ф. Р–7384. Оп. 25. Д. 678. Л. 2–4; ЦГАЛИ СПб. Ф. Р–277. Оп. 1. Д. 552. Л. 150–151.

⁴⁰ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р–312. Оп. 2. Д. 25. Л. 2.

⁴¹ Арх. ГМЗ «Петергоф». Ф. 2. Оп. 1. Д. 25. Л. 1–1 об.; Ф. 3. Оп. 2. Д. 161. Л. 16–17.

⁴² ЦГАЛИ СПб. Ф. Р–312. Оп. 2. Д. 34. Л. 2–3; Ф. Р–277. Оп. 1. Д. 1219. Л. 23.

⁴³ Там же. Ф. Р–277. Оп. 1. Д. 1284. Л. 141, 152.

⁴⁴ Арх. ГМЗ «Петергоф». Ф. 3. Оп. 2. Д. 161. Л. 24–25.

⁴⁵ Там же. Ф. 2. Оп. 1. Д. 30. Л. 1.

⁴⁶ Там же. Л. 1.

⁴⁷ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р–277. Оп. 1. Д. 1381. Л. 20.

⁴⁸ Там же. Ф. Р–277. Оп. 1. Д. 1430. Л. 133. Д. 1433. Л. 102.

⁴⁹ Там же. Д. 1433. Л. 96.

⁵⁰ Там же. Ф. Р–312. Оп. 2. Д. 59. Л. 20.

⁵¹ Там же. Д. 61. Л. 1–5.

⁵² Там же. Л. 6.

⁵³ Там же. Л. 7.

⁵⁴ Там же. Ф. Р–312. Оп. 3. Д. 4. Л. 8.

⁵⁵ Там же. Ф. Р–105. Оп. 1. Д. 333. Л. 12.

⁵⁶ Там же. Ф. Р–312. Оп. 2. Д. 64. Л. 1, 2.

⁵⁷ Там же. Л. 2.

⁵⁸ Там же. Л. 4–5.

⁵⁹ Там же. Ф. Р–105. Оп. 1. Д. 333. Л. 13.

⁶⁰ Там же. Л. 14.

⁶¹ Там же. Д. 487. Л. 2.

⁶² Там же. Д. 727. Л. 10–11.

⁶³ Там же. Л. 11.

⁶⁴ Там же. Ф. Р–105. Оп. 1. Д. 727. Л. 11.

⁶⁵ Там же. Д. 733. Л. 110.

⁶⁶ Там же. Л. 111.

⁶⁷ Там же. Ф. Р–312. Оп. 2. Д. 100. Л. 55.

⁶⁸ Там же. Л. 55–56.

⁶⁹ Там же. Д. 101. Л. 17.

⁷⁰ Там же. Л. 17–18.

⁷¹ Там же. Л. 19.

О. Д. Волкова

Концепция реставрации Верхнего сада Петергофа

Верхний сад Петергофа создан в 1714–1723 гг. по образцу французских регулярных садов XVII–XVIII вв. С 70-х гг. XVIII в. в Верхнем саду были утрачены элементы, присущие декоративному убранству регулярных садов, и он приобрел пейзажный характер. Во время Великой Отечественной войны Верхний сад и партеры были практически полностью уничтожены. Реставрационные работы по воссозданию сада в соответствии с проектом архитектора П. П. Ковалевского продолжались с 1952 до 1972 г. В настоящее время, спустя почти 50 лет после реставрации, Верхний сад приближается к расцвету, т. е. близок к виду, который он имел в середине XVIII в.

Ключевые слова: французский регулярный сад, садово-парковое искусство, декоративное убранство, партеры, реставрация, исторический вид, расцвет композиции

Olga D. Volkova

Peterhof Upper Garden's restoration concept

Upper Garden of Peterhof was created in 1714–1723 accordance French regular gardens of 17–18th century. Since 1770 all decorative elements were lost and Upper Garden became a landscape park. During Great Patriotic War the garden with parterres was completely destroyed. Restoration works in accordance with project of recreation garden continued from 1952 to 1972. Now, after approximately 50 years over, Upper Garden has a blossom view as in the middle of 18th century.

Keywords: French regular garden, garden art, decorative elements, parterres, restoration work, historical view, blossom of composition

Первые посадки на территории будущего парадного входа в императорскую резиденцию – Верхнего сада – производились в 1711–1712 гг. Строительство сада с обводными каналами началось в 1714 г. Замыслы Петра I осуществляли ведущий архитектор Петергофа И. Браунштейн, генерал-архитектор Ж.-Б. Леблон (с 1716 г.), Н. Микетти (с 1719 г.), садовые мастера Л. Гарнихфельт и А. Борисов, инженер-гидравлик В. Туволокв и др. Начало масштабного устройства Верхнего сада относится к 1715 г., когда началась постройка Большого дворца. Композиция сада связана с архитектурой Большого дворца, его ширина совпадает с длиной дворцового фасада. Работы по устройству сада продолжались около 10 лет. Верхний сад был разбит в стиле французских регулярных садов второй половины XVII–XVIII в., но по архитектурному решению и наличию большого количества фонтанов является лучшим образцом петровского барокко.

В композицию регулярного Верхнего сада входит центральный партер по оси дворца с тремя фонтанными бассейнами. С востока и запада партер замыкают по три прямоугольных боскета и два квадратных пруда с фонтанами перед боковыми крыльями дворца. Боскеты (квадратные, косые, солнечные – названные по планировке) отделены от партера аллеями липовыми формованными рядами с приствольными газонными кругами в дорожном покрытии. Регулярность композиции Верхнего сада под-

черкивают четыре крытые аллеи (берсо). Входы в берсо с южной стороны выделены восьмигранными трельяжными купольными павильонами – люстгаузами. Другие две трельяжные беседки, меньшего размера, с восьмискатными кровлями, скрыты в соседних боскетах. В Петровское время в геометрически очерченных боскетах – «городках» – росли фруктовые деревья (яблони, груши, сливы, вишни), ягодные кусты, и находились овощные грядки. Все это традиционно повторяло московские дворцовые сады, парадное назначение которых совмещалось с хозяйственным. Для украшения партеров применялись низкие стриженные геометрическими фигурами деревца из вечнозеленых растений, а также кадочные культуры. В сложный рисунок партеров у дворца включали толченую черепицу, песок, уголь, окалину, мраморную крошку и т. п.

Дендрологическая структура «малых садов» как составная часть объемно-пространственной композиции претерпевала значительные изменения на протяжении XVIII–XIX вв. Первые предложения по формообразующему составу насаждений Петергофских парков принадлежат Ж.-Б. Леблону. Однако он был мало знаком с местными условиями произрастания растений, так как в 1717 г. запрашивал для аллейных посадок и «огибных аллей» такие породы, как дуб, граб, каштан вместо елей и можжевельников, а также много оранжерейных горшечных культур: «оранжи, цитроны, грецкие орехи, мирты,

Концепция реставрации Верхнего сада Петергофа

лавры»¹. Возможно незнание Леблоном местных климатических факторов послужило основанием тому, что его проект не был принят Петром I, который в дальнейшем полагался на опыт голландского садовника Л. фон Гарнихфельдта.

Огородные и плодово-ягодные культуры составляли большую часть растительности Верхнего сада на протяжении двух десятков лет, когда шло заполнение пространства элементами регулярного стиля.

В 1734–1738 гг. архитекторы М. Земцов, И. Бланк, И. Давыдов и скульптор Б.-К. Растрелли придали Верхнему саду исключительно парадный характер. Сад был обнесен трельяжной решеткой, в бассейнах установили золоченую скульптуру и провели другие преобразования. Из боскетов была удалена часть посадок яблонь, которые перенесли в сад у дворца Марли. В 1754–1758 гг. по периметру Верхнего сада, за исключением северной части, была выстроена ограда с тремя воротами по проекту архитектора Ф.-Б. Растрелли.

Партеры у Большого дворца созданы по проекту того же автора в 1745–1755 гг. (садовый мастер Б. Фок). Верхний сад из утилитарного превратился в «увеселительный» сад, соответствующий императорской резиденции. В даль-

нейшем планировка сада никаким существенным изменениям не подвергалась.

Следует отметить, что архитектурно-планировочная композиция Верхнего сада, в отличие от объемно-пространственной, претерпела наименьшие изменения на протяжении двух веков. Это означает высокую степень ее устойчивости к различным факторам внешнего и внутреннего воздействия. Объемные элементы композиции сада, представленные, главным образом, растительным материалом, подвергались воздействию объективных и субъективных факторов и оказались не столь устойчивыми, как планировочные детали. Объемные элементы композиции представляли:

- еловые и липовые аллеи;
- «крытые дороги» – берсо;
- боскеты с плодовыми культурами, окруженные высокими шпалерами;
- периметральные куртины деревьев и курстарников;
- трельяжные беседки;
- «топиарии» и кадочные культуры;
- плодовый сад и огород.

Породный состав элементов объемно-пространственной композиции Верхнего сада представлен в таблице:

Элементы композиции	Год упоминания в документах ²	Породный состав ³
Боскеты: «косые городки»	1721	Плодовые деревья: яблони, вишни, сливы, груши
«круглые городки»	1729	Плодовые кустарники: смородина, крыжовник, малина, голубика
«солнечные городки»	1783	Огородные культуры: спаржа, душистые травы (мята, шалфей и т. п.). Дополнительно: шиповник (роза), орех русский, многолетние цветы на грядах: ирисы, золотарник, лихнис и др.
Куртины	1783	Сирень, орех русский, барбарис, смородина, крыжовник
	1852	Сирень «синяя» – 80 кустов посажено дополнительно
Шпалеры	1783	Боярышник, шиповник, шпалерные яблони
Аллеи	1729	Липа голландская, ель
	1783	Липа голландская, ель
	1839	Подсадки лип из Любека, высота – 2,8–3,5 м
	1843	Подсадки лип из питомников, высота – 4,3–5,7 м
	1851	Подсадки лип из Гамбурга
Берсо («крытая дорога»)	1748	Липа к/л кустовая форма
	1750	Липа к/л кустовая форма
	1783	Липа к/л кустовая форма
Кадочные солитеры	1783	Можжевельник, ель, тисс, самшит – топиарные формы
	1870	16 кадок с растениями
Фруктовый питомник	1783	Яблони, вишни, груши
	1842	Яблони
Состояние на 1996 г.⁴		
Боскеты	1996	Яблони, груши, вишня войлочная, боярышник, липа к/л кустовая форма, сирень венгерская и обыкновенная, снежноягодник белый, калина «Снежный шар»
Шпалеры	1996	Боярышник, кизильник, смородина альпийская, сирень венгерская
Аллеи	1996	Липа к/л кустовая форма, ель обыкновенная
Берсо	1996	Липа к/л кустовая форма, девичий виноград, жимолость каприфоль, лимонник китайский, актинидия коломикта
Солитеры	1996	Туя западная (цилиндрической и шаровидной формы)
Фруктовый сад	1996	Калина обыкновенная, крушина ломкая, чубушник вечноцветущий, яблоня сибирская

Из таблицы заметно некоторое несоответствие состояния 1996 г. историческому составу растительности. Такие породы, как кизильник, виноград девичий, калина, крушина не были известны во времена создания Петергофских парков. Даже липа являлась экзотом и ее на кораблях привозили в Петергоф из-за границы. Туя западная в качестве солитеров также стала использоваться в России позднее.

В 90-х гг. XVIII в. в Верхнем саду постепенно стали исчезать элементы, характерные для декоративного убранства регулярных садов, и он все больше приобретал пейзажный характер. В первой половине XIX в. бессистемная посадка деревьев и кустарников закрыла центральную часть партеров и фонтаны. Перспективный вид на Большой дворец от Парадных ворот был утрачен. К началу XX в. из элементов декоративного убранства сада XVIII столетия сохранились только четыре трельяжные беседки.

В 1926–1929 гг. реставраторы под руководством Н. И. Архипова на основе чертежей, выполненных в 1770-х гг. инженером Сент-Илером, восстановили регулярную композицию центральных партеров и скульптурное оформление фонтанов. Во время Великой Отечественной войны Верхний сад и партеры были практически полностью уничтожены.

В 1956–1960 гг. архитектором П. П. Ковалевским и инженерами Р. Ф. Контской и К. Д. Агаповой был разработан первый проект реставрации Верхнего сада (по чертежу Сент-Илера 1773 г.)⁵. Реставрационные работы по воссозданию продолжались с 1958 до 1972 г.⁶ С середины 1950-х гг. началась планомерная реставрация сада: восстановлена планировка центральных партеров, боскетов, аллей. Для полного восстановления ансамбля были вырублены старые деревья, выполнены посадки штамбовых деревьев в аллеях и живых изгородей из кустарников по контуру боскетов. Внутри боскетов посажены плодовые деревья и красивоцветущие кустарники. Старые деревья были сохранены только в юго-восточной, юго-западной частях сада и вдоль ограды. Были восстановлены «огибные дороги» – берсо из кустовой формы липы с добавлением лиан.

В 1960-е гг. при воссоздании партерных узорных цветников использовались графические материалы XVIII в. – чертежи Сент-Илера 1773 г.⁷ и аналоги из исторических парков (проект архитектора П. П. Ковалевского, инженер Р. Ф. Контская⁸). Рисунок партера в объеме общей композиции был восстановлен и выполнен из газона на фоне песка. Западный и восточный партеры – различные по рисунку, но одинаковые по конструктивному заполнению, украшены кадочными растениями, которые были установлены после окончания реставрации Церковного корпуса Большого дворца в 2011 г.

В северной части Верхнего сада на открытых партерах расположены малые архитектурные формы: статуи с пьедесталами по образцам XVIII в. – Меркурия, Минервы, Флоры, Вертумна, Помоны, Зефира и пьедестал с солнечными часами⁹. Также в южной части сада, у цветников, расположены две мраморные вазы с пьедесталами XIX в.

Несмотря на изменение объемных характеристик под влиянием различных объективных и субъективных факторов, облик исторических элементов композиции Верхнего сада, восстановленного в процессе реставрации, сохранился до настоящего времени.

Примечания

¹ Дубяго Т. Б. Русские регулярные сады и парки. Л., 1963.

² РГИА. Ф. 470. Оп. 5. Даты протоколов Канцелярии от строений.

³ Используются описи Петергофских садов, дела о посадках, рапорты садовых мастеров, материалы счетных экспедиций (Арх. ГМЗ «Петергоф». Р–129; РГИА. Ф. 490. Оп. 1. Д. 830; Ф. 470. Оп. 5; Ф. 467. Оп. 4).

⁴ Используются данные личных обследований автора за 1996 г.

⁵ Арх. КГИОП. П 203–2. Проект восстановления Верхнего парка в г. Петродворце.

⁶ Там же. Переписка. П–1186, 1187, 1188.

⁷ Арх. ГМЗ «Петергоф». ПДМП–5199ар.

⁸ Арх. КГИОП. П 203–2. Проект восстановления Верхнего парка в г. Петродворце.

⁹ Юмангулов В. Я., Хадеева Н. Ю. Скульптура Верхнего парка и Нижнего сада: кат. коллекции. СПб.: ГМЗ «Петергоф», 2016.

А. Н. Балаш

Реди-мейды Марселя Дюшана и их репродуцирование

В контексте истории создания и экспонирования первых реди-мейдов Марселя Дюшана анализируется проблема их подлинников и реплик. Определена роль фотофиксации и репродуцирования при утверждении культурного статуса реди-мейда как произведения искусства, специфика его копирования и тиражирования как музейного предмета и экспоната.

Ключевые слова: Марсель Дюшан, реди-мейд, подлинник, копия, реплика, аутентичность

Alexandra N. Balash

Marcel Duchamp's ready-mades and their reproduction

In the context of the history and the exposure of the first ready-mades by Marcel Duchamp analyzes the problem of their originals and replicas. It also defines the role of photographic reproduction and the approval status of the ready-made as works of art, discussed the specifics of its replication as a museum object and exhibit.

Keywords: Marcel Duchamp, ready-made, original, copy, authenticity

Одним из поворотных моментов искусства XX в. стало появление реди-мейда как полноправного явления актуальной художественной культуры. Этот решающий шаг в искусстве прошлого столетия, последствия которого во многом определяют современные творческие практики, закономерно рассматривают как авторский проект Марселя Дюшана (1887–1968), результат парадоксального мышления одного из самых влиятельных художников XX в. Выявление соотношения аутентичных и неаутентичных аспектов его работ, изучение разнообразных форм и методов их репродуцирования, авторизированных самим художником, проясняет базовые позиции европейского авангарда в понимании уникальности и авторства своих произведений, является основой для их музейной презентации как культурного наследия XX в.

Первые реди-мейды – «Сушилка для бутылок» и «Велосипедное колесо», – были созданы в парижской мастерской Дюшана в 1913–1914 гг. и нигде не экспонировались. Для художника это был период разочарования в живописи, связанный с негативной реакцией жюри Салона независимых на его картину «Обнаженная, спускающаяся по лестнице» (1912, Художественный музей Филадельфии). Это же событие стало одной из причин переезда Дюшана в Америку в 1915 г., хотя, конечно же, более глубокой мотивацией было стремление избежать тягот Первой мировой войны, в которой погиб его старший брат скульптор Раймон Дюшан и получил тяжелое ранение его друг поэт Гийом Аполлинер.

Путь в Америку был подготовлен успехом у публики все той же «Обнаженной, спускающейся по лестнице», которая в 1913 г. была показана в Нью-Йорке на «Арсенальной выставке» (Armory Show) – первой масштабной и исторически значимой экспозиции искусства европейского авангарда в США. Творчество

художника привлекло внимание американских коллекционеров, прежде всего, одного из наиболее влиятельных собирателей современного искусства Уолтера Аренсберга (1878–1954)¹. Поддержка Аренсберга помогла ассимиляции Дюшана в художественную жизнь Нью-Йорка и в дальнейшем превратилась в постоянный диалог и сотрудничество.

В 1917 г. Аренсберг стал одним из участников выбора предмета для нового реди-мейда Дюшана – «Фонтана», – создание и презентация которого многократно описаны как один из знаковых этапов в истории искусства XX в.² Писсуар, приобретенный в магазине сантехнических изделий J. K. Mott Iron Works, был перевернут на 90 градусов и подписан черной краской вымышленным именем: «Ричард Матт».

Серийный промышленный предмет обрел некоторую уникальность. И все же этого было недостаточно для того, чтобы назвать его произведением искусства. Потребовались дальнейшие целенаправленные усилия на создание определенного контекста, особой дистанции между предметом и его потенциальным зрителем, которая позволила бы аккумулировать «экспозиционную ценность»³, определяющую статус произведения искусства в современном обществе. Введение «Фонтана» в экспозиционное пространство было тщательно продумано Дюшаном; однако в реальности оно оказалась осложнено рядом обстоятельств и, в конечном счете, значительно отсрочено.

Сначала от имени Р. Матта «Фонтан» был представлен в выставочный комитет «Общества независимых художников», в состав которого входил сам Дюшан. Последовавшая реакция была ожидаемой: акта эстетической амнезии не случилось, и скандализовавший организаторов выставки объект был отвергнут. Наиболее значимым был следующий шаг: «Фонтан» был перенесен в гале-

рею-студию Альфреда Стиглица «291» на 5-й авеню. Известный американский фотограф, Стиглиц проявлял последовательный интерес к произведениям европейского авангарда, выставляя его в своей галерее, также как и работы современных американских художников. Фотофиксация в мастерской Стиглица превратилась в совместную продуманную акцию. «Фонтан» был установлен на подиум перед картиной Марсдена Хартли «Воины» (1913, частное собрание). На черно-белой фотографии виден лишь нижний край картины: он лишен какого-либо самостоятельного смысла и составляет фон для реди-мейда, который, таким образом, уподобляется скульптуре, стоящей на подиуме в модернистской картинной галерее. Имитируя определенный культурный контекст путем его реконструкции в фотографии, Стиглиц воссоздает никогда не происходившее событие, убеждая нас в его абсолютной реальности.

Фотография Стиглица вместе с небольшой статьей «Случай Ричарда Матта» была опубликована Дюшаном во втором и последнем номере журнала «The Blind Man» («Слепой») за 1917 г. Статья имела публицистический характер, оспаривая аргументацию выставочного комитета «Общества независимых художников»⁴. Следует отметить ограниченный тираж и узкий круг распространения «Слепого», адресованного посетителям интеллектуально-художественного салона Арэнсберга. Все это локализовало эксперимент с «Фонтаном» в конце 1910-х гг., когда сам объект был закреплен на стене в мастерской Дюшана⁵, а затем и утрачен. В дальнейшем именно фотография Стиглица стала основным источником для реконструкции облика этого реди-мейда.

Многие единомышленники Дюшана, в том числе его последовательные коллекционеры Уолтер Арэнсберг и Кэтрин Дрейер, скептически относились к предметам, ставшим реди-мейдами, «полагая, что все они исчезнут»⁶. В целом коллекционеры были правы. Ни один первый вариант созданных Дюшаном объектов не сохранился: все они известны по более поздним репликам. Характерна история запаянной паяльной лампой аптечной ампулы с наклеенной на нее этикеткой: «Воздух Парижа», которую в 1919 г. Дюшан подарил Арэнсбергу. Позднее в письмах художника из Америки появилась просьба к друзьям отправиться в парижские аптеки и найти похожую ампулу нужного объема, поскольку прежняя была разбита ее владельцем. При этом Дюшан давал подробную инструкцию по переработке ампулы в реди-мейд⁷.

Первый вариант «Сушилки для бутылок» по поручению Дюшана был подписан его сестрой Сюзанной⁸. Первая реплика «Сушилки» появилась в Париже на «Сюрреалистической выставке объектов: математических, природных, найденных и интер-

претированных», организованной Андре Бретоном в 1936 г. (Само название экспозиции сглаживало конфликт при показе непривычных вещей, казалось бы, не претендовавших на эстетическую оценку.) В то же время в Нью-Йорке «Сушилка» впервые появилась только в виде фотографии, сделанной другом Дюшана известным фотохудожником Ман Рэем для выставки «Фантастическое искусство, дада и сюрреализм», организованной в 1937 г. Музеем современного искусства (MoMA).

Примечательна и сама фотография Ман Рэя, представлявшая новый способ интерпретации реди-мейда по сравнению с работой Альфреда Стиглица. «Сушилка» в интерпретации Ман Рэя обретает собственный уникальный смысл, наделяется пластичностью и выразительностью силуэта, оттененного направленным светом и глубоким темным фоном. Всякое воспоминание о повседневной вещи и продукте производства здесь снимается и забывается, остается лишь незаинтересованное созерцание семантически чистого и пластически выразительного объекта.

В 1934 г. Дюшан был увлечен важным для себя проектом – факсимильной публикацией набросков к монументальной работе «Большое стекло» («Новобрачная, раздетая своими холостяками, же», 1915–1923, Художественный музей, Филадельфия). Множество записок на различных, подчас совершенно случайных, материалах, рисунков с комментариями, фотографий с пометками художника, сложенных в Зеленую коробку (La boîte verte), были скопированы ограниченным тиражом в дорогой и сложной технике фототипии и распространены среди коллекционеров, покровителей и ближайших друзей художника.

Этот локальный, но важный для Дюшана опыт в 1935–1940-х гг. был продолжен на новом уровне в масштабном проекте «Коробка в чемодане» (La boîte-an-valise). Проект представлял собой повторенную в ограниченном числе тиражей и экземпляров коллекцию репродукций и предметных миниатюр, – своеобразную ретроспективу творчества художника. Еще в 1918 г. в Нью-Йорке в подарок Кэролайн (Кэрри) Стеттхаймер⁹, увлеченной созданием кукольного дома, Дюшан выполнил миниатюру с «Обнаженной, спускающейся по лестнице». Возможно, именно этот опыт и привлек внимание художника к идее миниатюризации как к способу игровой интерпретации и рефлексии.

Размышляя над формой своего проекта, Дюшан рассматривал как вариант идею альбома с репродукциями, которая в том же 1935 г. вдохновила Мальро на создание первых набросков «воображаемого музея». Но затем он отверг ее, вновь выбрав форму коробки. В письме к коллекционеру Кэтрин Дрейер Дюшан обозначил целью своих усилий создание «миниатюрного переносного

музея»¹⁰. В то же время в контексте самой эпохи – в канун и в начале Второй мировой войны – эта идея обрела новый смысл. В 1941–1942 гг. многие мастера европейского искусства, в том числе сюрреалисты, эмигрировали в США; в 1942 г. смог вернуться в Америку и Марсель Дюшан. Так что чемодан, в котором умещается самое главное – коробка с произведениями художника, – становится символом перенесенной и спасенной культуры, символом сохраненного права на свободу творчества.

Основная часть проекта была задумана и частично реализована в 1935–1941 гг. (подготовительные материалы, исполнение миниатюр) как «роскошная версия», состоявшая из 24 коробок по 69 предметов в каждой (серия А). Сборкой «роскошной» версии в 1942–1946 гг. занимался Джозеф Корнелл – известный американский художник, автор предметных миниатюр с тонко выстроенным сюрреалистическим повествованием¹¹. Корнелл также начал работу над второй версией «Коробок» – серией В, но прекратил ее в связи с возвращением Дюшана в Европу в 1946 г. В целом же версия В была создана в 1942–1950 гг. и включала в себя по 68 предметов. Следующие серии создавались с 1953 г., последняя была заказана и авторизована вдовой художника Тини Дюшан в 1971 г.

В каждую коробку «роскошной» версии входила одна оригинальная миниатюра, выполненная Дюшаном собственноручно, без применения технических средств репродуцирования. Оригиналы в различных наборах не повторялись и были совершенно уникальными. Для миниатюрных повторений работ на стекле использовалась трафаретная печать с целлулоидных пластин. Репродуцированные работы выполнялись также в технике фототипии, гравировки, шелкографии и были дорогими и трудоемкими объектами. В их исполнении Дюшан стремился максимально точно представить особенности оригинала, в связи с чем особое внимание уделял подготовительному этапу – фотофиксации своих работ для изготовления форм для тиражирования. В простых сериях использовались репродукции разного типа, в некоторых даже вырезки из журналов, в том числе и для демонстрации работ на стекле.

Центральная часть коробки делилась на семнадцать секций и раскрывалась как полиптих. Часть репродукций была прикреплена к центральной секции, часть смонтирована на черное паспарту, вложенное в коробку. Каждый объект сопровождался этикеткой с описанием и указанием местонахождения. Кожаные чемоданы были исполнены только для «роскошной» серии, а в последующих они отсутствовали. Коробки каждой серии оформлялись зеленой или бежевой парусиной или кожей красного цвета.

В каждую коробку входил комплект из пяти реди-мейдов: «Воздух Парижа», «Дорожный склад-

ной элемент», «Фонтан», «Три образца для штопки» и «Почему бы не чихнуть, Роза Селяви»¹². Известны обстоятельства заказа некоторых из них. В частности, миниатюрный «Фонтан» был сделан самим Дюшаном из папье-маше по фотографии Стиглица, а потом по этому образцу была заказана партия фарфоровых отливок¹³. Характерно для стратегии продвижения реди-мейдов в культуре, что сначала они получили широкое представление именно в миниатюрных репликах в «Коробках»¹⁴ и только позднее были повторены в оригинальном размере.

Современники восприняли «Коробки» Дюшана как уникальный авторский миниатюрный музей. «Нулевой» экземпляр с оригинальной миниатюрой «Новобрачной» (1912) был преподнесен Аренсбергу. Первый экземпляр с авторским повторением «Короля и королевы в окружении быстрых обнаженных» (1912) был приобретен коллекционером и галеристкой Пегги Гугенхайм, которая показала его в своей нью-йоркской галерее «Искусство этого века» в специально сконструированной вращающейся витрине¹⁵.

В 1950-е гг. оценка значимости Дюшана кардинально менялась в связи с деятельностью нового поколения художников, утверждавших практики неодадаизма и поп-арта и воспринимавших его как своего непосредственного предшественника. Именно в это время возникают потребность в экспонировании реди-мейдов и восполнение репликами их утраченных оригиналов.

В 1950 г. в нью-йоркской галерее Сидни Жениса на выставке «Вызов и неповиновение: крайние случаи в искусстве XX в. во Франции и Америке» впервые была представлена реплика «Фонтана», созданная методом подбора по аналогии. Полная ретроспекция всех реди-мейдов была показана в 1953 г. в той же галерее на выставке «Дада. 1916–1926», куратором которой был сам Дюшан.

Далее последовал ряд выставок, поставивших вопрос об оригинальности и аутентичности реконструируемых для этих экспозиций реди-мейдов, на который Дюшан ответил со свойственной ему парадоксальностью. В 1959 г. на выставке «Искусство и найденный объект» в Рокфеллер-центре в Нью-Йорке Роберт Раушенберг приобрел реплику «Сушилки для бутылок» и попросил Дюшана подписать ее, в связи с чем появилась показательная надпись, обозначившая статус всех подобных предметов: «По Марселю Дюшану» (*D'après Marcel Duchamp*)¹⁶.

В 1964 г. Дюшан также авторизовал несколько коллекций реди-мейдов, выполненных миланским галеристом Артуро Шварцем. В том числе по фотографии Стиглица была создана модель и выпущена ограниченная партия «Фонтанов», подписанная Дюшаном как и образец 1917 г. Значительная часть этой партии была приобретена в коллекции крупнейших музеев мира (МоМА, галерея Тейт Модерн, центр Помпиду, музеи современного искусства

в Стокгольме, Сан-Франциско и Киото, музей искусств университета штата Индиана, Национальная галерея Канады, музей Израиля в Иерусалиме). Шварц также неоднократно выставлял реплики реди-мейдов на торгах мировых аукционных домов. Специалисты выражали различное мнение относительно числа сделанных в 1964 г. реплик. В одном из интервью А. Шварц говорил о 12 экземплярах и о том, что в дальнейшем он уничтожил форму, использовавшуюся для отливки, чтобы придать уникальность всей серии. Однако общее число реплик в музейных собраниях и тех, что от имени А. Шварца выставлялись на аукционных торгах в 1990–2000-е гг., заставляет усомниться в этом.

Марсель Дюшан принял непосредственное участие в судьбе своих оригинальных произведений, представленных в коллекциях У. Аренсберга и К. Дрейер, поддерживав их намерение передать его работы в государственные музейные собрания. В результате дары Аренсберга и Дрейер принял Музей искусств Филадельфии, в настоящее время обладающий наиболее полной коллекцией произведений Дюшана. Важным дополнением музейного архива стали также материалы, собранные Джозефом Корнеллом во время его работы над «Коробками в чемодане».

Оставив в стороне важные, но не определяющие аспекты продвижения произведений Дюшана на художественном рынке, следует подвести некоторые итоги. Множественность в разной мере аутентичных копий и реплик, которые возникали параллельно и благодаря творческой активности Марселя Дюшана, формирует его динамичный и сложный облик. Он свободно варьировал разнообразные способы копирования и репродуцирования, чаще всего предпочитая наиболее выверенные, ремесленно виртуозные технологии, внимательно контролируя все этапы процесса, и в то же время мог авторизовать копию, выполненную практически без его участия. Блистательно играя словами, сделав подпись необходимой частью любого своего произведения, Дюшан оставил множество форм авторизации копий и реплик, от кратких подтверждений аутентичности до сложных и неоднозначных в истолковании развернутых утверждений. Он вовлекал других художников – А. Стиглицца, Ман Рэя, Дж. Корнелла и всех тех, кто был связан с его личной или творческой жизнью, – в процесс репродуцирования своих произведений, провоцируя к парадоксальным, сложным формам сотворчества. В связи с чем ко всем вторичным произведениям, созданным при непосредственном участии Дюшана, действительно, можно применить определение «оригинальные копии»¹⁷ или «сверхтонкое репродуцирование»¹⁸.

Сложное понимание аутентичности художественных объектов, присущее Дюшану, может

найти аналогии в более поздних философских представлениях Жана Бодрийяра о многоуровневых симулякрах и симуляциях, которые вовлечены в символический обмен ценностей культуры¹⁹. Реди-мейды Дюшана, утратившие оригинал и существующие сегодня во множестве авторизованных повторений, подчас даже специалистов заставляют усомниться в существовании своего изначального образца. Но все же за копиями, авторизованными Дюшаном, которые, казалось бы, делают абсурдным сам вопрос об авторстве, со всей очевидностью присутствует художник – умный и парадоксальный автор. Его необычайная индивидуальность образует пространство, которое потенциально может быть занято, но не заслонено любимыми репликами, сменяющимися друг друга.

Поэтому музеи мира, с полным правом экспонирующие свои реплики «Фонтана» в постоянных экспозициях искусства XX в., самим этим фактом утверждают новое отношение к подлинности в культуре нашего времени.

Примечания

¹ Краус Р., Фостер Х. Искусство с 1900 г.: модернизм; антимодернизм; постмодернизм. М.: Ад Маргинем Пресс 2015, С. 232.

² Гройс Б. Маркс после Дюшана, или Художник и два его тела // Гройс Б. Политика поэтики. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 247; Краус Р. Марсель Дюшан, или Воображаемое поле // Краус Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 119.

³ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Краткая история фотографии: сб. эссе. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 76.

⁴ Краус Р., Фостер Х. Указ. соч. С. 129.

⁵ Мастерская Дюшана на Западной 67-й улице. Нью-Йорк. 1917. Фотография // Кро К. Марсель Дюшан. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 63.

⁶ Там же. С. 70.

⁷ Там же. С. 69.

⁸ Там же. С. 60.

⁹ Кукольный дом Кэролайн (Керри) Стеттхаймер. 1916–1935. Музей Нью-Йорка; Марсель Дюшан. Обнаженная, спускающаяся по лестнице (миниатюра). 1918. Чернила, темпера. 9,5 × 5,5 см (в составе кукольного дома К. Стеттхаймер).

¹⁰ Кро К. Указ. соч. С. 142.

¹¹ Краус Р., Фостер Х. Указ. соч. С. 272.

¹² Кро К. Указ. соч. С. 144.

¹³ Там же. С. 146.

¹⁴ Другие реди-мейды силуэтами были воспроизведены в последней живописной работе Дюшана «Tu m'» (1918. Художественный музей, Филадельфия), репродукция которой также была представлена в «Коробках».

¹⁵ Кро К. Указ. соч. С. 149.

¹⁶ Там же. С. 77.

¹⁷ Краус Р., Фостер Х. Указ. соч. С. 272.

¹⁸ Кро К. Указ. соч. С. 155.

¹⁹ Бодрийяр Ж. Три порядка симулякров // Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2011. С. 113.

К. Ф. Каткова

Дефиниция и функции регионального музея XXI в.

Прогрессирующие в последние десятилетия процессы регионализации и глокализации придают особое звучание проблеме развития региональных музеев. В этой связи возникла необходимость осмысления феномена регионального музея в контексте формирования новой модели музейной институции и изменения содержания ее функций и миссии, детерминированных трансформацией исторически сложившегося классического музея.

Ключевые слова: региональный музей, глобализация, трансформация, локальный музей, историко-культурное наследие, идентичность, многофункциональный центр

Kristina F. Katkova

Definition and function of regional museum of 21st century

Progressing in recent decades, the processes of regionalization and glocalization add a special touch to the problem of development of regional museums. In this context there is the necessity of understanding the phenomenon of regional museum in the context of forming a new model of museum institutions and changes in its functions and mission, deterministic transformation of the historically classic Museum

Keywords: regional museum, globalization, transformation, local museum, historical and cultural heritage, identity, multi-center

Рубеж XX–XXI в. был ознаменован интенсивным распространением глобализационных процессов, результатом которых в новом столетии стала трансформация различных сфер бытия, изменившая мировоззрение современных людей. Культурная глобализация выступает причиной размывания индивидуальных черт не только отдельно взятой личности, вызвав утрату ее идентичности, но и целых этнических групп, культур и даже регионов. Но в то же время способствует и активизации национальных движений, актуализации проблем сохранения локальных культур.

Одним из социокультурных институтов, способных уравновесить общественные и культурные противоречия, является музей. Сближение и полилог культур, универсализация культурной жизни, информатизация задают условия и характер взаимодействия музея и общества, музея и личности. Прогрессирующие в последние десятилетия проявления регионализации и глокализации придают особое звучание проблеме развития региональных музеев. Видоизменяются способы их бытования, трансформируется содержание их функций и миссии, что определяется изменением условий жизни, мировоззрения и мировосприятия сегодняшнего посетителя и выявлением новых ценностей, интересов и потребностей музейной аудитории. В связи с этим возникла необходимость осмысления феномена регионального музея в свете актуальных тенденций функционирования общества и культуры в XXI в.

В отечественной и зарубежной музеологии не сложилось единого определения музея данного статуса. Как правило, в европейских странах термином «региональные музеи» обозначают те музеи, которые «отвечают запросам населения специфических районов»¹. Их основная задача – поддержание культурной идентичности локальных сообществ посредством сохранения и трансляции традиций и обычаев, составляющих характерные особенности того или иного региона и проживающего на его территории населения. Миссия данных музеев включает в себя следующие аспекты: сохранение культурной специфики общины как составляющей многогранного уникального облика региона; стимулирование развития местности; собирание, интерпретация, хранение предметов материальной культуры региона для пользы местной общины.

В российском музееведении понятие «региональный музей» возникает при рассмотрении музеев в рамках классификации «по категориям культурной значимости – музеи федерального, регионального и местного значения и т. д.»². И связано оно с его ролью в пределах локальной территории, так как музей данного статуса изучает, сохраняет, представляет и популяризирует местное историко-культурное наследие.

Региональные музеи нашей страны берут свое начало от музеев на местах. Они прошли путь от учреждений, изучающих локальные территории, до институтов, ориентирован-

ных на сохранение культуры общества и на разноплановое развитие личности. Местные музеи можно с полным основанием отнести к институтам, способствующим формированию социального и экономического благополучия региона; сохранению и популяризации находящихся на его территории памятников истории и культуры; нравственному и образовательному росту населения. Широкий спектр проблем, на решение которых с самого возникновения изучаемых учреждений направлялась их деятельность, позволяет к основным характеристикам данной музейной институции отнести исторически сложившуюся многопрофильность и полифункциональность. Как и любой другой музей региональный обладает характеристиками согласно принятой в отечественной музеологии классификации «по типам, видам и профилям». Если говорить о типе музея, то региональный музей относится в большей степени к научно-просветительскому типу, так как ставит своей задачей именно работу с посетителем, направленную на актуализацию и популяризацию культурного наследия. Согласно видовой классификации региональный музей чаще всего относится к категории «государственные музеи», так как, чтобы стать культурным центром целого региона, необходимо пользоваться государственной поддержкой. Что касается профиля, то статус регионального музея могут носить музейные учреждения всех профильных групп. Но в связи с тем, что «более 60% всего профильного состава музейной сети»³ принадлежит историко-краеведческим музеям, которые, как признано, «наиболее полно представляют историческую перспективу жизни человека в данной природной и социальной среде»⁴, то за ними остается первенство и преимущество в определении профильной принадлежности регионального музея.

Опираясь на классификационные признаки изучаемого понятия, его характеристики и опыт отечественных и зарубежных исследователей в данном вопросе, автор считает правомерным под региональным музеем понимать учреждение, занимающееся сохранением регионообразующих признаков путем выявления, изучения, актуализации историко-культурного и природного наследия локальной территории; удовлетворяющее духовные потребности ее жителей; поддерживающее целостность и многообразие региона.

Феномен регионального музея раскрывается посредством не только его дефиниции, но и функций, которые он выполняет по отношению к культуре, обществу и личности. Под функциями любого музея понимаются «исторически форми-

рующиеся и изменяющиеся формы общественного назначения или использования музея как многофункционального учреждения»⁵.

Социокультурные функции музейной институции являются объектом внимания исследователей на протяжении длительного времени. Еще Б. Г. Вихман и Ф. П. Аделунг⁶, создавая в 1817 и 1821 гг. Проект музея национальной истории, задавались вопросом о функциях будущего музея. Н. Ф. Федоров⁷ в 1880-е гг. вновь возвращается к данной проблеме, которую в 1920-е гг. развивает Э. Голлербах⁸. На протяжении последующих десятилетий ученые⁹ неоднократно обращались к изучению интересующего нас понятия, выделяя те или иные содержательные аспекты музейных функций, которые по-прежнему находятся в фокусе внимания современных исследователей¹⁰.

На сегодняшний день существует широкий спектр трактовок содержания социокультурных функций музейной институции, но музееведческое сообщество, а вместе с ним и автор статьи, выделяют:

- функцию документирования явлений и процессов в природе и обществе посредством сохранения и освоения культурного и природного наследия;

- образовательно-воспитательную функцию, связанную с информационными и экспрессивными свойствами музейных предметов, а также познавательными и культурными запросами общества по отношению к музею;

- функцию организации свободного времени, отвечающую общественным потребностям в культурных формах досуга, эмоциональной разрядке и пр.¹¹

Социокультурные функции находятся в постоянном развитии, которое определяется меняющимися в определенных политической, экономической или культурной ситуациях общественными потребностями, запросами и интересами музейной аудитории. Но вместе с тем функции музея константны, поскольку документирующее и образовательно-воспитательное значение музея остается неизменным на протяжении значительных исторических эпох. Именно стабильность названных выше функций и позволяет считать их базовыми функциями любого музея независимо от его профиля, вида, типа, административной принадлежности. В силу чего можно с уверенностью говорить о том, что региональные музеи выполняют те же базовые функции, что и музеи вообще, но только эти функции в большей степени сфокусированы на конкретной локальной территории и ее населении. Так, функция документирования исторических, культурных, социальных, экономических, политических, этнографических и

Дефиниция и функции регионального музея XXI в.

природных аспектов жизнедеятельности региона реализуется на основе изучения, сохранения и отражения в пространстве музея памятников культуры и истории локальной территории, а также природной среды местности, где находится музей, иными словами регионального историко-культурного и природного наследия. Специфика образовательно-воспитательной функции применительно к региональным музеям заключается в том, что музеи, благодаря информационным и экспрессивным свойствам музейных предметов, посредством которых осуществляется передача посетителю культурного опыта и информации о традициях и нормах, характерных для данного региона, а также проводимой ими образовательной деятельности, не только распространяют знание о локальной территории, но и закладывают базис для укрепления региональной идентичности местного населения, вовлекая их в процессы охраны историко-культурного наследия. Именно благодаря этой функции музей способен воздействовать на сознание, мировоззрение и мировосприятие посетителя. Региональный аспект функции организации свободного времени чаще всего связан с тем, что музей выступает единственным учреждением местности для культурного времяпровождения проживающих на ее территории людей. В связи с этим музей берет на себя роль центра творческой активности, креативных инициатив, личностного развития, сочетая в себе черты таких учреждений культуры, как клуб, театр, творческая мастерская и т. д.

Вместе с тем в региональных условиях происходит изменение содержания социокультурных функций, в результате чего в их рамках региональными музеями решаются следующие задачи:

1. Региональный музей представляет собой центр научного документирования местности, на которой он располагается. В контексте обозначенной задачи происходит сохранение регионообразующих признаков, которые и формируют уникальный образ региона. В музейном пространстве создаются условия для документирования исторических, культурных, политических, экономических, этнографических процессов и актуализации сформировавшегося историко-культурного и природного наследия. Музейная деятельность фиксирует указанные признаки в пространственно-временном соотношении, что способствует укреплению уникального образа локальной территории. Реализация задачи научного документирования местности особенно актуальна в условиях глобализации, ибо одной из ключевых проблем повсеместной интеграции является размыва-

ние индивидуальных черт не только отдельно взятой личности, но и целых этнических групп, культур и даже регионов.

2. Музей является одним из центров научно-исследовательской деятельности региона, так как выявление, отбор, изучение, сохранение и использование памятников требуют серьезной проработки, а полученные результаты могут стать научными открытиями. На сегодняшний день мы можем констатировать неравномерную реализацию музеями, даже в рамках одной административной единицы, названной задачи. Так, к примеру, для большинства районных музеев Ленинградской области функционирование в качестве центров научно-исследовательской деятельности региона, в силу разных причин, пока остается лишь перспективным направлением развития. В то время как Староладожский историко-архитектурный и археологический музей-заповедник на протяжении не одного десятилетия является центром археологических исследований не только Ленинградской области, но и России.

3. Региональный музей – это учреждение культурного представительства местности, на которой он располагается. Значимость задачи обусловлена тем, что в отличие от мегаполисов, культурное пространство которых включает в себя сотни музейных институций, в регионах именно музеи выступают практически единственно существующими презентационными площадками. Культурное представительство реализуется на основе способности музея презентовать локальную территорию с целью формирования ее положительного образа. Этот процесс осуществляется с помощью музейных предметов, представляющих исторические, культурные, социальные, политические, этнографические, природные аспекты бытования региона; а также с помощью музейных экспозиций, отражающих культурную реальность, в которой собраны культурные нормы, превалирующие в обществе в то или иное время. Зачастую задача культурного представительства местности связана с тем, что региональный музей является местом встреч, проводимых в регионе для информационного обмена и продуктивного межкультурного взаимодействия между различными социальными и этническими общностями, поколениями и профессиональными коллективами.

4. Региональный музей – образовательно-воспитательный центр, осуществляющий процесс передачи культурных норм и ценностей, межпоколенной трансляции опыта с учетом изменяющихся потребностей и интересов музейной аудитории. Принимая во внимание исто-

рически сложившуюся многопрофильность музейного института, а регионального особенно, неравномерно развитую в российских регионах культурную инфраструктуру, мы можем предположить, что зачастую роль клубов, театров, домов культуры берут на себя музеи. Посредством успешной реализации указанной задачи региональный музей может помочь местному населению и в адаптации к изменениям во внешней среде, зафиксированным во многих регионах: социальным патологиям, духовному кризису личности и утрате нравственных ориентиров; нестабильной экономической ситуации и низкому уровню жизни, в большей степени обостренным в российских провинциях и оказывающим неблагоприятное воздействие на психоэмоциональное здоровье населения. Благодаря тому, что региональный музей сегодня становится многофункциональным культурным центром региона, можно предположить, что в качестве места времяпрепровождения региональное население выберет именно этот институт, в силу чего данная задача является более актуальной и присущей в большей степени именно этой категории музеев.

Возможность выделения рассмотренных задач, которые выполняют региональные музеи в рамках реализации их социокультурных функций, связывается автором непосредственно с тенденциями развития музейного мира, обусловленными глобализацией. Мы можем констатировать, что сегодня музей расширяет свои социальные полномочия. Это дает ему право включаться не только в процессы, связанные с культурой, обществом и личностью, но и становиться участником рыночных отношений, проникать в те сферы жизни социума, которые были прежде не актуальными для музея как социокультурного института.

Сформулированные в настоящей статье дефиниция, функции и задачи регионального музея позволили подойти к осмыслению его феномена, который в свою очередь обуславливает социокультурную миссию музеев на местах, соответствующую современному контексту, определяемому глобализационными процессами: формирование региональной идентичности жителей области и положительного облика местности у туристов с целью сохранения уникальности локальной территории как единого

социально-экономического, социокультурного, полиэтничного объединения и актуализации ее культурного наследия.

Примечания

¹ Цилага Е. М., Дермицаки К., Доксанаки А. О некоторых аспектах организации региональных музеев в Греции. URL: <http://museology-spb.narod.ru> (дата обращения: 06.02.2017).

² Классификация музеев. URL: <http://museum.ru> (дата обращения: 06.02.2017).

³ Акулич Е. М. Музей и регион. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2004. С. 328.

⁴ Там же.

⁵ Социальные функции музея. URL: <http://museum.ru> (дата обращения: 06.02.2017).

⁶ Музееведческая мысль в России XVIII–XX вв.: сб. док. и материалов / отв. ред. Э. А. Шулепова. М.: Этерна, 2010. С. 170–199.

⁷ Федоров Н. Ф. Из философского наследия. М.: Традиция, 1982. 711 с.; Федоров Н. Ф. Музей, его смысл и назначение // Собр. соч.: в 4 т. / сост. А. Г. Гачева, С. Г. Семенова. М.: Традиция, 1995. Т. 2. С. 370–422; Его же. Поучительный памятник (музей) // Там же. Т. 3. С. 120–126.

⁸ Голлербах Э. Ф. Апология музея: роль музейного строительства по учению Н. Ф. Федорова // Казан. музейн. вестн. 1922. № 2.

⁹ Равикович Д. А. Социальные функции и типология музеев // Музееведение: вопр. теории и методики. М.: НИИК, 1987. С. 10–24; Ванслова Е. Г., Гнедовский М. Б., Дукельский В. Ю. Социальные функции музея: споры о будущем // На пути к музею XXI в.: сб. науч. тр. М.: НИИК, 1989. С. 186–204; Кузьмин А. С., Кузьмина Е. Е. О диалектике функций историко-культурного музея: музей как средство межкультурной трансляции и внутрекультурной рефлексии // Музееведение: музеи мира: сб. науч. тр. М.: НИИК, 1991. С. 60–70; Макарова Н. Г. Социальные функции музея // На пути к музею XXI в.: сб. науч. тр. М.: НИИК, 1989. С. 200–210.

¹⁰ Мастеница Е. Н. Социальные функции музея в глобальном мире // Тр. СПбГИК. 2015. Т. 210: Петербургская культурологическая школа С. Н. Иконниковой: история и современность. С. 229–236.

¹¹ Шляхтина Л. М. Основы музейного дела: теория и практика: учеб. пособие. СПб.: Лань: Планета музыки, 2016. С. 56; Словарь актуальных музейных терминов. Социальные функции музея // Музей. 2009. № 5. С. 61; Российская музейная энциклопедия: сайт. URL: <http://museum.ru> (дата обращения: 06.02.2017).

Школьный музей в социокультурном пространстве мегаполиса

Статья посвящена рассмотрению феномена школьного музея, представляющего наиболее распространенную разновидность негосударственных музеев. Отмечены его отличительные черты как учебного музея и подразделения структуры образовательного учреждения, акцентированы серьезные трансформации школьного музея, вызванные глобализационными процессами, активно протекающими в социокультурном пространстве мегаполиса. На основе анализа современных тенденций развития музейного мира авторы делают вывод о необходимости переосмысления как границ воздействия школьного музея на подрастающее поколение, так и профессионального совершенствования всех видов и направлений его деятельности.

Ключевые слова: мегаполис, школьный музей, социокультурное пространство, школьник, музейная культура, историческое сознание, образовательный потенциал

Elena N. Mastenitsa, Ludmila M. Shlyahina

School museum in social and cultural spatium of megalopolis

The article is devoted to phenomenon of the school museum representing the most widespread kind of the non-state museums. Its distinctive features as educational museum and division of structure of educational institution are noted, the serious transformations of the school museum caused by the globalization processes which are actively proceeding in social and cultural space of the megalopolis are accented. On the basis of the analysis of current trends of museum world development authors draw a conclusion about need of reconsideration as borders of school museum impact on younger generation, and professional enhancement of all types and directions it activities.

Keywords: megalopolis, school museum, social and cultural spatium, schoolboy, museum culture, historical consciousness, educational potential

Современный музейный мир характеризуется обилием и разнообразием культурных форм. Его морфология включает и собственно музеи, являющиеся традиционными коллекционными институциями, и учреждения музейного типа, зачастую не имеющие собственных коллекций подлинных артефактов культуры, и экономузеи, нацеленные на использование авторитета музея как модного бренда с коммерческими целями, и центры наследия, в большинстве случаев представляющие собой комплексные исторические реконструкции, парамузеи и др.

Особое место в этом многоликом мире занимают музеи образовательных учреждений, к которым относятся и школьные музеи. Они принадлежат к многочисленной группе негосударственных музеев, которые могут быть созданы в любом образовательном учреждении как его структурное подразделение.

История школьных музеев в России насчитывает более ста лет и является достаточно разработанной в научном плане проблематикой. Не ставя задачей проанализировать обширный корпус трудов, посвященных школьному музею, остановимся на наиболее значимых работах, оказавших влияние на осмысление данного феномена в музеологическом и культурологическом ракурсах.

Интерес к музею, созданному в стенах учебных заведений, как указывает М. Ю. Юхневич, сразу же нашел отражение в многочисленных статьях периодики второй половины XIX – начала XX в. Согласно приведенным ею сведениям, с 1860 г. до 1917 г. в России выходило в общей сложности 157 журналов педагогической направленности, из которых большая часть приходилась на 1905–1917 гг. В этих изданиях можно обнаружить разнообразные сведения об организации и функционировании педагогических, школьных и детских музеев в дореволюционной России. Особое внимание вопросам, связанным с жизнью школьных музеев, уделялось авторами статей журнала «Школьные экскурсии и школьный музей»¹, педагогической газеты «Школа и жизнь»² и других периодических изданий³, а также в специально посвященных школьным музеям трудах⁴.

Первым серьезным исследованием, в котором был систематизирован опыт существования школьных музеев в России и акцентирована их важная роль в формировании личности учащегося, стала книга А. У. Зеленко⁵. Идеи известного педагога-новатора о том, что школьный музей должен соответствовать запросам детей, способствовать исследованиям, экспериментам, расширению участия школы в социальной

жизни, не утратили своей актуальности и сегодня.

Изучение музеев образовательных учреждений в современной отечественной музеологии имеет сложившуюся исследовательскую традицию. Достаточно основательно специфика школьного музея, ретроспектива и перспективы его развития раскрыты в трудах М. Ю. Юхневич⁶. В ряду авторов, обратившихся к проблемам школьных музеев в историческом аспекте, следует также упомянуть Е. Е. Леонова⁷, обобщившего итоги становления школьного феномена с целью разработки периодизации истории его развития в России. Радикальное изменение облика школьного музея в XXI в. и появление таких различных его модификаций, как «музей-клуб, музей-мастерская (студия), музей-салон, музей-лаборатория, музей-театр, музей-игро-тека, музей-гостиная, музей-адаптационный центр, музей-экскурсионное бюро, музей-кафе, музей-ярмарка, музей в чемодане, виртуальный музей», проанализировано в статье А. В. Потягова⁸. Принципы функционирования школьного музея в контексте проблематики открытого образовательного пространства рассмотрены в статье Е. Л. Галкиной⁹. Образовательный потенциал школьных музеев в мегаполисе глубоко исследован и раскрыт в монографии Л. К. Козловой¹⁰. Наряду с монографическими исследованиями нельзя отрицать важное значение трудов научно-методического характера¹¹, содержащих рекомендации по организации и деятельности школьных музеев и предназначенных школьным учителям¹².

Интерес авторов данной статьи к проблеме воздействия предметной среды музея на образовательный процесс в условиях школы был зафиксирован в главе книги «Музейно-педагогическая мысль в России: исторические очерки»¹³. Размышления авторов данной монографии, а также позиции вышеуказанных исследователей позволяют, не претендуя на исключительность и окончательность суждений, констатировать отличительные черты школьного музея:

– адресность, означающую то, что содержание музея и формы его деятельности направлены на взаимодействие с аудиторией школьников и ориентированы на ее психолого-педагогические характеристики;

– образовательный потенциал и возможности школьного музея предопределены необходимостью способствовать формированию и становлению школьника с опорой на феноменологические свойства музейных предметов, оказывающих одновременное воздействие на интеллектуальную, эмоциональную и нравственную сферы личности;

– основные направления функционирования школьного музея осуществляются под руководством педагога-предметника или педагога дополнительного образования, при активной эвристической деятельности учеников или с их непосредственным участием.

Современный социокультурный контекст, в котором осуществляется деятельность государственных и негосударственных музеев, в том числе и школьных, имеет очевидные тенденции, которые накладывают отпечаток как на содержание, формы и методы работы музеев, так и на поиск адекватных вызовам времени технологий взаимодействия с аудиторией. Прежде всего, это стремительные развивающиеся, глубокие и неоднозначные глобализационные процессы, включая и культурную глобализацию. Бесспорно, глобализация способствует ускорению социодинамики культуры. Благодаря новым информационным технологиям возникают виртуальные музеи, библиотеки, картинные галереи, концертные залы, которые дают возможность познакомиться с шедеврами мировой цивилизации независимо от того места, где находятся эти шедевры и сам человек. Глобализация стимулирует интенсивность культурных обменов и контактов. Появление и активное распространение инновационных технологий, всемирной сети Интернет позволяет осуществлять практически никем и ничем не ограниченное взаимодействие, которое происходит как на уровне общения родственников или друзей из разных уголков света, так и на уровне межкультурной коммуникации и межкультурного обмена. Таким образом, глобализация позволила культурным явлениям и процессам проникнуть даже в самые отдаленные уголки планеты, утверждая принцип открытости культуры. Человечество получило широкий и свободный доступ к информации, которая ранее была закрыта для обычного человека.

Однако существует и обратная сторона глобализации. Авторы статьи разделяют точку зрения Н. В. Отургашевой о том, что «неизбежным результатом экономической и политической интеграции государств, развития современных информационных технологий является стандартизация образа жизни людей независимо от их этнокультурной и региональной принадлежности»¹⁴. В результате необычайно обострилась проблема национальной и культурной идентичности. Глобализация катализирует процесс культурной ассимиляции, приводящей к «растворению» национальных и региональных традиций в более популярной и устойчивой культуре, что часто вызывает желание противостоять этому процессу. Музеи предпринимают попытки реа-

гировать на указанные вызовы культурно-образовательными программами, связанными с задачами формирования этнического и гражданского самосознания и т. д. В школьных музеях можно также наблюдать проведение временных выставок и реализацию проектов, связанных с этнокультурной тематикой, государственными и традиционными народными праздниками: Рождество, Масленица, День Победы, День знаний.

Такие характерные для эпохи глобализации тенденции, как культивирование прагматизма, универсализация культурной жизни, пересмотр социокультурных норм и ценностей, денационализация, экспансия массовой культуры особенно ярко и мощно проявляются в мегаполисах. Дегуманизация, агрессия средств массовой коммуникации, насаждение «духовного фаст-фуда», ставит перед музеями вообще и школьными в частности задачи активного противостояния деструктивным практикам, определяя векторы и способы их влияния на аудиторию, особенно на подрастающее поколение.

В городах постиндустриальной эпохи все более стремительным становится темп жизни, активнее протекают общественные процессы, более интенсивно происходит развитие инновационных культурных форм. Музей как детище урбанистической культуры воспринимает эту историческую динамику: новый образ и ритм жизни горожан, новые связи между архитектурным и культурным пространством задают новые векторы развития музейной институции и дают импульс к изменениям его содержательных, пространственных и структурных характеристик. Гигантские, особенно столичные, города, являясь местом сосредоточения обширных пластов культурного наследия, включающего в себя разнообразные памятники истории и культуры, обладают мощным историко-культурным потенциалом. Вследствие этого наблюдается расширение границ музейного пространства, своеобразная экспансия музеев в городскую среду. Именно в мегаполисах происходит, с одной стороны, расширение границ музеев, обладающих богатейшими коллекциями и серьезным опытом их демонстрации публике, а с другой – трансформация музейной институции в многопрофильный и полифункциональный культурный центр, открытый инновациям и нечуждый экспериментам. Санкт-Петербург как мегаполис не является в этом смысле исключением¹⁵. Мегамузеи мирового и национального значения, а также малые музеи, посвященные локальной истории районов города, мемориальные музеи, связанные с именами выдающихся его уроженцев или проживавших в нем известных деятелей науки, культуры и искусства, создают уникальное куль-

турное пространство Санкт-Петербурга и одновременно ситуацию своеобразной конкуренции школьным музеям.

Это важное обстоятельство, что школьные музеи находятся в одном культурном пространстве с музеями государственными, а школьник представляет профессиональный интерес как реальный и потенциальный посетитель и для Государственного Эрмитажа, Государственного Русского музея, Российского этнографического музея и для музея в школе обуславливает проблему взаимодействия с аудиторией. Поиск усилий, направленных на то, чтобы «завоевать» внимание подрастающего поколения, стимулирует апробацию и внедрение инновационных музейно-педагогических технологий, совершенствование способов совместной деятельности с родителями и школьными учителями-«предметниками», а также развитие межсистемного партнерства с учреждениями дошкольного образования, дополнительного образования, вузами, учреждениями культуры и т. д.

Глобальные и локальные процессы, протекающие в социокультурном пространстве мегаполиса, накладывают серьезную ответственность на школьные музеи. По нашему мнению, им предстоит коренным образом переосмыслить границы и горизонты своего воздействия на подрастающее поколение, определяя и четко артикулируя собственную миссию. Школьный музей должен направить усилия на профессиональное совершенствование всех видов и направлений музейной деятельности: научного комплектования и организации фондов, экспозиционно-выставочной деятельности с учетом современных требований универсального дизайна, на расширение спектра музейно-педагогических технологий с включением в реалии жизни школьного музея практики медиации и сторителлинга.

Представляется важным обратить внимание не только на технологическое совершенствование социальных и образовательных практик школьного музея, но и, прежде всего, антропологический поворот контента. Позиционирование «человеческого измерения» истории пробуждает интерес к новым темам, позволяет расширить круг изучаемых проблем и обновить имеющиеся представления о жизни человека, семьи, горожан в разные исторические периоды. «Контекст индивидуального бытия человека», в котором история получает «обобщенный образ»¹⁶, по-нашему мнению, чрезвычайно важен для экспозиции школьного музея.

Особо следует отметить тенденцию актуализации культуры повседневности как в прак-

тике государственных музеев разных профилей, так и в музеях образовательных учреждений. Это связано с общими изменениями парадигмы культурного наследия. Включение в тематику образовательных проектов и программ школьных музеев сюжетов, связанных с антропоцентричным подходом к истории района, города или учебного заведения, позволяет по-новому трактовать экспозиции, строить временные выставки, разрабатывать формы вербальной интерпретации наследия. Совершенствование деятельности школьных музеев видится в концентрации герменевтических усилий. Сегодня как никогда актуально обучение языку музейной информации, раскодировке семантико-семиотического характера музейного предмета, требующих интеллектуального сосредоточения, что развивает визуальное мышление и противостоит формированию «клипового сознания» у поколения «Z».

Овладение школьниками языком музейной информации способствует формированию музейной культуры как способности понимать историко-культурный контекст предметов и документов прошлого, бережно относиться к документальным свидетельствам истории и культуры, заботиться об их сохранении.

Говоря об учебных музеях, мы не можем не учитывать визуализацию и интенсивную виртуализацию окружающей действительности, в которой находится современный школьник, равно как и тот факт, что активное развитие информационных технологий вошло и в реалии образовательного процесса школы, и в практику школьных музеев. Однако существует целый ряд факторов, влияющих на эффективность воздействия и восприятия историко-культурного наследия, которым обладают школьные музеи. Прежде всего, легкость доступа к информации, ее визуальный и быстроменяющийся характер, а также избыток мультимедийных средств ее передачи затрудняют понимание статичных форм музейной информации. В силу этого современные школьные музеи должны сделать акцент на эмоциональное прочтение историко-культурного опыта, на получение впечатлений от тактильных ощущений, межличностных контактов, совместной проектной деятельности. Коллекции должны быть доступны для тактильного восприятия, а предметы можно взять в руки, чтобы ощутить их вес, тепло, холод, попробовать открыть, заглянуть во внутрь т. д. Школьный музей должен стремиться стать музеем детского творчества и детского труда, основанном на поиске и открытиях, использующим методы стимулирования самостоятельной деятельности, творческого состязания, игровой и метод театрализации.

Одним из актуальных векторов развития современного школьного музея видится укрепление его социального статуса, что проявляется в систематической работе с ветеранами, жителями микрорайона, выпускниками школы разных лет и т. д. Волонтерские усилия по сбору материалов для школьного музея, их изучение и музеефикация позволяют включить в систему культурного наследия явления и факты, оставшиеся вне сферы интересов государственных музеев, способствуя созданию микроистории, заполнению лакун в локальной истории. Соприкосновение в процессе этой деятельности с событиями и людьми – носителями памяти о них – помогает формировать личное отношение к истории, ощущать сопричастность к фактам, что в конечном итоге и составляет процесс постижения и трансляции социального и культурного опыта от поколения к поколению. Без его передачи и освоения невозможно формирование исторического сознания, т. е. способности ощутить себя в потоке времени, погрузиться в него исторических героев, осознать изменчивость человеческих представлений, понимать особенности быта и менталитета разных народов и сословий с позиций как настоящего, так и прошлого.

Трансформации социокультурного характера, происходящие в меняющемся мире, соответственно, меняют миссию школьного музея. Выполняя задачи образовательно-воспитательного характера на основе специально созданной предметной среды, он может и должен стать «пространством практической герменевтики», «фабрикой впечатлений» и площадкой социальных экспериментов¹⁷. В современном социокультурном пространстве мегаполиса школьные музеи призваны искать пути преодоления негативных последствий глобализации, нейтрализации ее влияния, становясь своеобразным компенсаторным пространством, уравновешивающим и придающим стабильность общественным и культурным процессам, а также предоставляющим школьнику не только достоверные знания, новый опыт постижения действительности, но и особую атмосферу, которые невозможно получить вне музейных стен.

Примечания

¹ Издавался в Одессе с 1913 по 1917 г.

² Выходила в Санкт-Петербурге с 1911 по 1917 г.

³ Юхневич М. Ю. Педагогические, школьные и детские музеи дореволюционной России: метод. пособие. М., 1990. С. 3–4.

⁴ Гусев А. И. Школьный музей как учебное пособие при занятиях с детьми в начальной школе. М., 1908. 99 с.;

Школьный музей в социокультурном пространстве мегаполиса

Дорофеев Н. К. Школьный музей. Люблин, 1911. 211 с.; Хитков Н. А. Школьный музей, его значение и организация. Киев, 1915. 40 с.; Новорусский М. В. Что делать народному учителю: руководство к оборудованию своей школы. Пг., 1915. 111 с.; Николаев В. Как народному учителю устроить в своей школе биологический музей. Полтава, 1915. 41 с.

⁵ Зеленко А. У. Школьный музей. М.: Работник просвещения, 1927. 192 с.

⁶ См.: Юхневич М. Ю. Школьные музеи // Юхневич М. Ю. Я поведу тебя в музей: учеб. пособие по музейн. педагогике. М.: Рос. ин-т культурологии, 2001. С. 148–157; Ребенок в музее: новые векторы детского музейного движения / отв. ред. М. Ю. Юхневич. М.: Рос. ин-т культурологии, 2006; Ее же. Создание системы работы с подрастающим поколением музейными средствами: метод. рек. М., 1990. 189 с.; Юхневич М. Ю. Образовательный музей: педагогический, школьный, детский. М., 2007. 167 с.; Ее же. Каким он будет // Музей в школе: перспективы развития: сб. ст. / под общ. ред. Е. В. Алексеевой. М., 2006. 38 с.

⁷ Леонов Е. Е. Исторические аспекты появления и развития школьных музеев в России: периодизация, проблемы, особенности работы // Вестн. КемГУКИ. 2011. № 17–2. С. 39–49.

⁸ Потягов А. В. Школьный музей в XXI в.: стратегии и практики первого десятилетия // Ярослав. пед. вестн. 2011. Т. 1: Гуманитарные науки, № 3. URL: <http://vestnik.uspu.org> (дата обращения: 06.02.2017).

⁹ Галкина Е. Л. Школьный музей – открытая система // Школьный музей – открытая система: теория и практика /

отв. ред. Л. Е. Курнешова. М.: Шк. кн., 2009. С. 13–27.

¹⁰ Козлова Л. К. Система комплексного использования образовательного потенциала школьных музеев в мегаполисе. М.: Армпресс, 2012. 192 с.

¹¹ Школьный музей: теория, методика и опыт создания и использования в учеб.-воспитат. работе образоват. учреждения: пособие. М., 2011.

¹² Туманов В. Е. Школьный музей: метод. пособие. 2-е изд., испр. М.: ЦДЮТиК, 2003. 154 с.; Махрачев С. Ф., Фомина Л. М. Школьный музей: метод. рек. по созданию музея в образоват. учреждении. Тамбов: Тоипкро, 2007. 27 с.; Музей в школе: перспективы развития / под общ. ред. Е. В. Алексеевой. М.: СТОиК, 2006. 80 с.; Музей в школе: практикум / под общ. ред. Е. В. Алексеевой. М.: СТОиК, 2006. 63 с.

¹³ Шляхтина Л. М., Мастеница Е. Н. Музейно-педагогическая мысль в России: ист. очерки. СПб.: СПбГУКИ, 2006. С. 122–156.

¹⁴ Отургашева Н. В. Проблема культурной идентичности в условиях глобализации // Фундаментальные проблемы культурологии. М.; СПб.: Новый хронограф: Эйдос, 2009. Т. 7: Культурное многообразие: теории и стратегии. С. 84.

¹⁵ Мастеница Е. Н. Мегамузей в мегаполисе // Общество. Среда. Развитие. 2011. № 4 (21). С. 131–135.

¹⁶ Межуев В. М. Философия истории и историческая наука // Вопр. философии. 1994. № 4. С. 74–86.

¹⁷ Шляхтина Л. М. Рекреационно-образовательная миссия современного музея: образование или развлечение? // Вопр. музеологии. 2013. № 2 (8). С. 206–212.

В. Н. Томалинцев

Поиск социокультурного основания примирения традиционализма и либерализма

В представленной работе рассматривается становление культурно-исторического феномена аристократизма. Анализируется, прежде всего, не кастовая или сословная его составляющая, но особая творческая способность, проистекающая из стремления к лучшему, (на что указывает сама этимология понятия) объединять и гармонизировать диаметрально противоположные начала консерватизма и либерализма. Особое внимание уделяется анализу взаимодействия традиционализма и новаторства в самом генезисе развития.

Ключевые слова: аристократизм, культура, развитие, консерватизм, либерализм, традиции, ценности, нормы

Vladimir N. Tomalintcev

Social and cultural foundations for reconciliation of traditionalism and liberalism

The presented work focuses on the establishment of a cultural-historical phenomenon of aristocracy. Analyzed, first of all, not caste or class its component, but a special creative ability, arising from the desire for the best (as indicated by the very etymology of the concept) to integrate and harmonize diametrically opposing principles of conservatism and liberalism. Special attention is paid to the analysis of the interaction between traditionalism and innovation in the genesis of development.

Keywords: aristocracy, culture, development, conservatism, liberalism, tradition, values, norms

Развлечение, игра становятся новой религией современного сознания. Пожалуй, даже в Древнем Риме периода упадка, девизом которого было «хлеба и зрелищ», развлечения не занимали такого места, как в наше время. Если в определенные эпохи игра и увеселения и приобретали особое, преобладающее значение, то это относилось лишь к высшим, господствующим сословиям и классам, в то время как народ продолжал трудиться. Справедливости ради следует сказать, что игра и развлечения в форме праздников и различных ритуалов не были чужды и простому люду, и деловым кругам, но все это укладывалось в известную формулу «делу – время, потехе – час».

Однако с некоторых пор однокоренные, но все же различные по смыслу слова «праздник» и «праздность» стали все более сближаться сначала в мечтах и чаяниях массового сознания, а затем и в социальной практике.

Сегодня игры и развлечения искушенного сознания нередко превращаются в игрища, которые принимают вид все более рискованных проделок и диких выходов, а острые ощущения становятся самой «твердой валютой». Об этом свидетельствует возникновение такого нового социального явления, как экстрим (паркур, движение риферов, зацепщиков, селфи и др.), нашедшего столь широкое распространение в современной молодежной среде.

Неизменными спутниками грубой ориентации на развлечения и наслаждения становятся жажда власти и тяга к быстрому обогащению, что, в свою очередь, порождает все более изощренные и цинич-

ные формы деятельности, отличающиеся не только сверх активностью, но и вседозволенностью. Для примера здесь достаточно сослаться на предприимчивость экстремистского толка, проявившуюся у «черных» ризлторов и сотрудников так называемых коллекторных агентств, всевозможными экзотическими способами выбивающих долги у населения, или неустанных авторов, бесконечно «совершенствующихся» и обновляющихся криминальных схем, направленных на разворовывание государственных и народных средств, множущихся способов казнокрадства, коррупции, кибермошенничества.

Во многом вина за нарастание подобных тенденций возлагается на средства массовой информации, политиков, идеологов современной культуры и искусства, проводящих в жизнь идеи упрощенно понятого либерализма. Действительно, вульгарная трактовка либеральной мысли, ее абсолютизация приводят к культурному параличу, когда основным пороком либерального сознания становится его полная неспособность, даже исходя из стратегических интересов самосохранения, противостоять или просто обозначить предел очередным, набирающим ход злокачественным процессам. В своем чистом виде либеральная и, прежде всего неолиберальная, система ценностей дает сбой, ибо она не знает где, на каком этапе попустительства, потворства, потакания возможно остановиться, так как любой акт запрета, попытка сдерживания расцениваются как предательство либеральных взглядов, как усиление авторитаризма, тоталитарных тенденций. По этой логике идут про-

цессы оправдания пороков, создаются движения в защиту сексуальной свободы, наркомании и пр. И здесь срабатывает известная логическая ловушка «дай палец – оторвут руку».

Доктрина современного либерализма (лат. *liberalis* – касающийся свободы) любой запрет в отношении политики, экономики, культуры рассматривает как отход от собственных идей, как предательство собственных идеалов. Но проблема ограничений в проявлениях активности, стихийного, спонтанного развития есть центральная проблема становления Человека и его культуры, поскольку само возникновение *Homo sapiens* – человека разумного, всей человеческой цивилизации было связано с известными формами табу и лимитации. При этом путем запретов, ограничений и норм, действующих в религиозных рамках, регламентах морально-этического, культурного и правового порядка, регулировались прежде всего межличностные и общественные отношения. По мнению А. Ф. Лосева, со времен Моисеевых заповедей культура есть система запретов.

Умение положить предел разрушительному процессу, во время поставить точку в обнаруженной тлетворной тенденции – это искусство стратегического мышления, которое способно обобщать, глубоко анализировать ситуацию, с учетом образных и рациональных моментов, отмечая и предусматривая все возможные последствия в долгосрочной перспективе. В стратегическом прогнозе превалирует не боязнь нового, неизвестного, не косность или консерватизм, но реальный инстинкт самосохранения и стремление к успешному саморегулированию и саморазвитию, исходящим из конкретных, объективных знаний.

Таким образом, в рассуждениях о культурном, творческом движении центральным пунктом остается вопрос о границах волеизъявления личности, ее свободы, ибо грань субъективного и объективного в определении и оценке добра и зла до поры оказывается скрытой в различии потенциалов. Ведь хорошо известно, что «благими намерениями выложена дорога в ад». Это, на самом деле, наиболее сложный и коварный вопрос, как будто специально внедренный в проблематику социокультурного развития с целью окончательно смутить человеческое сознание, заставив его смириться и оставить существующую проблему на милость высших сил.

Однако как можно ее оставить, если с этим нужно жить, притом в условиях непримиримой войны между представителями двух враждебных психологических личностных типов – либералов и консерваторов. При этом угрозы от победы первых уже становятся очевидными (возрастание международного терроризма, эмиграционный кризис в Европе, события на Ближнем Востоке и Украине, где попирается международное право, активизируется

манипуляция общественным сознанием и др.). В то время как победа вторых чревата возвращением к архаике насилия и произвола. Особенно опасны действия и тех, и других в их крайних, логически завершенных проявлениях.

Что делать?!

В сложившихся обстоятельствах необходимо восстановление иного, срединного пути, по которому с успехом на протяжении своей истории прошли все без исключения народы. Этот путь выработывался веками, а то и тысячелетиями. Он не только сохранил человечество, но и способствовал его становлению, развитию и расцвету. Речь идет о духовном, культурном пути аристократии.

В данном случае имеется в виду не столько родовое или сословное понимание аристократизма, сколько аристократизм духа в его широком смысле, вытекающем из его культурно-эволюционной природы, опорой которому служат незаурядное мастерство, высочайший профессионализм и глубочайшая квалификация, что обнаруживает себя во всех слоях общества. Нередко аристократы «протуберанцы» духа присутствуют среди крестьян и рабочих. Многие из таких природных гениев вошли не только в историю народного фольклора, но и в историю мировой культуры и искусства. Как известно, рабами были древнегреческие философ-стоик Эпиктет и баснописец Эзоп. Культурную славу России в немалой степени определили и те, кто по своему рождению относились к крепостным крестьянам: зодчий А. Н. Воронихин, художник В. А. Тропинин, поэты Т. Г. Шевченко, Е. И. Алипанов, М. П. Погодин и др. Многие из них благодаря таланту были выкуплены из рабства или получили вольную. Значительное количество выдвинутцев снизу принадлежит советскому периоду развития страны в области науки, искусства, общественно-политической деятельности, культуры в целом.

В Толковом словаре В. И. Даля находим: «Во всяком сословии и звании могут быть своего рода аристократы, считающие себя от природы и без заслуг выше других»¹. У Даля помимо родового, сословного, титулованного дворянства выделяется «аристократия богатства – денежная, именованное купечество; – ума, учености, цвет ученых, умных людей, образованности и пр.»². Даже в советское время высоко квалифицированных рабочих, обслуживающих прецизионные станки, автоматы и оборудование с программным управлением в народе называли «рабочей аристократией».

Само понятие «аристократия» происходит от греческого *aristokratia* – господство лучших. Аристократична сама Природа. Она развивается, эволюционирует, но всегда остается сама собой. Мы наслаждаемся морской и небесной синью, зеленью лесов и лугов, белизной снегов, прозрачностью вод, не требуя иного. Природа не подвержена моде,

стильным веяниям, поветриям или случайным увлечениям. В этом Природа предельно консервативна. Однако вместе с тем она изменчива и вариационна, что проявляется в эволюции ландшафтов, смене часовых и климатических поясов, погодных условий. И нередко преобразование природы происходит в весьма неожиданной, экстремальной форме.

Природный аристократизм находит отражение, как и свое продолжение, в высших проявлениях человеческого духа. Ибо «Человек, – по словам А. А. Ухтомского, – подходит к миру и к людям всегда через посредство своих доминант, своей деятельности»³. Если допустить, что истинного, реально действующего аристократизма объективно не существует, что это в большей степени мифическая категория, выражающая лишь чаяния людей, мечту и высший идеал, тогда откуда возникли такие высочайшие моральные качества человека как благородство, честь, совесть, великодушие, как вообще могли они осуществиться в истории? А дело в том, что лучшее проявляется у лучших. И самая главная заслуга аристократических натур состоит в их овладении творчеством, артистизмом, выступающими в значении тончайшего мастерства и **искусности**.

Аристократизм – это такой уровень развития организации духовной жизни, на котором формируются тончайшие душевные проявления, подобные стыду, совести, высокому художественному вкусу. Хороший тон и художественный вкус не ограничены по широте взглядов, по глубине эксперимента, они ограничены только высоким уровнем остроты восприятия действительности. Тонкий вкус не позволяет в разнообразных формах самовыражения прибегать к примитивизации и грубому упрощенчеству, непристойной пошлости, эпигонству и вульгарности. Аристократизм всегда достаточно чуток к внешним законам, нормам и установлениям, но более того, он ориентирован на внутренние психологические импульсы, исходящие от ощущения собственной предрасположенности, чувства личностного предназначения. Для аристократии духа нет движения вниз, есть только движение вперед и вверх. Об этом хорошо сказал французский философ Пьер Боаст: «Дурной вкус указывает на ущербность души». Поэтому понимание аристократизма исключительно как родословно-педантских, сановно-бюрократических, сословно-чиновничьих кругов неверно по существу, по внутреннему содержанию.

Традиционализм и либерализм – два важнейших основания, на которых взрослеет культура, питающая аристократическое сознание – высшее порождение эволюции, овладевшее полетом мысли, способностью воспарять и предаваться мечтам, в то же время знающее цену возможности вернуться назад, на твердую землю, на почву

вековых традиций, народных обычаев, гражданских устоев. Два крыла культуры – консерватизм и новаторство – призваны уравнивать полет человеческих притязаний, постоянно возникающих в системе экстремальных координат развития. Способность синтезировать и синхронизировать такие противоречивые явления, как архаика и модерн, безусловно, есть признак высочайшего духа, не позволяющего человечеству сорваться в дурную бесконечность или подменить процесс совершенствования, утончения процессом истончения.

Одной из прекрасных сторон проявления аристократизма остается искусство. Однако с некоторых пор под личиной современного искусства возникли тенденции так называемого актуального или провокативного искусства, смело объявившего себя авангардом духовного развития, провозгласившего новый путь для художественного творчества, связанный с отображением всего безобразного и безобразного, что широко открыло двери сначала для проникновения в культуру, а затем для признания и пропаганды наихудшего, часто незрелого, профессионально слабого, нравственно и эстетически сниженного, в творческом и художественном отношении не состоятельного. Нередко это выглядит как реванш бесталанности, бездарности, воинствующей посредственности, не желающей приложить руки к труду в иной конкретной деятельности и вознамерившейся нажить капитал на поле вседозволенности, на которое изначально нельзя было заходить, на котором всегда лежало вековечное табу. Механизм десакрализации, дегуманизации, деэстетизации искусства одним из первых обнажил Ганс Христиан Андерсен в короткой сказке «Новое платье короля».

В сфере искусства, художественного творчества есть место всему: драматизму, диссонансу, конфликту, но здесь не должна превалировать борьба, как и не должна быть видна работа. Во всем искусном, виртуозном преобладающим остается лишь эстетическое борение, включающее в себя этические моменты, что проявляется в отдельных редких вспышках наилучшего. Именно в этом споре происходит художественное развитие, для которого не пустыми оказываются такие дефиниции, как «достоинство стиля», «высокий вкус», «хорошее художественное воспитание»... Подлинное искусство отличают не лобовые, прямолинейные удары по психике и сознанию, но тонкие, пронзительные уколы, обращенные к душевному миру человека, его эмоционально-чувственной сфере.

Художественное творчество в борьбе со злом должно не укорять и обвинять зло путем его демонстрации и тиражирования, но противопоставлять ему лучшее, наиболее благородное в примерах и образцах, нашедших выражение в экстремумах идеала, мысли и действия.

Чтобы понимать и чувствовать духовную, ценностную сторону культурного развития, необходимо уважать и ценить традиции. Важно осознавать их метафизическое значение во взаимосвязи времен и поколений, как на уровне национального, так и общечеловеческого духовного опыта. Безумие ставить себя выше многовековой, тысячелетней логики развития народного творчества, сохраняющейся в преемственности писанных и неписанных законов, охранительного традиционализма.

Примером тому могут служить некоторые устои, нравы и обычаи русского православного мира, основы которого фиксирует «Домострой». В этом литературно-историческом памятнике XVI в. одна из центральных мыслей, высказанных в рамках идеи спасения души, предписывает человеку гордиться только тем, что сам сделал или произвел и, что именно этим живет. Независимый характер человека, обладающего подобным, во многом аристократичным мировоззрением, исходит из отрицания какой-либо возможности подчинения чужому способу производства, чужим товарам и услугам. Смысл такого существования, по сути, сводится к ведению автохтонного, натурального хозяйства, где нет места психологии потребительства, а в большей степени сохраняется ориентация на аристократизм, понимаемый как самостояние, независимое от посторонних, чуждых искушений и изысков.

Не идеализируя это положение, не возводя в Абсолют, тем более сегодня, нельзя не признать вместе с тем его важности для национальной самоидентификации народа, той идентификации, которую А. С. Пушкин обозначил в словах: «Любовь к родному пепелищу, любовь к отеческим гробам».

Дух аристократической самобытности, исходящий из стремления к самодостаточности и самоосуществлению, сохранялся и в русском старообрядчестве. Он ярко проявился в том, что именно из старообрядческой среды выдвинулись многие заметные и наиболее значительные представители русского делового мира: крупные предприниматели-промышленники, купцы, способные, соблюдая верность вере, традициям предков, одновременно чутко следовать требованиям времени, глубоко воспринимать все передовое, новаторское. Среди старообрядцев сформировались лучшие выразители идеи русского предпринимательства Третьяковы, Рябушинские, Мамонтовы, Морозовы и др. Их высокие деловые и человеческие качества парадоксальным образом обнаруживаются даже в том, что некоторые из них активно помогали революционному движению в России. В значительной степени это было связано с тем, что в идеях пролетарской революции они увидели возвращение к ценностям традиционной русской общины, из которой вышли.

Пример делового старообрядчества в России показал, что каждый народ в различные исторические периоды выдвигает свою самобытную элиту, своих представителей, определяющих национальную культуру.

И в этом отношении одной из центральных функций верно понятого аристократизма выступает воспитательный момент, роль которого состоит в поиске, оформлении и ясном выражении идеала, высшего примера, увлекающего за собой лучших представителей различных слоев общества. В своем движении и развитии общество должно опираться на эталон мировосприятия, тем самым задаются необходимые параметры социального существования.

Говоря о значении традиционализма в социальном развитии, необходимо обратиться к вопросам, до сих пор слабо изученным и мало обсуждаемым, и, прежде всего, заострить внимание на том, что позитивному социальному существованию противостоит не бездействие, но злодеяние, в своих крайних формах выступающее как экстремизм и терроризм. Относительная пассивность или бездеятельность – лишь равновесное состояние. В этом состоянии равновесности находится весь животный мир, в нем пребывало первобытное человечество. Буквально до наших дней в относительном бездействии (вне рамок экстремального развития) существовали многие коренные племена и народы Азии, Африки, доколумбовой Америки, Австралии. В известной степени, доля подобного мироощущения не изжита и в русской ментальности, что во многом определяется климатическими условиями, а также тем, что русский этнос осваивал восточные окраины Европы, которые соединились с громадной азиатской территорией и ее народами, включая Дальний Восток. Экстремальная активность европейской цивилизации всегда с осторожностью воспринималась в глубинах основной массы русского народа, в то время как иными цивилизациями Востока, Юга или Крайнего Севера, как правило, и вовсе отчуждалась. Лишь острая необходимость самосохранения, поиска средств защиты от открытой агрессии, западной экспансии, в последнее время принявших форму процесса глобализации, проводимой с помощью методов «мягкой силы» (пропаганда СМИ, навязывание психологии потребительства, идей общечеловеческих либеральных ценностей, подаваемых как культурно-политическая панацея) спровоцировала многие народы и государства поддаться идеологии европоцентризма, евроатлантизма, культивирующих экстремальные, форсированные, высоко конкурентные формы развития, породившие средства массового уничтожения, экологические проблемы, усиление роста социального расслоения, обострение крайностей феминистского движения и

т. п. Рональд Рейган в бытность его президентом США на вопрос корреспондентов: «Почему в мире столько недоверия?» – прямо ответил: «Народы не доверяют друг другу потому, что вооружаются, а вооружаются потому, что не доверяют».

У русского народа как у народов Востока и южного пояса сохраняется сильное стремление к естественному развитию. Выразителями этого явились великие русские писатели-классики: И. А. Гончаров, создавший образ Обломова, Л. Н. Толстой, написавший произведения «Исповедь» и «Круг чтения». Творчество Л. Н. Толстого породило целое направление его последователей – «толстовцев», выступавших за естественные, непринужденные, не оторванные от природы и не противоречащие ей формы человеческой деятельности. Стремление к естественному, первозданному неоднократно проявлялось и у многих представителей западной культуры и искусства. Среди них выделяются работы Генри Д. Торо («Философия естественной жизни»), Ральфа У. Эмерсона («Доверие к себе», «Природа»). Сюда же можно отнести произведения Марка Твена с описанием бесхитростных приключений Тома Сойера и Гекльберри Финна. В этом ряду оказываются романы Даниэля Дефо «Робинзон Крузо» и Джонатана Свифта «Путешествия Лемюэля Гулливера» и др.

Однако что касается русского народа, это настроение не покидало его никогда. Чтобы видеть это, необходимо не просто любить Россию, нужно ее понимать и чувствовать. Поэтому на русской почве так часто отстывает культ эстетства и ригоризма и, при всей способности русских умельцев достигать филигранного мастерства (легендарный Левша, механики И. И. Полозков, И. П. Кулибин, многочисленные мастера ювелирной фирмы Фаберже, других ремесел и промыслов), изящество и художественный, глянецовый изыск, как и техническая изощренность, не могут потеснить в России стремление к естеству и первозданности.

В живом мире никому, кроме человека, не свойственно стремление «выскочить из себя», противопоставить себя природе. Напротив, в природе работает системный принцип наименьшего действия. Это относится и ко многим крупным культурам и народам мира. Так в даосизме – учении, возникшем в Древнем Китае в VI–V вв. до н. э., сформулирован принцип недеяния. В то время, как в буддизме, господствует принцип «догматического развития», пришедший на смену вековому религиозному принципу «догматического консерватизма»⁴.

В XX в. лидер национально-освободительного движения Индии Махатма Ганди в борьбе против английской колониальной администрации использовал принцип «гражданского неповиновения».

Россия, находясь между Западом и Востоком, выработала свой менталитет, который определяли

не благодатный климат средиземноморья или зной песков, но русский мороз, сумрак осенних вечеров и мгла нескончаемых зимних ночей. Остается удивляться, что в таких географических и климатических условиях, в таком геополитическом окружении, русским людям удалось создать державу, недавно составлявшую 1/6 часть Земли.

В данном историческом контексте весьма удачным для дальнейшего развития России представляется принцип, выдвинутый Виталием Аверьяновым в работе «Природа русской экспансии», который определяется как «динамический консерватизм»⁵. Он хорошо согласуется с концепцией И. Шмальгаузена о «стабилизирующей эволюции». Такой подход мог бы стать основой для осмысления всей стратегии социального развития.

Рядом с принципами «динамического консерватизма» А. Аверьянова и «сохранения традиций» во весь рост встает принцип «сохранения народа», выдвинутый А. И. Солженицыным. На протяжении всего XX в. Россия теряла лучших. Революции, Гражданская и мировые войны, волны эмиграции забирали у страны самых достойных, наиболее активных, нравственно и интеллектуально одаренных людей.

Проявлять аристократизм – это не значит идти только по пути усложнения. Это значит, прежде всего, быть тонким, т. е. тонко мыслить и чувствовать. Сложность может оттолкнуть человека, но человек не останется равнодушным, глядя на подлинно изысканное и изящное, в высшей степени отточное.

Тонкость, утончение – важный фермент развития культуры. В процессе эволюции утонченность реализуется как в области усложнения, так и в упрощении. В процессе развития утонченность перетекает в усложнение, а усложнение – в утонченность. Это также справедливо и в отношении упрощения. Не раз в истории культуры и искусства происходила смена эстетических предпочтений, когда экстремальность вызывающей пышности (выспренность, помпезность, парадность) уступала место экстремальности предельной утонченности (деликатности, тактичности, сдержанности).

На протяжении всей культурной истории человечества шел активный поиск оптимального формирования структуры общества, системы власти и их взаимодействия. Однако любое упорядочивание системы приводило к иерархии. На смену диктатуре и абсолютизму на Западе, деспотии и тирании – на Востоке приходят различные модели властных структур. С одной стороны, это **плутократия** (гр. plutokratia: plutos – богатство + kratos – власть) – господство богатых или **олигархия** (гр. oligarchia – власть немногих, от oligos – малый) – политическое и экономическое господство, правление небольшой кучки богачей. С другой – **охлократия**

(гр. *ochlokratia*: *ochlos* – толпа + *kratos* – власть) – термин Аристотеля – власть толпы, власть, переходящая к восставшему народу. В своих крайних проявлениях это состояние переходит в **анархию** (гр. *anarchia*) – безначалие, безвластие, что выражается в общественном беспорядке и хаосе. Анархизм как теоретико-политическое движение (М. Бакунин, И. Кропоткин и др.) выступает за отмену и отрицание всякого государства.

В условиях Нового времени, в период утверждения буржуазных отношений, в Европе либерализм получил развитие и обоснование у Дж. Локка (теория общественного договора), А. Смита, Дж. Милля, а также у французских просветителей Монтескье, Гельвеция, Гольбаха и др., заложивших основы гражданского общества.

Политические и экономические движения современности, прежде всего, марксизм, гуманитарные общественные науки в целом вторглись в область социальных законов, в тонкую материю общественной жизни, не познав до конца главного – человека как основного составляющего ее элемента. Социализм (коммунизм), сняв, срезав вершины социальных экстремумов, нивелировав таким образом богатство и бедность, не справился с экстремумами, возникающими на уровне личного сознания, не принял в расчет личностные, экзистенциальные возможности, природный потенциал отдельных индивидов, силу их склонностей, талантов, желаний, меру физических ресурсов, уровень честолюбия или тщеславия, степень материальных и властных притязаний, нравственных качеств, т. е. всего того, что определяет индивидуальное предназначение человека.

В силу характера, особенностей индивидуальной нервной системы, каждый человек сосредоточен на том, что острее его затрагивает, острее привлекает его интерес. Вместе с тем на субъективные факторы, определяющие остроту человеческого восприятия, накладываются объективные моменты, способствующие либо противодействующие концентрации сознания. К ним можно отнести обстоятельства, привносимые извне и, в первую очередь, специфику внешних условий, атмосферу ближнего круга общения, общий ход, злободневность исторического развития. Так, например, политические и экономические реформы, назревшие уже к концу XVIII в., и своевременно предложенные М. М. Сперанским, советником Александра I, были не только прозрением их автора, но и насущной исторической необходимостью для будущего развития России. Между тем сложившаяся к тому времени в стране обстановка не позволила довести задуманное до конца. Мало того, реформы на долгое время были остановлены, вплоть до момента отмены крепостного права, осуществленной императором Александром II.

Среди моделей социально-политических структур Новейшего времени выделяется модель, предложенная и описанная Майклом Янгом в его антиутопии «Возвышение меритократии» (1958). Термин «меритократия» (лат. *meritus* – достойный и гр. *kratos* – власть) обозначает власть, основанную на заслугах, которая противопоставлена как **патернализму** (лат. *paternus* – отцовский, отеческий) – форме власти, опирающейся на лояльность и преданность, так и **демократии** (гр. *demokratia*: *demos* – народ + *kratos* – власть) – власть народа, поскольку меритократия предполагает опору на элиту, принадлежность к которой определяется в большей степени интеллектом, способностями и компетентностью, нежели происхождением.

По словам Уинстона Черчилля, лидера консерваторов, занимавшего пост премьер-министра Великобритании в период Второй мировой войны: «Демократия самая ужасная форма правления, но лучше до сих пор ничего не придумали». Эти слова произнесены главой правительства той страны, в которой монархия была низвергнута, восстановлена (XVII в.) и существует до наших дней, венчая собой хорошо известный традиционализм и аристократические устои британского общества.

«Аристократизм» – это определение, в котором ключевой является первая часть – гр. *aristos* – лучший. Очищенное от стихийных, привнесенных сложным ходом истории наслоений, оно должно занять свое подобающее место среди культурных дефиниций и институций, так как верное значение аристократизма в его широком смысле понимается как «привилегированная верхушка какого-либо класса или социальной группы»⁶. К этому следует добавить, что многие претензии, относящиеся к аристократической форме правления, развитию общества на принципах аристократизма во многом остаются справедливыми. Однако вместе с тем в значительной мере они проистекают из неправомерного отождествления исторически преходящих реалий становления аристократизма с его сущностными чертами и свойствами. Неслучайно синонимами аристократизма остаются понятия «изысканность», «изящество», «изошренность», «утонченность», «тонкость»⁷.

Здесь важно быть правильно понятым, поскольку речь идет о том, что верно выстроенные, взвешенные отношения между принципами аристократизма и демократии отнюдь не отменяют и нисколько не противоречат выборности властных структур, оптимальному развитию, конкурентным отношениям. Духовно-социальный облик аристократизма подпитывается вдохновением, исходящим от всего высокого и, не столь уж важно, традиционалистского или новаторского толка.

Вдохновение – это особое состояние чуткой природы, подъем ее духовных и душевных сил,

творческого волнения. Вдохновение является результатом «чрезвычайной обостренности памяти, внимания, страстной воли, направленной на реализацию идеи»⁸.

Опасны не консерватизм или либерализм сами по себе, представляющие собой общественно-политические течения. Опасны их крайние проявления. А крайности, как известно, сходятся, в данном случае это фашизм, тоталитаризм, волюнтаризм, банальная преступность. Коротко это можно сформулировать как **диктат произвола**.

Но нужна ли истина диктатуре произвола? Что будет она делать с истинным знанием о себе, о свободе, о смысле своего экстремального развития, которое все более отрывает человечество от природы, загоняя в тупик само развитие.

Сегодня иные выходцы из различных страт общества, обольстившиеся внешними проявлениями аристократизма, оказались способны лишь обуржуазиться, породив опасный класс выскочек и нуворишей, которые в большей степени деформируют, убивают культуру, нежели развивают ее. Склонность нового класса к кастовости, точнее псевдокастовости, основывается на реакционности, ретроградности, обскурантизме, что характеризует многих удачливых дельцов и прожженных парвеню. Напротив, живой аристократизм оттачивает все детали человеческого существования, что отвечает требованиям реализации экстремальных принципов, действующих в природе, выражаясь в стремлении к виртуозности и разнообразию.

Аристократизм представляет собой концентрацию тончайших нюансов культурного развития. Наиболее близким к нему явлением оказывается интеллигентность. Однако в отличие от интеллигентности – состояния, которое может быть приобретенным («лишние люди» из разночинной интеллигенции, хорошо описанные в произведениях А. М. Горького; работники поденного умственного труда), подлинный аристократизм – свойство врожденное, часто не зависящее от происхождения, но связанное с уровнем психофизической организации, высотой таланта и природным благородством.

Все, кто в своем умонастроении когда-либо поддавался обаянию, потянулся к традиции, духу и самому настрою истинного аристократизма (лучшие представители буржуазии, интеллигенции, включая интеллектуалов и разночинцев), всегда следовали принципу соблюдения единства консерватизма и либерализма. И здесь уже, как видим, речь идет не о сословном, а о культурном смысле элитарности, «вытекающей из существа личности как степени человека»⁹.

Таким образом, здоровый аристократизм остается единственной возможной основой, способствующей воссоединению двух сторон культурного развития, верно понятых ценностей консерватизма

и либерализма, представленных не в крайних, болезненных и язвленных формах, но в лучших высших и оптимальных своих проявлениях. И в этом случае аристократизм – это уже не столько политический, сколько культурно-исторический феномен, выступающий как движущая сила духовного развития. Ибо стремление к лучшему есть глубочайшая потребность всего общественного процесса.

Известные поэтические строки Анны Ахматовой: «Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда»¹⁰, – можно отнести ко всей культуре, включая генезис аристократизма. Но важен конечный результат, важно и существенно то, что в процессе развития присутствует момент преобразования, когда стишки и вирши превращаются в высокую поэзию, а сорная трава оборачивается прекрасными цветами.

Существенной чертой социокультурного феномена аристократизма является поступательное движение, дальнейшая эволюция человеческой природы, протекающая путем **утончения**, путем обретения изысканности и изящества во всех своих проявлениях и, прежде всего, в делах и мыслях. Процесс утончения приводит не только к гибкости (адаптивности), но и к тем моментам обострения, остроты человеческого духа, которые помогают проникать в новые пласты бытия, новые глубины человеческой души.

Эти качества необходимы и современной элите, в том числе и российской. На протяжении тысячи лет она справлялась с державным строительством России на просторах Евразии, несмотря на специфически сложные географические, климатические и геополитические условия. Задача современных аристократов духа – сохранить опыт предков и преумножить его.

Примечания

¹ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М.: Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1951. Т. 1. С. 22.

² Там же.

³ Ухтомский А. А. Доминанта. СПб.: Питер, 2002. С. 352.

⁴ Абаев Н. В. Чань-буддизм и культурно-психологические традиции в средневековом Китае. Новосибирск: Наука. Сиб. отд-ние, 1989. С. 105–107.

⁵ Аверьянов В. Природа русской экспансии. М.: Лепта-Пресс, 2003. С. 168.

⁶ Словарь иностранных слов / ред. И. В. Лехина, Ф. Н. Петрова. М.: Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1954. С. 71.

⁷ Александрова З. Е. Словарь синонимов русского языка. М.: Совет. энцикл., 1969. С. 27, 180.

⁸ Психология: словарь / ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского. М.: Политиздат, 1990. С. 48.

⁹ Пинский Л. Е. Бальтасар Грасиан и его произведения // Грасиан Б. Карманный оракул; Критикон. М.: Наука, 1984. С. 535.

¹⁰ Ахматова А. А. После всего. М.: Изд-во МПИ, 1989. С. 145.

В. А. Радзиевский

Украина и теория субкультурной деградации

Вопросы теории и истории культуры стали актуальными в связи с изменением ментальной парадигмы, сопровождающейся общественными трансформациями и социокультурными изменениями в условиях постсоветской Украины. В статье анализируется проблема этики, поднимаются актуальные вопросы объективности, моральности и честности в контексте изложения истории и культурологии.

Ключевые слова: культура, субкультура, модель культуры, схема культуры, таблица культуры, Украина, культурология

Vitaliy A. Radziyevskyy

Ukraine and theory of subcultural degradation

The issues of theoretical and historical aspects of cultures have become topical after the changes in the mental paradigm have taken place, accompanied by the social transformations and sociocultural shifts in the conditions of post Soviet Ukraine. The article analyzes the problem of ethics, raises topical questions of objectivity, of morality and honesty in the context of the presentation of the history and cultural studies.

Keywords: culture, subculture, culture model, culture scheme, table culture, Ukraine, culturology

Социокультурные процессы, происходящие на Украине в последние годы, заставляют задуматься о многом. Их развитие часто осуществляется за счет «эксплуатирования» национальных компонентов, с подменой традиционной духовности ее суррогатом. Не только советская классика и многие книги детских писателей становятся объектом декоммунизации. В библиотеках «под нож идут Барто, Чуковский, Михалков...»¹, часто «собрания сочинений утилизируют целиком»². Немало слышно и о стереотипах некоторых украинцев: якобы в Тернополе «запретили говорить по-русски», якобы во Львове «не любят русских» и т. д.³

Многие искренние защитники «традиций» (в реальности привнесенных новаций) мнят себя продолжателями славных дел минувшего и приемниками культуры предков. Но они оказываются врагами дел прадедов, разрушителями традиционной системы ценностей и национальной культуры, являя воплощенный пример теории субкультурной деградации на разных социальных уровнях. Западные Санта-Клаус и мультяшный Гринч вытесняют Деда Мороза. Легкий наряд Клауса (короткая куртка, легкий колпак и потеющие очки) способствует болезням, а артистов «принципиально просят вести утренники на украинском»⁴. Неужели вместо культурного возрождения на традиционно высокодуховной, щедрой и моральной Украине получают субкультурное вырождение?

Цель статьи – показать те отдельные современные векторы трансформации украинской культуры, которые напоминают худший вариант проявления субкультурной теории развития в

ее низшей, негативной составляющей, в аспекте деградации.

Среди ученых, изучающих историю и культуру Украины, выделяются две группы. Первая – объективные исследователи (П. Толочко, Г. Ивакин, А. Моця, В. Король, Н. Сенченко и др.), вторая – тенденциозные (С. Наливайко, С. Плачинда, В. Сергийчук, Л. Силенко и др.). Их мысли и позиции мы будем учитывать в дальнейшем.

Выходцы с территории Украины и традиционная малорусская культура стали особенно известны миру, в первую очередь, благодаря Питерскому периоду в истории славян. В Санкт-Петербург едет не только Н. Гоголь, к императрице-матушке спешит и его Вакула. В северной столице обрели приют и счастье тысячи украинцев. Многие из них вошли в мировую историю и культуру⁵, хотя и подзабыты новой историологией (вариант новых «логий истории» уже распространен) Украины. Неужели благородный, чудесный Киев уподобится безумной матери, забывшей своих славных чад-героев? или неблагодарному дитяти-выродку, возненавидевшему своих добрых спасителей-благодетелей?

Может ли где-то повториться то, что произошло со славянами питерской ориентации в Галиции в 1915–1917 гг.? Их мучили и убивали в концлагерях австрийские оккупанты и коллаборационисты. Сегодня и в Киеве официально принято осуждать позитивное культурное влияние Москвы и Санкт-Петербурга.

Русофобствующие негодуют и лукавят. Отсюда популярный у них слоган: «Мову – нації, язык – скоту» с констатацией: «не надо говорить о

равенстве граждан»⁶. «Торпедирование» русско-украинского культурного сотрудничества продолжается. Невъездными становятся все новые певицы (К. Орбакайте, Н. Королева, К. Саркисян и т. д.) и деятели культуры (якобы «неправильны» для кого-то «до 700 человек»⁷). Актеры и писатели входят «в перечень лиц, угрожающих нацбезопасности»⁸ Украины. Списки есть не только в СБУ и в Минкульте Украины, но «есть еще список Погранслужбы, а кто в нем – можно узнать только на границе»⁹. Как пример – история «с Егором Кридом»¹⁰.

Где Киев К. Паустовского, М. Булгакова, А. Ахматовой, А. Куприна, В. Некрасова, А. Вертинского и тысяч других деятелей общеславянской культуры? Русский язык радикалы объявляют «чужим», «враждебным», языком «агрессоров» и «оккупантов».

Украинизацию внедряют в вузы, в школы и даже в детсады, «а в Раде всерьез обсуждают подготовку закона, который заставит граждан России отречься от родины»¹¹ и не только¹². Уже неудивительно и требование в роддоме: «Ты же в Украине живешь, говори по-украински, тогда поможем родить украинца»¹³. Пишут о сорванных концертах Потапа и Н. Каменских, Н. Королевой и А. Лорак, забывая о миллионах других киевлян.

Просматривается закономерность: деруссификация и расчеловечивание часто идут рука об руку¹⁴. Не только отдельные деятели культуры, науки, политики и образования утверждают, что «культура двуязычия угрожает государству, потому от нее нужно избавляться»¹⁵. Языковая дискриминация может стать прологом не только многогранного ущемления этнических русских. Русский язык – язык международного общения, отказ от него – признак деградации и примитивизма.

Многое в украинских реалиях напоминает о внешнем управлении и рабстве. Даже украинская банкнота в 500 гривен вмещает треугольник от доллара США с символической отсылкой к «новым хозяевам», а банкнота в 200 гривен имеет знаковую лилию, свидетельствующую о вассальном положении Украины к Евросоюзу. С 2014 г. в Киеве распространяют идеи и изображения новых кумиров (преимущественно последователи и соратники Петлюры и Бандеры), преуспевают их рабы и «служители» (апологеты, популяризаторы и т. д.).

Среди новых светил «идеологического фронта», рожденного Майданом, талантливая Г. Могильницкая¹⁶, пишущая «о бесноватом Иване Васильевиче Грозном»¹⁷, «бесноватым политикам, типа Хутина и „сына юриста“»¹⁸. Как бы откровенничает о себе и единомышленниках: «Мы уже смирились с мародерством... поверили в свою

неполноценность и „захрюкали“ на малороссийском суржике»¹⁹.

Научный уровень отдельных «историософов» известен. «А слышали ли вы, уважаемые читатели, что в каком-то Ельце, кажется (не упомянул точно название города...) буквально пару лет назад явление новой иконы произошло? Вот была в церкви икона святого Владимира Равноапостольного, многие годы висела... А в какой-то день – о чудо! – вместо лика крестителя Руси, на той же иконе, узкоглазый лик современного Владимира! „Сам по себе“ в одну ночь появился. А мы еще говорим иногда, что нынче чудес не бывает... Скоро должно еще какое-то „чудо“ появиться со „святым“ Йосифом... Говорят, 25 000 усатых сталинских икон было уже изготовлено для канонизации сатрапа, но пока „чуда“ не произошло...»²⁰.

Для акцентированных ненавистников Россия – не просто «двуглавый монстр»²¹, а источник всего зла. «Мир (а особенно Европа) должен уяснить: проблемы сегодняшней Украины – я имею в виду в том числе, а может и прежде всего, проблемы внутренние, – это отрыжка 400-летнего московского господства, и, помогая Украине... (далее автор выделяет жирным. – В. Р.) **мир спасет не только Украину – он себя спасет, свое спокойствие, свои ценности и благополучие**»²².

По этой «логии», поэт А. С. Пушкин – не Пушкин, а Липкин, ведь «сказки Пушкина... имеют угро-финское происхождения („пуш“ – липа по-фински, т. е. по-русски фамилия поэта – Липкин)»²³. Если «Невской битвы не было вообще»²⁴, то зачем битва на Чудском озере в 1242 г.²⁵? В подобном духе и читатели «проще». Не надо Александра Невского и Дмитрия Донского, а Москва может появиться в XVII в. В этом «неопостмодерном неоиориоведении» все позволительно. Черное зовут красным, а белое – черным и синим, вместо правды – ложь, приоритет – извращенный гиперсубъективизм. Так вектор развития направляется не вверх (согласно субкультурной теории прогресса и ее частной составляющей – теории субкультурной цивилизации), а вниз, т. е. в соответствии с субкультурной теорией регресса и к ее элементу: к теории субкультурной деградации. Суть утверждения в том, что где-то доминирующие субкультуры (сегодня деструктивные, даже криминальные, нациориентированные, ЛГБТ и т. д.) имеют большой потенциал, «задают тон» и могут активно влиять на многие социокультурные процессы.

Почему «заигравшиеся» неософисты, особенно неоиориоведы, суммируя «1» и «1» никогда не получают «2»? В лучшем случае, складывая «1» и «1», они пишут «10» (двоичная система) или «2» с дельтой (методология А. Малюты), но чаще при

сложении «1» и «1» после равно они ставят ромб, зигзаг или квадрат. Их умозаключения очень отдаленно напоминают суждения известного литературного героя, когда при умножении «2» на «2» (слова Пигасова у И. Тургенева в произведении «Рудин») может, в итоге, получиться стеариновая свечка. Но одно дело – доминирующее убеждение, другое – веселый юмор.

Описывает Г. Могильницкая Андрея Боголюбского (будто сама видела) и его «поход на Киев в 1969 г.»²⁶. Это опечатка или подсказка для читателей? Она советует россиянам: «Не пейте воду из своих водоемов и колодцев! Не ешьте хлеб и овощи, возросшие на ваших полях! Они отравлены повсеместно лежащим прахом наших отцов и дедов, превратившимся в яд»²⁷. Но и русские погибали за украинские земли. Автор знает «кто с кем спал в Галиче, и почему „свечку держали“ в Суздале»²⁸. Мало декларировать отсутствие россиян в XIII или XIV вв. («их просто нет! Нет в природе!»²⁹), говоря, что «Россия появится только в XVIII в.»³⁰. Надо кому-то, например, еще ж «доказать», что якобы Илья Муромец – не православный богатырь из русского Мурома, а языческий полубог из-под Чернигова, украинцы – якобы дети небога «Украноса», а град Питер – ошибка истории. Главное – уколоть: русские – «народ рабов и тиранов»³¹.

Развивая свои суждения (не ограничиваясь СССР, Россией, Сталиным, Путиным, иконами и традициями, летописями и житиями), не кощунствует ли Г. Могильницкая целую главу («О правде московских анафем, святости святых и козе-дерезе»³²)? Отсюда и совет: «начать создавать новую церковь»³³. Это практиковала богиня-преступница М. Цвигун, одурманившая в 1990-х гг. миллионы украинцев³⁴ и захватив Софию Киевскую. Теперь надо тоталитарнее, деструктивнее и «новее» – в духе времени³⁵.

Можно ли кому-то мнить себя как бы всезнающей богиней? «Поверьте мне, что ни Сталин, ни Путин... не задумывались над проблемой...»³⁶.

Для укроцентристов и укрокосмистов «УПЦ МП (Украинская православная церковь Московского патриархата, крупнейшая конфессия Украины. – В. Р.) ...представляет собой вполне реальную угрозу национальной безопасности»³⁷. Кому-то мало, что и руководители («владыки») УПЦ МП «ходят в прокуратуру, дают показания»³⁸. Может, многие действительно на Украине «зацепились за Русскую православную церковь – как за последнее, что еще осталось в Украине от нефашистского, нерусофобского, нечеловеконенавистнического»³⁹.

Лживые национальные образцы для подражания – это медвежья услуга нации и троянский конь для молодежи. Разве не псевдопатриотичны

примеры возвеличивания каких-либо аморальных антигероев? На Украине было и есть множество великих, мудрых и достойных сыновей и дочерей. Нужно ли «отбеливать» некоего предателя, изменявшего не только Петру, Петербургу и Православию?

Неужели «неплохо» кого-то посмертно объявить «великим украинским императором» или, на худой конец, «подлинным королем всех укров». В СМИ уже давно можно прочесть о неких «королях Украины» (например, род Острожских⁴⁰). Или о националистах, устраивающих «этнические чистки» (Г. Мотыка)⁴¹, например, на Волини. Польский режиссер В. Смажовский о своем произведении «Волинь» (2016) сказал: это «фильм против национализма и ненависти»⁴². Писатель С. Сроковский заметил: «Европа понятия не имеет... об истреблении бандами ОУН-УПА... до 300 тыс. польских граждан»⁴³. Неужели в Варшаве «пойдут на сговор с захватившими власть в Киеве идейными наследниками убийц»⁴⁴?

В конце 2016 г. актуализировалась проблема физического вырождения украинцев. И. Беркут сравнивает новейший план развития Украины с планом Гитлера «Ост». Якобы некие стратеги, «проанализировав те страны, которые достигли больших успехов на пути к здоровой экономике, поняли, что необходимо делать все, как в Швейцарии. Только Украине не повезло, потому что вместо 8 млн швейцарцев на ее территории проживает 42 млн человек. Вывод прост: надо сократить до 8!»⁴⁵. В итоге: «бедные умрут или уедут»⁴⁶, а «гастарбайтеры и проститутки – источники счастья украинцев»⁴⁷.

Некоторые неогитлеровцы превзошли своего Адольфа. «А тут министр культуры (!) вдруг походя заявил, что народец в Донецкой области не тот, „нет никакой генетики“. И очертил „не соротыми“ полстраны, упомянув Черкассы, Запорожье, Донбасс»⁴⁸. Может и не оговорился мэр Киева В. Кличко, сказав, что надо готовиться «к земле»⁴⁹? Случайны ли выражения «генетически чистый министр», «политик-могильщик» и «народ-мертвец»?

Больно, что богатая, мудрая, гостеприимная и хлебосольная Украина, в 1991 г. «обладая на старте самой сильной армией в Европе, мощнейшим промышленным потенциалом, продуктивным сельским хозяйством, людскими ресурсами, которые по оценкам ООН занимали 10-е место в мире по комплексному человеческому потенциалу, на сегодня... скатилась во всех областях до уровня самых бедных развивающихся стран»⁵⁰. Для кого-то лучшее средство «обезопасить территорию» – освободить ее от автохтонных обитателей.

В контексте субкультурной теории развития это говорит о негативном векторе: в ее части субкультурной теории не прогресса, а регресса

и далее – уже на частной составляющей регресса – на теории субкультурной деградации. Не это ли итог неудачных реформ, среди коих и продолжение культурного оскудения?

Депопуляция как вырождение (вследствие декультуризации как процесса понижения уровня культуры) имеет количественные (уменьшение народонаселения) и качественные (необразованность, бескультурье, «мутации» вследствие, – в том числе и духовной – «радиации» и иных факторов) параметры. Качественные деградации многомерны и многозначны. Так, например, сегодняшней украинской нации в аспекте усредненного возраста далеко не двадцать и не тридцать. Требовать от большого мужчины предпенсионного возраста того же, что и от молодого, полного сил комсомольца, мягко говоря, наивно и неразумно. Тем более, что далеко не только теория субкультурной деградации авторитетно свидетельствует: народ моральных калеk обречен – восстановительные тенденции почти нереальны.

Демографические проблемы имели в своей основе и культурный «срыв». Диссидентов и иных «прогрессивных шестидесятников» можно коррелировать с истоком демографического кризиса части славянства и с квазикультурным «расцветом». Причина – отход от традиций и заимствование привнесенных (в плохом смысле слова, ибо часто новации конструктивны, полезны и необходимы) деструктивных моделей, матриц и систем. Затем их развитие с имплементацией в традиционную среду. Где-то выдуманной «пластиковой» истории или «интеллектуальному ГМО» культурфилософии, надуманной и «зараженной антикультурной радиацией второй натуре» соотвечают и мутированные мораль и сознание (отсюда и проблема деонтологии в гуманитаристике).

Когда на Украине говорят о некультурной России-завоевательнице, то думается: кто дал азбуку и правописание десяткам народов и иногда бескорыстно учил у себя молодежь пяти континентов? Не только страны «социалистической ориентации» на разных континентах часто за пустые обещания финансировал Кремль. Столетиями Москва и Санкт-Петербург дотировали разные нации и государства. Многие позабыли своих спасителей. На постсоциалистическом пространстве старики боятся собственной русофобствующей молодежи. Освободив от турок Балканы, почему было Питеру не присоединить Румынию и Болгарию? Взяв Париж или Берлин, почему бы не остаться там? Отпустили Польшу и Финляндию, почти задарма отдали США Аляску...⁵¹

Почему бывшие английские колонии и се-

годня говорят по-английски, а на территории «Питерской империи» множество народов общаются «всяк на своем»? Россия несла своим подданным разных наций и народов, как правило, культуру и просвещение, сохраняя единство в многообразии и приводя их к общему знаменателю (в том числе и вы, и мы – подданные одного государства, братья и соратники). Англичане часто всех пытались унифицировать, сеяли вражду и ненависть (Индия и Пакистан или зачистки коренных народов далеко не только в Северной Америке). На чем создавали свою мощь США? Не на эксплуатации ли? Не на крови ли «краснокожих», страданиях «чернокожих», муках «желтолицых» и «бледнолицых» «унтерменшей» низшего («второго, третьего и т. д.») порядка?

Есть украинцы, которые искренне считают, что их традиционная культура развивается и якобы «на подъеме». На улицах ходят некие казаки, носящие дорогую форму с различными высокими знаками отличия. А модные шаровары пользуются популярностью⁵². Однако разве в Запорожской Сечи были казаки-генералы и казаки-маршалы? И неужели дорогие шаровары – это свидетельство высокой духовности? Историю можно подтасовать, но нельзя поменять.

Судьба украинцев, при определенной политике внешнего управления⁵³, не может ли уподобиться судьбе американских индейцев? В отдаленной перспективе, при усилении нынешних тенденций (при расчетах в том числе системными методами 3 и 4 поколений⁵⁴) на Украине не останется ли до 20% этнических украинцев, а более 80% населения будут составлять мигранты? Местные не станут ли рабами, а приезжие (в том числе из Африки) – хозяевами? Не это ли путь, на который, похоже, уже ступает Украина⁵⁵?

Искаженное изложение исторического наследия, культурологическое шулерство, «аферы в гуманитаристике», неософистические уловки и полигон экспериментов «по прочистке мозгов» могут срабатывать. Тогда, там, где провидится такой опыт, итог может быть таким: тотальное вырождение одурманенных адептов, их уход с земли.

Возможен и другой сценарий: подлинное возрождение и расцвет.

Отдельные современные векторы трансформации украинской культуры (отказ от подлинного прошлого, ревизия достижений культуры, дерусификация и т. д.) напоминают о худшем варианте проявления субкультурной теории развития в ее низшей, негативной составляющей, в аспекте деградации.

Украинцам теперь иногда внушают, что русский – это «извечный „собирающий“ чужих земель, алчный агрессор с ордынским менталитетом»⁵⁶,

а «под личиной российского „цивилизованного“ политика и государственного деятеля и сегодня прячется „хайло разбойниче“»⁵⁷. Если вместо семян любви сеют плевелы ненависти, то доброго урожая не будет: бездумный сеятель зла погнет человеконенавистничество и себя погубит.

Теория субкультурной деградации свидетельствует: народы шли в небытие, а их культуры иногда почти бесследно исчезали из-за моральной деградации, потери нравственных ориентиров и адекватности, тотальных искажений традиционных культурных кодов, устоявшихся норм и общечеловеческих стереотипов. Хочется верить в процветание трудового, талантливого украинского народа, в будущее величие славной Украины и в грядущий подъем ее уникальной, великой, гуманистической культуры в семье братских государств.

Примечания

¹ Кучкина А. Советских писателей сдают в макулатуру // Вести. 2016. 7 нояб. С. 4.

² Там же.

³ Стереотипы украинцев // Вести. 2016. 17 нояб. С. 1.

⁴ Дранник А., Приходько Б. Декоммунизация: Дедов Морозов гонят с улиц Киева // Там же. 23 нояб. С. 7.

⁵ Ср.: Толочко П. П. Украинцы в России. Киев: Адеф-Украина, 2013. 164 с.

⁶ Губин Д. Украина выкорчевывает русский язык // Славян. новости. 2016. 27 окт.–17 нояб. С. 8.

⁷ Разенкова М. Черные списки СБУ хотят расширить в пять раз // Вести. 2016. 7 нояб. С. 3.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

¹¹ Рябоконе А., Кучкина А. В роддоме: «Говори по-украински и поможем» // Вести. 2016. 9 нояб. С. 3.

¹² В Украине могут запретить въезд гражданам РФ без осуждения на камеру политики Путина // Там же. 7 нояб. Подозреваемые русские должны «будут проверяться путем опроса „на камеру“ по нескольким вопросам: „Чей Крым?“, „Кто такой Янукович?“, „За что стоял Майдан?“, „Воюют ли россияне на Донбассе?“. И это видео будет выкладываться в открытый доступ» (там же). Инициатива выглядит сюрреалистично, но последствия для взаимоотношений братских стран и народов будут реальными и негативными. Неужели в хлебосольном Киеве правду пишет адвокат И. Либерман: «Ко мне часто обращаются русскоязычные люди, которых передразнивали в общественном транспорте или кричали вслед из маршрутки: „Москалы!“?» (Рябоконе А., Кучкина А. Указ. соч. С. 3).

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Количество работ Г. А. Могильницкой последних лет впечатляет. Вот отдельные ее книги: Могильницка Г. Кар-

манний пісенник українського воїна-захисника Вітчизни. Одеса: Акваторія, 2014. 44 с.; Еє же. Білкун – син Білкуна, або анатомія давнього злочину: повість. Одеса: Друкар. дім, 2014. 52 с.; Еє же. Рогніда: ліро-епічна іст. поема. Одеса: Акваторія, 2014. 122 с.; Еє же. Мифотворчество как обоснование исторического мародерства. Никополь: Принтхаус Римм, 2015. 268 с.; Еє же. Україна славить Бога: зб. сценаріїв масових заходів, підгот. і провед. з учнями неділі. шк. та слухачами лекторію для дорослих церкви Різдва Христового (УПЦ КП) міста Одеси. Одеса: Акваторія, 2016. 224 с.; Еє же. Учителі брехні під маскою «захисників православ'я». Одеса: Акваторія, 2016. 32 с.

¹⁷ Могильницкая Г. Мифотворчество как обоснование исторического мародерства. С. 9.

¹⁸ Там же. С. 13. Изменив первую букву, не трудно догадаться, кого имеет в виду Г. Могильницкая под невидимым ею великим русским «Хутиным». Не будем вдаваться в «перлы» «культуробредия».

¹⁹ Там же. С. 31.

²⁰ Там же. С. 199. Справедливости ради отметим, что на Украине известны десятки случаев чудес с иконами, например в центре Киева: в 1995 г. на (уже бывшей) улице Московской, д. 42/2, в 2015 г. на Кловском спуске, д. 13 и др.

²¹ Там же. С. 161.

²² Там же.

²³ Там же. С. 92.

²⁴ Там же. С. 128.

²⁵ Ср.: Там же. С. 130.

²⁶ Там же. С. 53.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же. С. 63–69.

²⁹ Там же. С. 242.

³⁰ Там же. С. 247.

³¹ Там же. С. 95.

³² Там же. С. 200.

³³ Там же. С. 201. В истории церкви можно видеть историю неурядиц, расколов и несогласий, а можно – историю духовности, святости, «церковного совершенства и спасения». Все зависит от наблюдателя; от позиции, развития и духа самого субъекта. Жития святых – это не документы, а обычно литературные иконы, летописи – часто своеобразные протокартины без фотографической точности, но когда новые некие «спецы» предлагают корректировать и переписывать их, то понятно, что новый «вариант-перевод» будет намного хуже старого. Древняя истина опять актуальна: «не думайте, что Вы умнее Бога» (по-новому, на сленге: «неужели Вы пуп мира?»).

³⁴ Не приводит ли культурно-политический выбор к духовному дурману наподобие криминального Белого братства в 1993 г.? Почему произошел захват сектантами Софии Киевской, а не Софии Новгородской или Полоцкой? Не способствуют ли нынешние политические реалии развитию еще более радикальных «духовных практик»?

³⁵ По вульгарной скудоумной фразе: «Зачем Христос? Нужен Укранос! Ведь у нас святой даже понос». Приложив это на разработанный нами алгоритм украинской культуры, не получим ли неутешительный итог (дегенерации) на

трех уровнях (общества, групп, индивидов) как не только образное, но и действенное отражение теории субкультурной деградации? Если культуру отдельного человека или субкультуры можно показать на схеме декартовой оси координат, изобразив по оси абсцисс материальную культуру, а по оси ординат – духовную, то схема модели культуры Украины такова. В центре украинцы (не только этнические), а по сторонам линии-стрелки развития культуры (вверху духовной, справа материальной на которых под номерами идут значки «д» и «м» с разными цифрами), над основными стрелками еще по стрелке с сюрреальными цифрами и дельтами-величинами, а все это вписывается в систему координат. В ее центре находится соответствующая гиперкомплексная матрица. В схеме заданы параметры в специально выведенных условных культурологических единицах, согласно их материальным и духовным эквивалентам (по этим осям соответственно: 1 мек, 1 дек и т. д.). Все это имеет и дополнительное пространственное измерение, и трехмерную данность. Подобно в трансформированной системе координат через предлагаемую табличную матрицу можно выразить и всю схему мировой культуры. Но только в иных соотношениях, гиперкомплексах и связях, где доминирует пространственная – уменьшаемая по мере удаления в условную бесконечность (к началу культуры) – матрица. В этой схеме под стрелой-показателем степени развития материальной культуры нужно располагать ряд слоев, включая геосферу и множество материальных данностей (как материал для развития материальной культуры). Необходимо отразить и иные факторы, в том числе включить и отдельные известные учения, таблицы и схемы согласно их сути, периодам изучения и специфике проблематики (например, над таблицей Д. Менделеева располагаем ноосферу В. Вернадского, соединив ее с располженной чуть выше эволюционной теорией Ч. Дарвина, и т. д.). Все это взять в круг. Схема будет отражать не только конкретно-исторические эпохи, но и особенности национальной, классовой и иной среды, а также их значение, роль и потенциалы. Из общей схемы (как основы для новой культурологической таблицы) мировой культуры мы получили свыше десятка формул (но при более точных расчетах и соотношениях их может быть раз в пять больше), отражающих разные параметры культуры.

³⁶ Могильницкая Г. Мифотворчество как обоснование исторического мародерства. С. 216.

³⁷ Деловая столица. 2016. 21 нояб., № 47 (809). С. 22.

³⁸ Там же.

³⁹ Бузила А. Церковь как последнее убежище человека // Славян. новости. 2016. 19–29 авг. С. 2.

⁴⁰ Неділько С. Королі України // Улюблена газ. 2016. 5–20 нояб., № 309. С. 1–4.

⁴¹ Гулевич В. «Волинь» рассказывает правду о Волини. Захочет ли знать правду Украина? // Славян. новости. 2016. 19–27 окт. С. 7.

⁴² Там же.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ СМИ узнали, что территорию Украины ожидает зачистка. URL: <http://news-glance.com> (дата обращения: 06.02.2017).

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Газубей А. Фразой о генетике министр Нишук оскорбил меня, моих предков и самого себя // Комсомол. правда в Украине. 2016. 24 нояб. Конечно, генетика у каждого своя, но каково узнать, что полстраны – это «неполноценные»? Теория двухэтажности субкультур (высший и низший слой) отчасти вписывается в генетическую модель, но этнические чистки – это преступление.

⁴⁹ ТОП-10 лучших «ляпов» Кличко: подготовка к земле и взгляды в завтрашний день // ТСН: телевизионная служба новостей. URL: <http://ru.tsn.ua> (дата обращения: 06.02.2017).

⁵⁰ См., например: Война на Украине: «Зачистка территории» определена тайным договором. URL: <http://rosinform.ru> (дата обращения: 06.02.2017); Ждем зачистку на территории Украины! URL: <http://otvet.mail.ru> (дата обращения: 06.02.2017).

⁵¹ Надо подарить Д. Трамбу хорошо оформленную книгу, повествующую о настоящей большой истории России, в которой отразить и великую, более, чем тысячелетнюю преемственную, цельную и неразрывную историю культуры России.

⁵² В цирке медведя можно посадить на мотоцикл, но где вы видели медведей-механиков? В шоу дрессированный заяц прекрасно «сыграет» на барабанах, но где вы слышали о кроликах-композиторах? Сколько не говори «халва», слаще во рту не станет, а сколько и как не корми и не «тренируй» удава, он все равно останется змеей.

⁵³ См., например: СМИ узнали, что территорию Украины ожидает зачистка. URL: <http://nutmore.com> (дата обращения: 06.02.2017); Как сообщает информационно-аналитическое агентство Regnum.ru, территорию Украины ожидает зачистка. URL: <http://liveinternet.ru> (дата обращения: 06.02.2017).

⁵⁴ Радзієвський В. Теорія субкультури у системологічному аспекті культурології: виховний аспект // Історія у шк. 2016. № 7/8. С. 46–48.

⁵⁵ Кучкина А. Беженцы в обмен на безвиз с Европой // Вести. 2016. 29 нояб. С. 3. С.: Вести. 2016. 31 авг. С. 3.

⁵⁶ Могильницкая Г. Мифотворчество как обоснование исторического мародерства.

⁵⁷ Там же. С. 238.

А. В. Кузнецов

Содержание термина «контркультура» и его использование для описания творческих инициатив

Автор рассматривает происхождение термина контркультура, его различные трактовки в западной и отечественной науке. Предлагается новое определение контркультуры – молодежное движение, направленное на переустройство общества, которое проявляется в различных формах творческой активности. Одним из проявлений контркультуры стало творчество сибирских авторов Егора Летова, Янки Дягилевой, Мирослава Немирова и др.

Ключевые слова: контркультура, технократия, молодежный протест, традиция, субкультура, творческая инициатива, сибирский панк, рок-поэзия, Летовский семинар, неформал

Arkadii V. Kuznetsov

Definition of term «counterculture» and its use to describe creative initiatives

The author talks about the term counterculture and different interpretation of this term. The new definition of counterculture is given: this is a youth movement, which aims to change society. Siberian authors Egor Letov, Yanka Dyagileva, Miroslav Nemirov and other participated in the counterculture.

Keywords: counterculture, technocracy, youthful protest, tradition, subculture, creative initiative, siberian punk, rock-poetry, Letov's seminar, nonformal

60-е гг. XX в. стали тем временем, из которого во многом выросла окружающая нас действительность – с ее языком, образностью, технологиями, представлениями о мире. Эта эпоха была отмечена, прежде всего, ростом молодежной культуры протеста, получившим общее определение контркультура. Следует отметить терминологическую неоднозначность этого термина и связанное с ним множество коннотаций.

Впервые термин «contraculture» использовал социолог Дж. М. Ингер в своей статье 1960 г. «Контркультура и субкультура»¹. В ней говорилось, что понятие субкультуры используется социологами и антропологами при анализе преступности, подросткового возраста, региональных и классовых различий, религиозных сект, профессиональных стилей и т. д. Однако у отдельных сообществ (subsocieties) существуют нормы, отличающиеся от стандартных моделей поведения. Кроме того, термин субкультура не удовлетворял Дж. М. Ингера из-за противоречивости значения – им было рассмотрено более ста источников, в которых встречалось три противоположных значения термина субкультура. Дж. М. Ингер предлагал использовать термин «contraculture» в том случае, когда «нормативные системы группы содержит, в качестве основного элемента, тему конфликта с понятиями всего общества»².

В то же время, большинство источников называет автором понятия контркультура Теодора Роззак, который использовал его в своей книге «Создание контркультуры: размышления

о технократическом обществе и его молодежной оппозиции»³. Можно заметить, что он предлагает уже другой вариант написания этого слова – «counter-culture», который и стал использоваться впоследствии. «Counter» – английский аналог латинскому «contra», который также означает «противостоять», «противоречить». Квалифицирующая приставка «counter» более привычна для английского языка, а с точки зрения этимологии у слов «contraculture» и «counter-culture» одинаковое значение. Для Т. Роззак контркультура вырастает из противостояния молодежи и технократического общества. Технократией он называет «общественный строй, при котором промышленное общество достигает высшей организационной интеграции».

Т. Роззак отмечает, что контркультурный протест начался на подъеме экономики, а «процветающее <...> общество стало ареной бурных <...> моральных исканий». По его мнению, «США в своем развитии находились уже ближе к постиндустриальному обществу, где давали о себе знать проблемы необычного свойства». Социальный состав движения Т. Роззак оценивал как «строго определенный круг молодежи и единицы взрослых наставников». В него не попадали молодые консерваторы, марксистские молодежные группы и воинственно настроенные представители движения за права афроамериканцев («черная молодежь»).

Т. Роззак разделяет американскую контркультуру и протестное движение молодежи в Европе, где «молодые европейские радикалы

по-прежнему видели себя защитниками „народа“ от угнетения буржуазией. Они привычно искали союзников <...> среди рабочих, профсоюзов и левых партий, но быстро поняли, что остаются в изоляции и одиночестве, авангардом без всякой поддержки»⁴. Интересно, что в книге «Создание контркультуры» Т. Роззак не цитирует и не ссылается на Рауля Ванейгема и Ги Дебора, которых принято считать европейскими идеологами молодежного протеста. В свою очередь, эти авторы в своих программных книгах («Революция повседневной жизни»⁵ и «Общество спектакля»⁶) не употребляют термин «контркультура» ни в одном из предложенных вариантов написания. Этот термин не использовался и Гербертом Маркузе, описывающим проблемы репрессивной цивилизации в книге «Одномерный человек»⁷ – культовой для молодых радикалов 1960-х гг.

В отечественной науке существует множество определений контркультуры, представленных в учебниках, словарях и энциклопедиях⁸. Отдельно хотелось бы выделить монографию «Социология контркультуры»⁹, в которой впервые в нашей стране был проведен критический анализ явления контркультуры. Авторы рассматривали представителей контркультуры как инфантильную молодежь, а инфантилизм – как тип мировосприятия и социальную болезнь.

В большинстве определений подчеркивается протестный характер контркультуры, которая чаще всего противопоставляется буржуазной культуре (варианты: «духовной атмосфере индустриального общества», «культуре отцов», «господствующей культуре», «общепринятому официальному миропониманию»). Контркультуру чаще всего называют молодежным движением, отмечая, что временем ее зарождения стали 1960-е гг. Ряд исследователей (в частности, А. Курина) считает контркультуру сугубо историческим понятием, которое следует отличать от альтернативной культуры. В качестве обоснования того, что контркультура – это архаичное явление, А. В. Константинов и другие представители этой концепции утверждают, что официальная культура устояла под ее натиском, более того, поглотила и переварила ее¹⁰. Это объясняется тем, что «официальная культура обладает большим потенциалом устойчивости, чем контркультура, опирается на разветвленную систему общественного принуждения»¹¹.

Следует заметить, что в социологии и культурологии используются и другие значения этого термина. Наиболее широко контркультура трактуется как «совокупность социокультурных установок, противостоящих фундаментальным принципам, господствующим в конкретной

культуре»¹². Такое понимание контркультуры более традиционно для западной культурологии, в частности канадский исследователь Э. Тирьякян считает контркультурные проявления катализатором культурно-исторического процесса. П. С. Гуревич называет контркультуру постоянно действующим механизмом обновления культуры, актуализирующемся на той стадии ее развития, когда «локальные комплексы ценностей начинают претендовать на некую универсальность»¹³. Придерживающиеся такой точки зрения исследователи (например, М. А. Султanova) называют проявлениями контркультуры движение киников в античности, раннее христианство, европейских романтиков конца эпохи Просвещения, советскую культуру по отношению к дореволюционной и постсоветскую по отношению к советской. Таким образом, еще одно обобщенное определение контркультуры – это формирующаяся традиция, которая претендует занять место официальной культуры, подменить ее собой.

Принимая за основу точку зрения, что контркультура – это предельно широкое молодежное движение, существовавшее до конца XX в., рассмотрим его структуру. Прежде всего, следует указать на несовпадение понятий контркультура и субкультура – этой точки зрения придерживается большинство современных культурологов. Если доминирующей культурой считать совокупность культурных образцов, которые принимаются большинством членов общества, то субкультура – это суверенное образование внутри нее. Иногда локальные ценности этих социальных групп начинают претендовать на универсальность и противопоставлять себя фундаментальным принципам, господствующим в культуре. По мнению Т. Ю. Быстровой, в этом случае можно говорить о феномене контркультуры¹⁴.

Отечественные исследователи Ю. Н. Давыдов, А. Курина и другие, уточняют, что в контркультуре объединяются различные идеологии – экзистенциализм, философия левых радикалов, восточная мистика, авангард 20-х гг. XX в., практика ранних битников и многое другое. «Строго говоря, это не единое движение, а набор разнообразных культурных инициатив, объединенных негативным отношением к существующей системе ценностей», – пишет М. Р. Жбанков¹⁵. П. С. Гуревич считает, что контркультурным значением в современном мире обладает вся совокупность субкультур, следовательно, контркультура – это совокупный эффект поисков нового ценностного ядра современной культуры. Эта точка зрения представляется объективной,

так как контркультура действительно способна интегрировать различные субкультуры, несовпадающие, а нередко и противоположные друг другу по смыслу, эстетике, манере поведения ее adeptов (например, хиппи и панков). Контркультура в современном понимании не стремится кардинально изменить мир, а постепенно интегрируется в официальную культуру и трансформирует ее. Это подтверждается эволюцией контркультурных движений 1960–1970-х гг. на Западе – начав с отрицания базовых ценностей общества (семьи, школы, карьеры) они перешли к умеренно-альтернативному содержанию (отстаиванию прав меньшинств, борьбе за свободу слова, экологию и т. п.).

Опираясь на эти понятия, можно сформулировать определение, которое, по нашему мнению, может характеризовать культурные инициативы отечественной молодежи на рубеже 1980–1990-х гг. В данном контексте контркультура – это широкое молодежное движение, с характерными для него радикальными идеями по переустройству общества, которое начало складываться в 60–70-х гг. XX в. и продолжает существовать до сих пор в виде локальных всплесков творческой активности молодежи. Одним из проявлений контркультуры стало зародившееся в середине 1980-х гг. в Западной Сибири рок-движение, получившее название «сибирского панка»¹⁶. Самыми известными ее представителями стали группы «Инструкция по выживанию» и «Гражданская оборона», исполнители Янка Дягилева и Вадим Кузьмин, поэт Мирослав Немиров и другие авторы, работавшие в Новосибирске, Омске и Тюмени.

25 ноября 2016 г. в Москве состоялся междисциплинарный семинар «Русский рок. Время назад», организованный Государственным музеем современной истории России и Российским государственным гуманитарным университетом. На нем отечественные и зарубежные исследователи впервые провели дискуссию по поводу уместности использования термина «Западно-Сибирская контркультура 1980–1990-х гг.». Напомним, что творчество сибирских авторов уже рассматривается как уникальное явление в рамках работающего на базе РГГУ «Летовского семинара», который возглавляет профессор Юрий Доманский – ведущий специалист по рок-поэзии в России.

Игорь Елинек (Чехия) отметил, что в английском слово «counter-culture» имеет более мягкое значение, чем русское «контркультура». На Западе оно воспринимается, как творческие проявления, находящиеся вне «основного русла»

культуры, не являющиеся «мейнстримом» (от mainstream – главное течение). Приставка «контра» в русском языке семантически более агрессивна, прежде всего, как иноязычный элемент, сохраняющий отрицательную историческую коннотацию (напомним об употреблении этой приставки в качестве существительного со значением «враг»). Все это может помещать объективному восприятию творчества отечественных авторов, которых причисляют к контркультуре, поэтому, с точки зрения И. Елинека, более уместно пользоваться нейтральным определением «неформальная культура»¹⁷.

Прилагательное «неформальное» в середине 1980-х гг. чаще всего сочеталось со словами «объединение» и «движение», от него же произошло существительное «неформал» – представитель альтернативных течений молодежи. Можно предположить, что эти выражения сформировались в бюрократическом языке партийных и комсомольских органов, занимавшихся в то время молодежной политикой. Как часть терминов прилагательное «неформальное» и его производные использовались в работах советских культурологов и социологов того времени, а также в научно-популярной литературе. Со временем они стали использоваться все реже, возможно, это произошло на фоне протестного отказа от всего советского, а также более активного использования научного языка, характерного для западной культурологии. Кроме того, понятие «неформальный» недостаточно точно квалифицирует мотивацию альтернативных авторов, ограничиваясь внешними, в прямом смысле «формальными», атрибутами непохожести.

Думаем, что дискуссия по поводу использования термина «Западно-Сибирская контркультура 1980–1990-х гг.» может быть продолжена. По нашему мнению, это определение максимально точно отражает характер и содержание творчества авторов «сибирской панк-волны». Следует указать, что в данном случае термин «контркультура» вписывается в глобальный социо-культурный контекст, имеет гуманитарное значение и не направлен против политических или социальных структур.

Примечания

¹ Yinger J. M. Contraculture and subculture // Amer. sociological rev. 1960. Vol. 25, № 5, oct. P. 625–635.

² Ibid. P. 629.

³ Roszak Th. The making of a counter culture: reflections on the technocratic society and its youthful opposition. New York: Anchor Books, 1969.

⁴ Рошак Т. Истоки контркультуры. М.: Аст, 2014. С. 8.

- ⁵ Vaneigem R. The revolution of everyday life. London: Practical Paradise Publ., 1972.
- ⁶ Debord G. L. The society of the spectacle. Detroit: Black & Red, 1970.
- ⁷ Marcuse H. One-dimensional man: studies in the ideology of advanced industrial society. Boston: Beacon Press, 1964.
- ⁸ Культурология / под ред. Ю. Н. Солониной, М. С. Кагана. М.: Высш. образование, 2007; Шендрик А. И. Социология культуры. М., 2005; Человек и общество: культурология: слов.-справ. Ростов н/Д: Феникс, 1996; Культурология: крат. темат. слов. / под ред. Г. В. Драч, Т. П. Матяш. Ростов н/Д: Феникс, 2001; Философский энциклопедический словарь. М.: Совет. энцикл., 1983; Советский философский словарь. М., 1974; Новейший философский словарь. Минск, 1999; Десятерик Д. Альтернативная культура: энциклопедия. М.: Ультра: Культура, 2005; Новая философская энциклопедия: в 4 т. М.: Мысль, 2010; Культурология: XX в.: энциклопедия: в 2 т. СПб.: Университ. кн.: Алетейя, 1998.
- ⁹ Давыдов Ю. Н., Роднянская И. Б. Социология контркультуры. М., 1980.
- ¹⁰ Константинов А. В. Контркультура // Большая российская энциклопедия. URL: <http://greatbook.ru> (дата обращения: 06.02.2017).
- ¹¹ Культурология / под ред. Ю. Н. Солониной, М. С. Кагана. М., 2007. С. 286.
- ¹² Курина А. Контркультура // Десятерик Д. Альтернативная культура: энциклопедия. М.: Ультра: Культура, 2005. С. 53–54.
- ¹³ Гуревич П. С. Культурология. 5-е изд. М.: Кнорус, 2011. С. 361.
- ¹⁴ Культурология: учебник / Т. Ю. Быстрова и др.; под общ. ред. О. И. Ган. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2014. 192 с.
- ¹⁵ Жбанков М. Р. Контркультура // Новейший философский словарь / сост. А. А. Грицанов. Минск, 1999. С. 329.
- ¹⁶ Антология сибирского панка. URL: <https://vk.com> (дата обращения: 06.02.2017).
- ¹⁷ Елинек И. Искусствоведческое направление и научная концепция кафедры славянской филологии Остравского университета. URL: <https://digilib.phil.muni.cz> (дата обращения: 06.02.2017).

С. В. Степанов

«Король репортеров» Юлий Шрейер

В статье реконструирована биография журналиста и издателя второй половины XIX в., изучена его деятельность в Вильне и Санкт-Петербурге, где была создана типография и газета «Новости». В публикации прослежено отношение к Шрейеру современников и воплощение его образа в художественной литературе.

Ключевые слова: Шрейер, типографское дело, журналист, Вильна, Санкт-Петербург

Stanislav V. Stepanov

Yuliy Schreier – «King of reporters»

The paper reconstructed the biography of the journalist and publisher of the second half of 19th century. It studied its activities in Vilnius and St. Petersburg, where the printing press was set up and the newspaper «News». It traced attitude of contemporaries and the embodiment of the image Schreier in fiction.

Keywords: Schreyer, typography, journalist, Vilna, Saint Petersburg

История петербургской книги – огромный пласт культурной жизни северной столицы, которому посвящена обширная историография. В то же время из-за отсутствия полноценного справочника по истории петербургских типографий и издателей в этой теме остается немало «белых пятен».

На топографической карте петербургского книгоиздательства второй половины XIX в. существует один адрес хорошо знакомый отечественным книговедам – Миллионная улица, дом 7 – особняк В. А. Ратькова-Рожнова, где с 1986 г. располагается библиотечно-информационный факультет Санкт-Петербургского государственного института культуры.

В январе 1871 г. в этом доме известный петербургский журналист Юлий Осипович Шрейер (1835–1887) нанял у потомственного почетного гражданина Николая Дмитриевича Лохвицкого, который владел домом до В. А. Ратькова-Рожнова, 12 комнат и сарай для дров для устройства типографии и конторы редакции будущей газеты¹.

Ю. О. Шрейер – личность широко известная в петербургской журналистской среде XIX в., его уже при жизни называли «королем репортеров», в истории отечественной журналистики он прославился фразой «Ну кто же верит в честное слово журналиста»². Его биография, как и деятельность – яркий пример разночинца второй половины XIX в. Юлий Осипович родился в польской семье в Виленской губернии. Получив лишь домашнее образование, учился в Первом Московском кадетском корпусе, во время обучения участвовал в составе 6-й пехоты в Крымской войне. В 1855 г. определен прапорщиком в 2-ю конную Алтырскую артиллерийскую бригаду. После окончания войны в 1857–1858 гг. Шрейер учился в Николаевской артиллерийской академии. Во время обучения он решил оставить

военную карьеру, став чиновником. В 1859 г. вернулся в Виленскую губернию, в 1860 г. стал первым начальником Виленской телеграфной станции. На этом поприще активно начал развивать телеграфное дело и в год назначения был удостоен бриллиантовым перстнем императрицей, в 1862 г. составил «Телеграфную справочную книжку, или таксу за телеграммы из Вильно во все города старого и нового света от 1-го до 50-ти слов включительно» (Вильно, 1862. [5], III, IV, 91 с.)³.

В Вильне Шрейер начал интересоваться общественными вопросами, состоял членом Виленского статистического комитета. В 1863–1864 гг. он вступил в Вольное экономическое общество и Русское Географическое общество, активно переписывался с правлениями и членами, сообщая сведения о Виленском крае. В местной газете «Виленском вестнике» появляются его первые статьи, посвященные быту крестьян, в 1869 г. вышел аналитический обзор об учебном деле в Виленской губернии⁴.

В 1862 г. Юлий Осипович был назначен председателем Варшавского цензурного комитета⁵. В 1868 г. наместник Царства Польского Ф. Ф. Берг запретил продажу фотографий польских народных деятелей и государственных сановников Царства Польского. Жандармы врывались в квартиры и срывали портреты польских деятелей, а образ председателя цензурного комитета, как вспоминает Шрейер, все представляли как «вампира, злейшего врага всякого порядка и добрых отношений»⁶. В итоге из-за усердия полиции был нанесен урон авторитету цензурного ведомства, срывающего портреты, а председатель комитета выступил против притеснений польской культуры⁷.

В 1864 г. Шрейер стал членом канцелярии Учредительного комитета быта крестьян Царства Польского. В комитете он занимался изучение

положения польских крестьян, участвовал в подавлении польского мятежа (1863–1864). За службу он поощрялся начальством, в 1865 г. получил темно-бронзовую медаль «За усмирение Польского мятежа» и орден Святого Станислава II степени, в 1866 г. серебряную медаль «За труды по устройству крестьян в Царстве Польском». В начале 1863 г. в отечественной прессе широко обсуждалось польское восстание. Юлия Осиповича как поляка по происхождению, разумеется, волновали не только современные события, он старался понять их суть, найти исторические корни. Для ознакомления русской публики с историей Польши и ее народа он затеял перевод с польского языка книги польского историка Генриха Шмитта (1817–1883) «История польского народа» (Т. 1–3. СПб., 1864–1866). Будучи внимательным человеком, он снабдил перевод ценными примечаниями, извлеченными из доступных ему исторических трудов. В виленский период жизни он стал известен читающей публике благодаря публикациям в газетах «Корреспонденций с поля битвы» о событиях Франко-прусской войны 1870–1871 гг.⁸

В 1869 г. в связи с упразднением комитета Юлий Осипович переходит на службу чиновником в Министерство внутренних дел в Санкт-Петербург, где он занялся любимым занятием журналистикой⁹. В начале своей публицистической деятельности он затеял издание собственной газеты, но к ее воплощению он подошел лишь в 1870 г. В сентябре 1870 г. он подал прошение в Главное управление по делам печати об издании ежедневной бесцензурной литературной и политической газеты «Мир». По мысли Шрейера главная задача газеты состояла «в возможно верном, быстром и полном изображении событий текущей жизни»¹⁰. Главное управление по делам печати МВД разрешение не дало.

Через год в 1871 г. он получил разрешение на издание еженедельной газеты «Новости» с подзаголовком «Для всех». Согласно программе газета состояла из 7 рубрик, отражая структуру типичной малой прессы. Первый ее номер вышел из под печатного станка в типографии на Миллионной 1 мая 1871 г.¹¹

Юлий Шрейер не всегда следовал подзаголовку газеты «верный повествователь всех явлений общественной жизни». Так на страницах газеты публиковалось много непроверенной информации, Главное управление по делам печати считало ее «набором всякой всячины, направление, как будто иногда и благонамеренное, но бесстыжее в высшей степени» отмечалось в отчете управления¹².

Печать газеты сначала происходила на собственном оборудовании в доме купца Лохвицкого, в ноябре 1871 г. он перевез оборудование собственной типографии на Знаменскую, д. 17, в то же время известил Главное управление, что

печатается в типографии А. Траншеля (угол Невского и Владимирского проспектов, д. 45/1). Такое авантюрное поведение не могло пройти мимо Главного управления, оно более внимательно относилось к цензуре газеты. Газету несколько раз штрафовали за нарушение закона, Шрейер просил освободить газету от предварительной цензуры, но получил отказ¹³.

Тем временем Юлий Осипович продал право издания Николаю Степановичу Львову, который уже в начале 1872 г. отказался от этого права. В декабре 1873 г., не имея средств на издание газеты, он передал право на издание Гесселю Мордохоскому, владельцу типографии на Измайловском проспекте. Несмотря на продажу издания, Шрейер принимал и в дальнейшем активную роль в развитии печатного органа. Известный журналист А. Е. Кауфман пришел в газету «Новости» уже при новом владельце О. К. Нотовиче, по его свидетельству «король репортеров» «торговал оптом и в розницу своим печатным товаром»¹⁴. Одной из форм пополнения бюджета газеты была печать биржевых и банковских объявлений, за которые Ю. О. Шрейер требовал с банкиров плату. Для добычи новостных сведений, Шрейер активно сотрудничал с полицией, по воспоминаниям коллеги по газете «Новости» писателя В. Г. Короленко, официальная власть через него «освещала события»¹⁵. В 1887 г., вспоминая про первый период существования газеты, ее редактор кандидат прав Осип Константинович Нотович (1849–1914) писал, что газета была рассчитана на «возможно меньшее обременение неразвитых умов специального круга читателей газеты»¹⁶.

Либеральная газета «Новости» выходила почти 30 лет до 1905 г. С 1876 г. ее владел О. К. Нотович, благодаря ему газета стала цветом литературы и журналистики, здесь публиковались П. Д. Бобарыкин, В. И. Немирович-Данченко, Д. Л. Мордовцев, печатали свои произведения Н. С. Лесков, В. В. Стасов, в ней начинал публицистическую деятельность С. П. Дягилев¹⁷.

Идея ведения собственной издательской деятельности, как и издания собственной газеты, потерпела крах. У Шрейера не оказалось достаточных материальных средств и попечителей. В своей типографии под маркой «Скоропечатня Ю. О. Шрейера (Миллионная, 7)» он выпустил восемь названий книг и брошюр в течение одного года.

В издательском репертуаре наибольшее место занимали литературно-художественные издания: комедия драматурга П. П. Штеллера (1836–1908) «Ошибки молодости» (СПб., 1871. 148 с.), поставленная 11 декабря 1870 г. на сцене Императорского Александровского театра, пьеса С. И. Турбина (1821–1884) «Укротительница» (СПб., 1871. 31 с.) – сцены из военно-полевой жизни.

В типографии вышли нормативно-правовое издание: «Об учреждении Общества сохранно-судной казны» (СПб., 1871. 3 с.), производственно-практическое: «Программа занятий практикантов рельсового и механического завода Н. Путилова» (СПб., 1871. 24 с.) и книга «Северо-Кавказская железная дорога: несколько слов о направлении будущей Ростово-Владикавказской линии на г. Ставрополь» (СПб., 1871. 50 с.) – статистика И. В. Бентковского (1812–1890).

В типографии вышли два издания новгородских деятелей, автор первой брошюры – известный селекционер-овощевод Ефим Андреевич Грачев (1826–1877) «Краткое руководство для разведения овощей в крестьянских огородах» (СПб., 1871. 16 с.), где он изложил в доступной для крестьян форме основы овощеводства. Вторым изданием стала брошюра видного государственного деятеля, будущего пензенского губернатора Александра Александровича Татищева (1823–1895) «Образование фельдшеров земством Крестецкого уезда Новгородской губернии» (СПб., 1871. 10 с.).

Наибольший интерес представляет богато иллюстрированное издание «Обозрение японского архипелага в современном его состоянии» (Вып. 2, ч. 2. СПб., 1871. [2], 97, [3], 86, XXV–LI с.) русского путешественника генерал-майора Михаила Николаевича Венюкова (1832–1901), где впервые комплексно даны историко-статистические сведения о закрытой стране Япония. Шрейер был знаком с Венюковым по службе в Комиссии по устройству крестьян в Вильне, под началом которого он работал.

Издательская деятельность Юлия Осиповича не была продолжительной, он не издал большого количества книг, но в качественном отношении его издания внесли существенный практический вклад в развитие науки в России.

В 1875 г. Ю. О. Шрейер освещал на страницах «Санкт-Петербургских немецких ведомостей» знаменитое «Овсянниковское дело», рассматривавшееся в суде в течение 12 дней. По материалам двенадцатидневного процесса появилась серия очерков в столичной прессе и книга «Овсянниковское дело», представляющие подробное описание судебного процесса, а также иллюстрирующие публичность и гласность судебной системы после реформ Александра II¹⁸.

Литератор А. В. Круглов (1853–1915) оставил о Шрейере, в то время корреспонденте «Русских ведомостей», следующие воспоминания: «Я могу сказать, что Шрейер отличался большой ловкостью и умел вовремя дать нужные сведения, – но у него был и большой недостаток: он часто давал непроверенные сведения и нередко прямо „сочинял“, что было нехарактерно для его коллеги по цеху В. А. Гиляровского¹⁹. Известный литератор А. Р. Кугель (1864–1928) пришел работать в

«Санкт-Петербургские ведомости» в 1887 г. Он стал Шрейера легендарной личностью, «королем репортеров» но обнаружил его «уже стариком, сильно сдавшим»²⁰.

В 1881 г. из-за материальных проблем Юлий Осипович возвратился на государственную службу коллежским советником в Канцелярию императрицы Марии, через год перешел на службу статским советником в Министерство народного просвещения²¹. В том же году Шрейер был приглашен в качестве составителя и редактора подарочной книги «Пятидесятилетний юбилей его императорского высочества принца Петра Георгиевича Ольденбургского» (СПб., 1881. 104, 164 с.). Подарочное издание было выполнено на твердой бумаге с вклейками портретов семьи Ольденбургских, на корешке было выполнено золотое тиснение.

Образ Шрейера как «оборотистого журналиста» стал литературным. А. П. Чехов в рассказе «К характеристике народов (из записок одного наивного члена Русского географического общества)» упоминает Шрейера как обладателя персидского ордена «Льва и солнца» «завоевавший себе персидские симпатии», тем самым писатель вспоминает цикл статей Шрейера – «Корреспонденции с поля боя», где он освящал события Франко-прусской войны²². Ирония Чехова также связана с названием ордена, который был одним из самых распространенных в России и часто достававшихся путем подкупа.

В рассказе «Дополнительные вопросы к личным картам статистической переписи, предлагаемые Антошей Чехонте» герой спрашивает: «Какой фельетонист Вам по душе? Суворин? Буква? Амичус? Лукин? Юлий Шрейер или?», тем самым подчеркивая полулегендарный образ петербургского репортера²³.

Из-за Юлия Осиповича начинающий театральный критик А. Р. Кугель стал героем произведения В. И. Немировича-Данченко, напечатанного в журнале «Новь», где тот изобразил журналиста в сатирической форме по фамилии Кугель, желая подслушать беседу железнодорожников во время обеда, спрятавшись под стол «и обливаемый из соуслика или что-то в этом роде, заносил с великим усердием все, что там говорили»²⁴. Сатирический журнал «Зритель» в 1881 г. опубликовал на Шрейера эпиграмму «Знакомые»:

Как пронырлив, как о юрок!..
Жид, скажите, он иль – Турок?-
Египтянин, Дагомеец,
Немец, Финн, или Индеец...
Англичанин, Грек, Китаец...
Пан добродий ли, Малаец?..
Легок... Мал... велик, что веер!?
Нет он, просто Юлий Ш<ей>-ер!²⁵

В сатирическом журнале «Маляр» в 1870-х гг. появился карикатурный портрет Шрейера, в котором он подглядывает в замочную скважину. Подпись под карикатурой гласила: «Король репортеров за выполнением служебного долга»²⁶. Литературно-карикатурный образ Шрейера является отголоском его общественно-публицистической деятельности, методы работы, примененные им, стали основой корреспондентов, а принципы деятельности из-за их «нахальности» были высмеяны современниками.

От брака с Матильдой Игнатьевной Степановой у Шрейера был один сын Иосиф – выпускник Александровского лицея, секретарь Министерства внутренних дел, издававший в 1883–1884 гг. совместно с Н. Н. Комстадиусом литературно-критический журнал-альманах «Чистое искусство».

Скончался Юлий Осипович 3 февраля 1887 г., похоронили «короля репортеров» на Волковском лютеранском кладбище. Многие столичные и региональные издания отозвались на его смерть. Так в «Новом времени» и «Петербургском листке» отмечались его заслуги как «первого и деятельнейшего из современных журналистов-репортеров»²⁷.

В истории петербургской культуры имя Ю. О. Шрейера осталось как «короля журналистов», основателя газеты «Новости», легендарного репортера 1870–1880-х гг., который заложил основы репортерской работы по сбору текущих новостей. Шрейер как издатель-редактор основал одну из ведущих универсальных газет дореволюционного Петербурга «Новости», его издательская деятельность на Миллионной, д. 7 является частью петербургской книжной культуры XIX в.

Примечания

¹ ЦГИА СПб. Ф. 515. Оп. 1. Д. 2743. Л. 14. Дело по залогу имущества потомственного почетного гражданина Лохвицкого. 1871–1917.

² В научной литературе есть версия происхождения известного выражения. В Петербурге произошло убийство, суд назначил закрытое судебное заседание, представителей прессы туда не пустили. Но Шрейер проник в зал суда, обманув пристава, стоявшего у дверей. Шрейер сказал приставу, что он послан к одному из присяжных с последними словами от умирающей жены и пообещал ничего не рассказывать из того, что услышит в зале суда. На следующий день все, что Шрейер услышал, было слово в слово напечатано в газете. Газета имела большую прибыль, а пристав был уволен, и при личной встрече Шрейер ему сказал: «Ну кто же верит в честное слово журналиста» (см.: Сони́на Е. С. Король петербургского репортажа Ю. О. Шрейер // СМИ в современном мире. СПб., 2001. С. 57).

³ РГИА. Ф. 733. Оп. 121. Д. 600. Л. 1–5. О переводе причисленного к собственной Его Императорского величества канцелярии по учреждениям Императрицы Марии, стат-

ского советника Шрейера на службу по Министерству народного просвещения с причислением к оному. 1882–1887.

⁴ Шрейер Ю. О. Учебное дело в Привислянской окраине. СПб.: Тип. т-ва «Обществ. польза», 1869. 20 с.

⁵ Цензоры Российской империи: конец XVIII – начало XX в.: биобиблиогр. справ. СПб., 2013. С. 386.

⁶ Шрейер Ю. О. К эпохе графа Берга в Варшаве: отрывок из воспоминаний // Ист. вестн. 1884. Т. 15, № 3. С. 686–687.

⁷ Там же.

⁸ Мичатек Н. Шрейер, Юлий Осипович // Русский биографический словарь: в 25 т. СПб., 1911. Т. 23: Шебанов–Шютц. С. 386.

⁹ РГИА. Ф. 733. Оп. 121. Д. 600. Л. 6.

¹⁰ Там же. Ф. 776. Оп. 4. Д. 528. Л. 4. Об издании надворным советником Шрейером газеты «Мир». 1870.

¹¹ Там же. Ф. 777. Оп. 2. Д. 35. Л. 2–3. По изданию г. Шрейером газеты «Новости». 1871.

¹² Там же. Д. 100. Л. 40. По отчету о деятельности Комитета за 1871 г. 1871–1862.

¹³ Там же. Д. 35. Л. 41. По изданию г. Шрейером газеты «Новости». 1871; Там же. Ф. 776. Оп. 2. Д. 10. Л. 116–117. Выписка из журнала заседания Совета об отказе издателю-редактору названной газеты Ю. О. Шрейеру в освобождении ее от предварительной цензуры. 1872.

¹⁴ Кауфман А. Е. Из журнальных воспоминаний // Ист. вестн. 1912. № 10, окт. С. 136.

¹⁵ Короленко В. Г. Собрание сочинений: в 10 т. / подгот. текста и примеч. С. В. Короленко, Н. В. Короленко-Ляхович. М.: Гослитиздат, 1954. Т. 6: История моего современника, кн. 2. С. 33.

¹⁶ Десятилетие газеты «Новости», 1877–1887. СПб., 1887. С. 5.

¹⁷ Чернышова-Мельник Н. Д. Дягилев: опередивший время. М.: Молодая гвардия, 2011. С. 56. О газете в дальнейшем см.: Сони́на Е. С. Взлеты и падения петербургского издателя: О. К. Нотович и газета «Новости» // Изв. Урал. гос. ун-та. Сер. 1. 2009. № 4. С. 85–94.

¹⁸ Овсянниковское дело: двенадцать дней в суде. СПб.: Тип. Ретгера и Шнейдера, 1875. IV, 242 с.

¹⁹ Круглов А. В. Пережитое: житейские и лит. воспоминания // Светоч и дневник писателя. 1914. № 2, февр. С. 43–44.

²⁰ Кугель А. Р. Литературные воспоминания // Былое. 1922. № 20. С. 97.

²¹ РГИА. Ф. 733. Оп. 121. Д. 600. Л. 14–14 об.

²² Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М.: Наука, 1975. Т. 3. С. 114.

²³ Там же. 1974. Т. 1. С. 116.

²⁴ Кугель А. Р. Указ. соч. С. 97.

²⁵ Знакомые // Зритель. 1881. № 9. С. 8. Подпись: Барон Миловзоров.

²⁶ Чем занимаются историки // Эксперт online. URL: <http://expert.ru> (дата обращения: 06.02.2017).

²⁷ Петербург. листок. 1887. 7 февр., № 36. С. 3; Новое время. 1887. 4 февр., № 7928 (4116). С. 3.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ



Art history

М. М. Гудков

**«Машенька» vs. «Профессор»:
судьба единственной пьесы А. Н. Афиногенова на Бродвее**

В годы Второй мировой войны одной из немногих советских пьес, поставленных на Бродвее, была лирическая комедия А. Н. Афиногенова (1904–1941) «Машенька». Увидевшая здесь свет рампы под названием «Профессор, послушайте!», она стала первой и последней постановкой драматургии Афиногенова в коммерческом театре США. Изменение в названии показательно: вместо истории взросления и формирования личности юной Машеньки в центре бродвейской постановки оказался ее дедушка – профессор Окаемов. В статье анализируется влияние на постановку советской пьесы специфики американского коммерческого театра, а также политической конъюнктуры.

Ключевые слова: А. Н. Афиногенов, С. Майснер, американский театр, театры США, Бродвей, пьеса Машенька

Maksim M. Gudkov

**«Mashenka» vs. «Professor»:
fate of only play by Alexander Afinogenov on Broadway**

During World War II, one of a few Soviet plays, staged on Broadway, was a lyrical comedy by Alexander Afinogenov (1904–1941) «Mashenka». It obtained limelight under the title «Listen, Professor!», and it was the first and last production of Afinogenov in US commercial theatre. The change in the title is significant: instead of the story about young Mashenka growing-up and developing a personality, her grandfather professor Okayemov became the center of the Broadway production. The article analyses the specifics of American commercial theatre and political conjuncture on the production of a Soviet play.

Keywords: Alexander Afinogenov, Sanford Meisner, American theater, theatres of USA, Broadway, play Mashenka

В годы Второй мировой войны для поддержания боевого и патриотического духа армии, воюющей за океаном, а также гражданского населения театр США стал обращаться к «военной» драматургии страны-союзицы по антигитлеровской коалиции – СССР: «Русские люди» К. М. Симонова («The Russian People», 1942/43)¹, «Контратака» И. Вершинина и М. Рудермана («Counterattack», 1943), «Нашествие» Л. М. Леонова («Invasion», 1944). Свет американской рампы в это время увидели и пьесы А. Н. Афиногенова – «признанного лидера <советской> драмы 30-х гг.»². Известно, что в США шли три его произведения – «Далекое», «Накануне» и «Машенька»³, причем последнее из них сначала поставили «как лирическую новеллу о русской душе <...> драматические труппы Гарвардского и Рэтклифского университетов»⁴, а потом уже премьера состоялась на Бродвее.

Творческий путь советского драматурга Александра Николаевича Афиногенова (1904–1941) был непрост. Один из руководителей РАПП, секретарь театральной секции, влиятельный редактор журнала «Театр и драматургия», член президиума правления Союза писателей, он в 1936 г. по ложному доносу был исключен из партии и подвергнут остракизму. Началась его травля, и в это же самое время, в 1937 г., были

расстреляны такие талантливые советские драматурги, как В. Киршон и С. Третьяков. Однако Афиногенов чудом («по неизвестным до сих пор причинам»⁵) избежал репрессий и уцелел: через несколько месяцев, в феврале 1938 г., его реабилитировали, и он смог вернуться к творческой деятельности.

«Машенька» (1939/40) – предпоследняя пьеса Афиногенова, по мнению большинства отечественных исследователей⁶, является лучшей в литературном наследии драматурга. В Нью-Йорке она увидела свет рампы под названием «Профессор, послушайте!» («Listen, Professor»; премьера 22 декабря 1943, 29 представлений)⁷. Информацию об этом спектакле, являющемся единственной постановкой на Бродвее драматургии Афиногенова, можно встретить в отечественном театроведении не раз⁸, – но, к сожалению, только на уровне упоминания. Американская наука о театре и вовсе молчит на этот счет. Дочь драматурга А. А. Афиногенова, известный переводчик со скандинавских языков, не располагает никаким материалом об этом спектакле: «Насчет бродвейской постановки, – я впервые услышала о ней из вашей статьи»⁹, – написала она автору этих строк. Материала для анализа спектакля крайне мало, что усложняет его исследование. Представленная статья – это

первая в отечественном и зарубежном театроведении попытка изучения постановки пьесы Афиногенова в коммерческом театре США.

Действие «Машеньки» происходит в конце 1930-х гг. К одинокому 70-летнему академику Окаемову неожиданно приезжает 15-летняя внучка Машенька, которую он не любит. Постепенно отношения между дедом и внучкой налаживаются. Неожиданно через полтора года приезжает мать Маши, – она хочет вернуть дочь. Маша остается с дедом и убеждает его не отпускать и ее мать. Семья вновь воссоединяется.

Показательно, что на Бродвее постановка пьесы советского драматурга, убитого осколком вражеской авиабомбы, была посвящена памяти другой жертвы Второй мировой войны – молодому, но успевшему прославиться американскому театральному режиссеру Лему Уорду (Lem Ward)¹⁰, погибшему 24 ноября 1942 г. на Восточном фронте. В афиногеновской пьесе война постоянно врывается в пока еще мирную московскую жизнь. Так, отголоски битвы за Британию звучат в устах профессора Окаемова: «Не то поразительно, что я изучаю пергаменты, а то, что мы можем позволить себе изучать пергаменты, когда кругом война... Я вчера письмо получил от лондонского коллеги. (*Берет, читает.*) „Дир френд. Дорогой друг. Ничем не могу быть вам полезен. Моя коллекция древних рукописей свалена в ящики. Нам теперь не до древностей...“ Вот-с»¹¹. Война же стала одной из основных причин появления пьесы Афиногенова на Бродвее. И хотя к моменту показа «Машеньки» в США (рубеж 1943–1944 гг.) перелом во Второй мировой войне уже произошел и состоялась Тегеранская конференция «большой тройки» – Сталина, Рузвельта и Черчилля, – американские граждане продолжали терять своих соотечественников на полях сражений.

Для постановки пьесы Афиногенова на Бродвее специально была сделана адаптация¹², которая изначально называлась «Новый горизонт» («New Horizon»). Репетиции начались 22 ноября 1943 г.¹³, а уже через месяц состоялась бродвейская премьера. В рекламной кампании особый акцент ставился на участии в спектакле пятерых детей в возрасте от 12 до 16 лет¹⁴. В самом деле, здесь всех школьников (включая и Машеньку) играли подростки соответствующего возраста: Леля Спирина (Пегги Аллардайс / Peggy Allardice), Сеня (Майкл Дрейфусс / Michael Dreyfuss), Галя Чикова (Анна Мария Маколи / Anna Maria Macculey) и Витя Туманский (Питер Фернандес / Peter Fernandez).

Постановка была осуществлена малоопытным режиссером Сэнфордом Майснером¹⁵, чье профессиональное и личностное формирова-

ние проходило в театре «Груп» под значительным влиянием русской театральной педагогики (наследия К. С. Станиславского, Е. Б. Вахтангова и В. Э. Мейерхольда). Спектакль «Профессор, послушайте!» стал лишь третьей режиссерской работой Майснера на Бродвее.

В своем дневнике Афиногенов называет «Машеньку» «пьесой о старике и его внучке»¹⁶. Эта тихая лирическая комедия полемизировала со сложившимся канонем социалистических ценностей молодого государства, отрекшегося от традиционных («старорежимных», а по сути – христианских) норм человеческих отношений. «Четыре основных возраста (детство, отрочество, зрелость, старость) традиционно составляют антропологическую разметку исторического времени»¹⁷, но в советской стране, порывавшей с прошлым, культивировался разрыв родственных связей. На «свалку истории» выбрасывались старики, на арену новой жизни пришли дети.

В афиногеновской «Машеньке», напротив, разные человеческие поколения – старость (профессор и его домработница), зрелость (мать Маши и три знакомых профессора) и отрочество (сама Маша и ее четыре одноклассника) – гармонично уживаются друг с другом. Два главных героя пьесы – 14-летняя ученица Маша, приехавшая в столицу из Сибири, и ее дедушка, профессор Василий Иванович Окаемов – успешно разрешают болезненную проблему взаимоотношений стариков и детей. Однако сценическая судьба пьесы лишена такой гармонии, когда на равных солирует и «племя молодое», и старшее поколение: на практике всегда получалась история либо про внучку, либо про дедушку. При этом надо отдать должное драматургическому мастерству Афиногенова: в самом материале уже заложена возможность разных акцентов при его постановке.

Хорошо известно, что пьеса сочинялась в процессе совместной работы драматурга с конкретным театром – Московским театром им. Моссовета, поставившим ее 4 марта 1941 г. Режиссер спектакля Ю. А. Завадский оставил воспоминания о сотрудничестве автора пьесы и творческого коллектива постановки: «Афиногенов <...> вносил поправки в свой текст, присутствуя на репетициях, <...> с учетом того, что мы называем актерской индивидуальностью»¹⁸. «Машенька» стала «триумфом Театра им. Моссовета»¹⁹, где в заглавной роли блистала прима театра, легендарная советская актриса Вера Петровна Марецкая. Московская постановка была историей именно про Машеньку, «веселую, упряменькую, наделенную живым чувством юмора»²⁰. 37-летней актрисе удалось в роли юной советской пионерки раскрыть «с

тончайшим мастерством <...> натуру, полную душевной чистоты и волевой силы»²¹.

На Бродвее же роль Машеньки досталась юной дебютантке – 16-летней Сюзен Робинсон (Susan Robinson). Сохранившиеся фотографии американской постановки свидетельствуют, что для точной передачи жизни советской России Машенька-Робинсон носила типичную, «не американскую», прическу – две косички с пробором по центру головы. В исполнении неопытной актрисы афиногеновская героиня была «милой»²² и только, а в творческой биографии Робинсон – первой и последней работой на Бродвее. И, конечно же, эта роль не стала для нее таким же триумфальным сценическим достижением, каким она явилась для В. П. Марецкой.

Нью-йоркский спектакль получился не про Машеньку, а про ее дедушку. Здесь роль профессора Василия Ивановича Окаемова играла театральная знаменитость – шестидесятилетний Дадли Диггз (Dudley Digges). Важно отметить, что этот актер был хорошо знаком с режиссером С. Майснером, что существенно облегчало работу над спектаклем, принимая во внимание постановочную практику Бродвея с ее обычным дефицитом репетиционного времени и отсутствием постоянной труппы. Майснер познакомился с Диггзом еще в середине 1920-х гг. в театре «Гилд». Современный театровед-американист справедливо замечает, что Диггз своими ролями и постановками во многом обеспечил признание театру «Гилд»²³. Роль профессора Окаемова стала одной из последних сценических работ в огромном послужном списке актера. Однако критики не очень-то высоко оценили Диггза-профессора, который, согласно их мнению, значительно проигрывал другим его сценическим образам стариков²⁴.

Наряду с Окаемовым «старую гвардию» в афиногеновской пьесе составляет его «пожилая, полноватая домашняя работница»²⁵ Мотя (или Матрена Семеновна) – олицетворение простоты, доброты и мудрости русского народа. На Бродвее эту возрастную роль (правда, под другим именем – Аня) играла опытная актриса Вирджиния Фармер²⁶, с которой режиссер Майснер также уже работал в «Груп». И хотя актриса была в два раза моложе своей героини, ей удалось справиться с ролью, – театральным обозревателем хвалил Фармер: «Она так подходит на роль старой домашней хозяйки»²⁷.

Уязвимым местом постановки все критики единодушно признали образы «картонных злодеев»²⁸ – доктора Павла Павловича Туманского и его хамоватого, испорченного сына Вити (в исполнении Александра Кларка / Alexander Clark и Питера Фернандеса соответственно).

Много вопросов вызывала также игра Виолы Фрейн (Viola Frayne) в роли матери Машеньки, Веры Михайловны, появляющейся в самом конце спектакля, чтобы забрать дочь. Главная претензия критики заключалась в чрезмерной мелодраматичности исполнения этого образа.

Очевидно, что американская постановка резко проявила слабые места драматургии: «слишком благополучный финал пьесы – примирение Окаемова с матерью Машеньки, и несколько утрированные образы врача Туманского и его сына Виктора»²⁹.

Расстановка актерских сил в бродвейском спектакле отразилась на изменении его названия: вместо истории взросления и формирования личности юной Машеньки в США на первый план вышел профессор.

Отсутствие достаточного режиссерского опыта у постановщика спектакля С. Майснера, неудачное исполнение отдельных «взрослых» героев и распределение на роли школьников юных непрофессиональных артистов (особенно на роль Машеньки), привели к тому, что постановка выдержала всего 29 представлений. И даже участие Д. Диггза, этого «любимого дедушки Бродвея»³⁰, как его окрестили театральные критики в 1940-е гг., не смогло обеспечить спектаклю успех.

Показательно, что американцев, уже знавших правду о сталинских репрессиях и убийствах, заинтересовала в творческом наследии Афиногенова именно камерная, семейная драма – лирическая и тихая «Машенька». В годы войны усталых тружеников и отдыхающих от боев солдат Бродвей старался развлекать и вселять им оптимизм. «Машенька» очень подходила для этих целей и легко укладывалась в бродвейский канон, т. е. мелодраму о семейных ценностях и победе добра над злом. А чтоб успех был уж наверняка, продюсеры делали ставку на «звезду» – Д. Диггза.

Американский критик замечал, что стоит посмотреть этот спектакль хотя бы для того, чтобы «увидеть, как ведут себя дома русские»³¹. Несмотря на то, что художественная попытка выразить на Бродвее жизнь людей из далекой страны-союзницы в борьбе с нацизмом оказалась неудачной, значение постановки пьесы Афиногенова как культурно-исторического события трудно переоценить. «Машенька» стала важным шагом в российско-американском культурном диалоге, а слова профессора Окаемова – завещанием народам двух стран и всего мира: «Вы услышите, как прозвучит на земле последний выстрел и люди забудут, что такое война. Вы будете жить в новом мире, без войн...»³².

Примечания

¹ Подробнее об этой постановке см.: Гудков М. М. Две пьесы К. Симонова на Бродвее // Вестн. СПбГУКИ. 2015. № 4 (25), дек. С. 130–139.

² Вишневская И. Л. Драматургия: от революции до «оттепели» // История русского драматического театра: от его истоков до конца XX в.: учебник. 2-е изд., испр. М.: РАТИ: ГИТИС, 2009. С. 604.

³ См.: Морозов М. Две культуры // Театр. 1947. № 11, нояб. С. 64.

⁴ История западноевропейского театра / под общ. ред. А. Г. Образцовой, Б. А. Смирнова. М.: Искусство, 1988. Т. 8: 1917–1945. С. 229.

⁵ Гудкова В. В. К творческим биографиям авторов: Афиногенов А. Н. // Забытые пьесы 1920–1930-х гг. М.: Новое лит. обозрение, 2014. С. 966.

⁶ См., например: Муромский В. П. Афиногенов А. Н. // Русская литература XX в.: прозаики, поэты, драматурги: биобибл. слов.: в 3 т. / под ред. Н. Н. Скатова. М.: Олма-Пресс: Инвест, 2005. Т. 1: А–Ж. С. 133.

⁷ См.: Listen, Professor // Internet Broadway Database. URL: <http://ibdb.com> (дата обращения: 06.02.2017).

⁸ Владимиров Р. Советский театр в оценке печати США и Англии // Театр. 1945. № 1, сент. С. 54–55; Морозов М. Две культуры // Там же. 1947. № 11, нояб. С. 64; История западноевропейского театра. Т. 8. С. 229; Хеллман Л. Война и литература: беседа вел кор. газ. // Лит. газ. 1944. 2 дек., № 5 (1108). С. 4.

⁹ Афиногенова А. А. Письмо М. М. Гудкову, 21 ноября 2016 г. Электрон. арх. авт. ст.

¹⁰ Digges play ends short run tonight: «Listen, Professor» to close after 21 performances // New York Times. 1944. 8 Jan. P. 10.

¹¹ Афиногенов А. А. Машенька: пьеса в 3 д., 7 сценах // Афиногенов А. Н. Избранное: в 2 т. М.: Искусство, 1977. Т. 1: Пьесы, статьи, выступления. С. 395.

¹² Автор адаптации – Пегги Филлипс (Peggy Phillips, 1916–2004), известный театральный публицист, драматург и писательница, а также пресс-атташе многих бродвейских постановок. Пьеса Афиногенова была первой ее сценической адаптацией.

¹³ Zolotow S. «New Horizon» role to Dudley Digges: veteran actor to take part of Grandfather in Peggy

Phillips' Russian play // New York Times. 1943. 13 Oct. P. 28.

¹⁴ Announcement // Ibid. 18 Mar. P. 24.

¹⁵ Сэнфорд Майснер (Sanford Meisner, 1905–1997) – американский актер, режиссер, один из ведущих театральных педагогов США XX в.: создатель собственной актерской техники, вошедшей в театральную педагогику под названием «техника Майснера». Среди его учеников – актеры Г. Пек, Р. Дюваль, Д. Каан, Д. Вудворд, П. Фалк, Д. Кас-саветис, режиссеры С. Поллак, С. Люмет, Д. Франкенхаймер, драматург Д. Мамет.

¹⁶ Цит. по: Комментарий // Афиногенов А. Н. Избранное: в 2 т. М.: Искусство, 1977. Т. 1: Пьесы, статьи, выступления. С. 552.

¹⁷ Гудкова В. В. Дети и старики: антропологическая разметка нового времени // Театр. 2006. № 4. С. 130.

¹⁸ Завадский Ю. А. Сотворчество драматурга и театра // Театр. 1949. № 7, июль. С. 41.

¹⁹ Комментарий. С. 552.

²⁰ Завадский Ю. А. Указ. соч. С. 41.

²¹ Бояджиев Г. Н. В. П. Марецкая: творческий путь актрисы. М.: Искусство, 1954. С. 131.

²² Cooke R. P. Russian conversation // Wall Street J. 1943. 24 Dec. P. 7.

²³ См.: Клейман Ю. А. Американская режиссура первой трети XX в. СПб.: СПбГАТИ, 2011. С. 77.

²⁴ Nichols L. The play in review: Dudley Digges, Broadway's favorite Grandfather, plays the role again in «Listen, Professor!» at the Forrest // New York Times. 1943. 23 Dec. P. 22.

²⁵ Афиногенов А. Н. Машенька. С. 379.

²⁶ Вирджиния Фармер (Virginia Farmer, 1899–1988) участвовала в театре «Груп». Уйдя со сцены на 10 лет, вернулась на Бродвей в спектакле «Профессор, послушайте!». Эта роль стала последней в театральной биографии актрисы, окончательно ушедшей сниматься в Голливуд.

²⁷ Cooke R. P. Op. cit. P. 7.

²⁸ См., например: Zolotow S. News of the stage: «Listen, Professor!» quits // New York Times. 1944. 17 Jan. P. 14.

²⁹ Альтман И. Л. Александр Афиногенов // Афиногенов А. Н. Пьесы. М.; Л.: Искусство, 1947. С. 25.

³⁰ Nichols L. Op. cit. P. 22.

³¹ Cooke R. P. Op. cit. P. 7.

³² Афиногенов А. Н. Машенька. С. 409.

Т. С. Молчанова

«На бережку у ставка»: малороссийская песня в истории русской музыкальной культуры

Судьба малороссийской песни «На бережку у ставка» примечательна ее яркими появлениями в пространстве музыкальной культуры – в обработке О. Козловского на потемкинском торжестве 1791 г. и в финальной сцене «Сорочинской ярмарки» М. Мусоргского. В статье обращено внимание на ранние публикации этой песни, предпринята попытка аргументировать дату ее первого издания. Опубликованные варианты позволяют применить разные подходы в изучении бытового песенного наследия и почувствовать многомерность русской музыкальной культуры.

Ключевые слова: малороссийская песня, городской музыкальный быт, гопак, российский песенник, Тимофей Полежаев, О. А. Козловский, кн. Г. А. Потемкин-Таврический, М. П. Мусоргский

Tatiana S. Molchanova

«Na berezku u stavka»: Malorossiya song in history of Russian musical culture

The destiny of the Malorossiya song «Na berezku u stavka» is remarkable her bright emergence in space of musical culture – in O. Kozlowski's processing on a Potemkin' celebration of 1791 and in a final scene of «The Sorochinsk fair» by M. Mussorgsky. In the article the attention to early publications of this song is paid, an attempt to reason date of her first edition is made. The published options allow to apply different approaches in studying of household song heritage and to feel multidimensionality of the Russian musical culture.

Keywords: Malorossiya song, city musical life, hopak, Russian songbook, Timofey Polezhayev, O. A. Kozlowski, prince G. A. Potemkin-Taurian, M. P. Mussorgsky

В многоликой и обширной истории русской музыкальной культуры особый интерес представляют судьбы ее малоизвестных, но уникальных произведений. Такова малороссийская плясовая песня «На бережку у ставка», быстро и ярко вошедшая в художественную культуру России последнего десятилетия XVIII в. В петербургской музыкальной жизни ее история связана с двумя именами – кн. Г. А. Потемкина-Таврического, на грандиозных празднествах которого в честь русских побед впервые прозвучала эта малороссийская песня, и М. П. Мусоргского, создавшего на тему песни великолепную финальную сцену в опере «Сорочинская ярмарка».

Подобные истории есть у многих народных песен: будучи популярными в домашнем городском музыкальном быту и зафиксированные ранними песенными собраниями, они как живой источник питали многие русские оперы. Однако малороссийская песня «На бережку у ставка» стала знаковой для российской музыкальной культуры на рубеже XVIII–XIX в. Ее первое публичное исполнение было своего рода демонстрацией национальных устремлений.

Песня «На бережку у ставка» ворвалась в музыкальный мир Петербурга. В домашних салонах и при дворе часто звучали любимые песни. Но этой песне выпала честь великолепного исполнения, которое надолго запомнилось современникам. 28 апреля 1791 г. на знаменитых

торжествах по поводу взятия Измаила, устроенных кн. Г. А. Потемкиным у себя в Таврическом дворце, песня прозвучала в искусной инструментально-хоровой версии молодого композитора – Осипа Антоновича Козловского¹. Князь устроил грандиозный, тщательно продуманный по композиции и материалу прием, целями которого были чествование победителя и возвышение хозяина в глазах императрицы и намек на дальнейшие политические устремления². Народные танцы, демонстрирующие национальный колорит на этом торжестве, должны были символизировать победы России на юго-западных землях. «На бережку у ставка», включенной в праздничный ряд этого великолепного действия, суждено было стать одним из музыкальных символов малороссийской песенности.

Отметим особое место рассматриваемой нами песни во всей композиции праздника. Выстроенная череда музыкальных номеров – от торжественных полонезов на музыку О. А. Козловского и стихи Г. Р. Державина к «гребецким»³ песням в исполнении хора С. М. Митрофанова⁴ – перекликалась с политическими событиями и государственными чаяниями. Музыкальное оформление всего потемкинского торжества было поручено Осипу Козловскому. Малороссийская песня «На бережку у ставка» служила «музыкальным „мостиком“ от профессиональных музыкальных композиций к народным гребецким песням»⁵.

Несомненно, что музыкальное великолепие и яркое исполнение обработки малороссийской песни впечатлило гостей торжества. В описаниях Г. Р. Державина⁶ и Т. П. Кирьяка⁷ названа только она одна, и даже приведены две ее первые поэтические строки. Об остальных прозвучавших народных русских и малороссийских песнях с плясками ничего не известно⁸.

Князь Потемкин, с его природной музыкальностью, великолепными организаторскими способностями и характерным для того времени театральным чутьем, создал грандиозное празднество. Развернутая череда народных танцев должна была показать Екатерине II достигнутые и желаемые государственные устремления: полонезы ассоциативно указывали на Польшу как часть России, молдавские танцы и малороссийские песни с плясками на южные российские земли, Молдавию и Валахию⁹. Музыкально-политическая задумка Потемкина и его личные музыкальные пристрастия удивительным образом совпали на этом торжестве. Князь был неравнодушен к малороссийскому фольклору, а песня «На бережку у ставка» была одной из самых любимых: «Сия песня введена в употребление как по своему хорошему голосу, так и потому, что (она) была любима К(нязем) П(отемкиным). Она в музыке почитается наилучшею»¹⁰. Несомненно, что именно потемкинское торжество, насыщенное колоритными обработками народных песен, способствовало с того времени активному проникновению малороссийских песен в городской музыкальный быт. Немаловажной была и интонационная близость этих песен «интонационно-словарю» русской городской музыкальной культуры того времени¹¹.

Итак, исполнение малороссийской песни «На бережку у ставка» с хором, оркестром и пляской надолго запомнилось современникам. Осип Антонович Козловский, до того времени совершенно не известный в Петербурге композитор, уже на следующий день после торжества стал знаменитым и вскоре был продвинут по службе. Его оркестровые сочинения и обработки песен и танцев для потемкинского торжества представляли собой развитые, мастерские произведения. А прозвучавший на открытии героико-патриотический полонез с хором на текст Державина «Гром победы раздавайся» стал на некоторое время официальным российским гимном.

По распространенной в конце XVIII в. практике, можно было ожидать, что эти впечатления отразятся в рукописных альбомах, которые закрепляли репертуар домашнего музицирования, а также в продаже появятся тексты и ноты прозвучавших произведений.

Сохранился рукописный вариант песни «На бережку у ставка» в версии для голоса и фортепиано из сборника для домашнего музицирования «Recueil d'airs choisis français, russes, italiens et polonaises avec choeurs et sans choeurs composée par Joseph Koslovsky amateur à St. Petersbourg», хранящегося в кабинете рукописей в РИИИ¹² и РГБ. В этой рукописи не указана дата ее создания. Зато мы располагаем безнотным сборником 1791 г.¹³, в котором впервые в самом его именовании названы малороссийские песни и опубликованы несколько любимых тогда текстов. Текста «На бережку» нет, но отметим особо, что сборник напечатан «иждивением И. К. Ш[нора] и Т. П [олежаева]». К имени последнего мы еще вернемся.

Общеизвестно, что фортепиано-вокальные нотные варианты песни публикуются в 1795 г. в четвертой части собрания песен Трутовского и в 1806 г. во второй части сборника Львова–Прача. В обоих названных изданиях «На бережку» – это единственная песня, напечатанная в огромном объеме. Она представляет как будто бесконечную череду плясовых «колен», которая, завершившись, проходит еще раз с другими словами. В этих 36 тактах нет ни одного повтора! Варианты из сборников Трутовского и Львова–Прача немного отличаются по мелодии, гармонии и фактуре, но в них сохранено то, что было гениально найдено Козловским в композиционном плане. Можно с уверенностью говорить о зависимости фортепианно-вокальных версий песни от оркестрово-хорового сочинения Козловского.

В библиографических работах закрепилось, что первое издание песни было осуществлено лишь в 1794 г. в Москве без имени автора, которое было установлено только в XX в. Издание представляет собой хоровую партитуру на 13 листах и оркестровые партии на 4 листах (для двух скрипок, альты, контрабаса, двух флейт, валторн и кларнетов)¹⁴.

Однако существует другая публикация, которая позволяет сдвинуть дату. Это сборник-конволют¹⁵, на титульном листе которого указано его издание иждивением уже упомянутого нами Тимофея Полежаева в 1792 г. в Петербурге («Во граде святого Петра»). У него замечательное название – «Новый российский песенник или Собрание разных Песен с приложенными нотами, которые можно петь на голосах, играть на гусях, Клавикордах Скрипках и духовых инструментах». Название и содержание отражают намерение составителя: 45 листов с текстами и нотами для пения и игры на клавикордах или гусях (в том числе и переиздание сборника Теплова «Между делом безделье»), 10 листов

с инструментальными вариантами народных песен для исполнения без пения на гусях или клавикордах, 10 листов с инструментальными вариантами народных песен для исполнения на скрипке и 17 нотных листов песни «На бережку у ставка».

В библиотечных каталогах этот конволют описывается неоднозначно. По одному мнению, песенник Полежаева охватывает все до малороссийской песни. Другая точка зрения, поддерживаемая и нами, – песеннику Полежаева принадлежит все издание, в том числе и «На бережку»¹⁶. Сложность заключается в том, что отдельные компоненты песенника напечатаны по-разному, разными наборщиками. Нами проверены пять сохранившихся экземпляров¹⁷. Все содержат партитуру «На бережку», а в трех из них подшит и сборник романсов, идентичный опубликованному в 1795 г. «Магазину музыкальных увеселений»¹⁸. Поскольку «На бережку» и «Магазин» известны как самостоятельные издания, принято считать, что Песенник Полежаева, песня и «Магазин» были приобретены владельцами конволютов независимо друг от друга и далее, что было совершенно нормальной практикой, были самостоятельно ими подшиты. Эти конволюты близки рукописным сборникам, в них можно увидеть волю читателя.

Однако здесьстораживают такие факты: лишь один (!) экземпляр этого сборника-конволюта имеет сохранившийся титульный лист перед песней, а титульных листов перед «Магазином» вовсе нет; порядок соединения изданий для всех конволютов одинаков (песенник Полежаева, «На бережку», «Магазин»), что странно единодушно для их владельцев. Поэтому нам кажется более правильной точка зрения библиографов, соединяющих в одновременно изданный/продаваемый сборник и песенник Полежаева, и малороссийскую песню. Таким образом, можно предположить, что заинтересованным покупателям предлагался нотный сборник, который можно «петь на голосах» и играть на разных инструментах. Если принять эту точку зрения, то дата песенника Полежаева и есть дата первой публикации малороссийской песни «На бережку у ставка», т. е. она сдвигается на два (!) года раньше, с 1794 на 1792 г., т. е. вскоре после грандиозных торжеств князя Потемкина, так запомнившихся современникам. Это кажется вполне правдоподобным, поскольку книготорговцы и издатели рубежа XVIII–XIX в. старались публиковать «актуальный» материал, иначе расходы на издания не окупались.

Закономерно возникает вопрос – а как же издание «На бережку» 1794 г.? Оно ведь имеет свой титульный лист, по нему и устанавливается

дата первой публикации. Однако предпринятый нами анализ титульных листов дал интересный результат, который может подтвердить высказываемую версию о более раннем времени публикации. Их тщательное сравнение показало, что они совершенно одинаковы в своем оформлении, за исключением центральной части, где содержится наименование издания. Кроме того, на титульном листе песни «На бережку» явственно видны следы заклепки. Ранее мы высказали предположение, что предприимчивый книготорговец и издатель Тимофей Полежаев продал в Москву награвированные доски титульного листа и нотного текста популярной песни¹⁹.

Остановимся на датах: 1792 г. – Петербург, 1794 г. – Москва. Как произошла передача издательских прав? Здесь важно войти в контекст исторических событий в жизни книгоиздателей. В 1792 г. московский купец и книготорговец Тимофей Анисимович Полежаев вместе с другими крупнейшими книгопродавцами был заключен в тюрьму по делу Новикова. В его книжных лавках были обнаружены запрещенные книги. Лавки были опечатаны, торговля фактически прекращена. Сотоварищи купцов пытались их вызволить, однако купцы были выпущены только в 1796 г., в связи с милостью Екатерины II по поводу рождения наследника, т. е. в этот период торговое дело купцов несло крупные потери. И скорее всего Полежаев как предприимчивый человек продал награвированные доски и песни «На бережку» и «Магазина» другим издателям, в Москву. И это опять неслучайно, так как он имел лавки как в Петербурге, так и в Москве²⁰, и начал свое книготорговое дело именно в Москве.

Таким образом, история публикаций «На бережку» необычна и динамична. Отступив от загадок по поводу времени первой публикации песни, вернемся к ее музыкальному тексту. Оказывавшиеся в ранних нотных изданиях и рукописных песенниках музыкально-поэтические тексты «простых песен» и их инструментальные версии в основном фиксировали авторские слуховые (то есть запомнившиеся на слух) или устоявшиеся в домашнем музицировании варианты популярного песенного материала (к сожалению, авторство композитора, певца, музыканта-инструменталиста часто установить очень трудно). Но с этой песней другая история. Именно партитурный текст был исходным, а другие ранние нотные источники – сборники Трутовского и Львова–Прача, рукописная тетрадь – содержат ее варианты. Их сравнение может быть очень увлекательно для исследователя, но круг этих вариантов принципиально незамкнут и тем сложен. Наше сравнение вариантов «На бережку» ограничено рубежом XVIII–XIX в. Если

партитуру в «Песеннике» Полежаева считать «исходным» сочинением, то в ранних вариантах песни сохраняются форма, основной контур мелодии, в целом ладогармонический облик. Различия проявляются в варьировании песенной мелодии (обогащение мелизматикой), басового голоса, в перемене обращений аккордов.

Минует более полувека; в середине XIX столетия «На бережку» переходит в разряд классических народных песен, включается в переложения народных песен для фортепиано (например, в сборник М. Бернарда). Это продолжается в XX в., песня неоднократно встречается в сборниках-переложениях популярных украинских песен для хора и инструментов (гитары, аккордеона, духовых). В них сохраняется устоявшийся музыкальный облик, сохраненный ранними песенными собраниями. Однако в XX в. в судьбе песни происходит еще один яркий взлет – на песне строится мощная завершающая музыкальная сцена «Гопак» в опере М. П. Мусоргского «Сорочинская ярмарка». Опера создавалась композитором в 1870-х гг., не была закончена, а ее премьера состоялась, к сожалению, лишь в 1917 г. Можно думать, что именно новое оркестровое и драматургическое воплощение песни дало ей новую жизнь в музицировании XX в.

Удивительно, но, как и в празднестве Потемкина, песня стала воплощением национального колорита. В виде массовой танцевально-хоровой сцены – «Гопака веселых паробков» – песня венчает оперу. Для Мусоргского песня «На бережку у ставка» стала не просто завершающим танцевальным номером, но создала особый музыкальный образ, совсем не тот, фанфарно-радостный, который был придуман для потемкинского торжества Осипом Козловским.

Вряд ли Мусоргский просто «счастливо нашел» музыкальную тему для завершения своей оперы. Обращение к народным песням у композитора никогда не ограничивается цитированием; оно активно включает многозначный контекст, определенный исторический и стилистический ореол. Гениальное музыкальное чутье композитора позволило ему почувствовать «предназначение» песни «На бережку у ставка» – это отзвук, напоминание о золотом политическом веке в Малороссии, которое начиналось деятельностью Г. А. Потемкина.

Примечания

¹ Левашева О. А. Русская вокальная лирика XVIII в. // Памятники русского музыкального искусства / сост., публ., исслед. и коммент. О. Левашевой. М., 1972. Вып. 1. С. 373.

² Лебедева-Емелина А. Придворный бал как зеркало

культурно-политических процессов эпохи: опыт реконструкции потемкинского праздника // *Вопр. театра*. 2015. № 1/2. С. 212–234.

³ Гребецкими названы песни, которые были исполнены песенной «артелью» С. М. Митрофанова на лодках в Таврическом саду.

⁴ О С. М. Митрофанове сведений крайне мало. Эта одна из загадочных личностей принадлежала кругу Львова – Державина. Известно, что к нему обращено стихотворное приношение в опере «Ямщики на подставе» и что он издал сборник «Песни русские известного Охотника М****» (1799).

⁵ Лебедева-Емелина А. Указ. соч. С. 230.

⁶ Державин Г. Описание Потемкинского праздника в Таврическом дворце // Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. СПб., 1864. Т. 1. С. 377–419.

⁷ Кирьяк Т. П. Потемкинский праздник 1791 г. в письме к И. М. Долгорукому 6–8 мая 1791 г. // *Рус. арх.* СПб., 1867. С. 673–694.

⁸ В последней части своего «Собрания русских простых песен» (1795) В. Трутковский поместил несколько малороссийских песен, и, по предположению П. Бессонова, они могли исполняться на празднестве.

⁹ Лебедева-Емелина А. Указ. соч. С. 214.

¹⁰ Левашева О. Е. Указ. соч. С. 373.

¹¹ Лашенко С. К. Украинская песня в русской музыке последней трети XVIII – начала XIX столетий: дис. ... канд. искусствоведения / Гос. ин-т искусствознания. М., 1986. Л. 11.

¹² КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1308. Л. 79–82. См.: Письменный отчет по исполнению Государственного контракта от 08.08.2014 № 2825-01-41/06-14. URL: <http://mkrf.ru> (дата обращения: 06.02.2017).

¹³ Новый российский песенник, или Собрание любовных, хороводных, пастушьих, плясовых, театральных, цыганских, малороссийских, козацких, святочных, простонародных, и в настоящую войну на поражение неприятелей и на разные другие случаи сочиненных 145 песен / иждивением И. К. Ш[нора] и Т. П[олежаева]. СПб.: Печ. у И. К. Шнора, 1790–1791.

¹⁴ На бережку у ставка: партитура. М., 1794. 18 л.

¹⁵ Конволют – самостоятельные печатные или рукописные издания, объединенные в одном переплете.

¹⁶ Молчанова Т. С. Новый российский песенник, изданный Тимофеем Анисимовичем Полежаевым // *Нотные издания в музыкальной жизни России: сб. ст. / сост. И. Ф. Безуглова, Ю. Н. Кружнов*. СПб.: Изд-во Рос. нац. б-ки, 2012. Вып. 4. С. 11–25.

¹⁷ Три экземпляра – РНБ М 980–3 / П. 280, два – БАН 636 (1–2), 637 (1–3).

¹⁸ Магазин Музыкальных увеселений. М., 1795. Ч. 1. 26 л.

¹⁹ Молчанова Т. С. Указ. соч. С. 16.

²⁰ Зайцева А. А. Книжная торговля в Санкт-Петербурге второй половины XVIII в. / отв. ред. Е. А. Савельева. СПб.: БАН, 2004. С. 182.

Н. П. Рязанова

**К истории ленинградского музыкального авангарда 1920-х гг.:
Петр Рязанов**

Композиторское творчество Петра Борисовича Рязанова (1899–1942) – профессора Ленинградской консерватории, педагога, музыковеда и фольклориста, относится к 1920–1930-м гг. Его сочинения 1920-х гг. явились яркой страницей истории ленинградского музыкального авангарда.

Ключевые слова: П. Рязанов, авангард 1920-х гг., Ленинградская консерватория, современничество

Nina P. Ryazanova

To history of musical avant-garde of 1920's in Leningrad: Peter Ryazanov

Music by Peter Ryazanov (1899–1942), professor at the Leningrad Conservatory, educator, musicologist and folklorist, has been written by him in 1920–1930's. His music of 1920's was an outstanding page in the history of musical avant-garde in Leningrad.

Keywords: Peter Ryazanov, musical avant-garde of 1920's, Leningrad Conservatory, contemporaneity

Постсоветское музыковедение справедливо констатирует тот факт, что долгое время «общая картина отечественной музыки XX в., как она представлялась в учебных пособиях, исследованиях, концертной жизни, оказывалась обедненной, ущербной, содержащей множество пробелов»¹. Стало совершенно очевидным, что прервалось «развитие направлений, которые могли бы изменить или, в всяком случае, дополнить картину советской музыки»². Однако в последние десятилетия историки музыки немало сделали, чтобы изменить ситуацию и представить ряд забытых имен, если не в концертной жизни, то в исследованиях. Имеются в виду имена Г. Попова, А. Мосолова, В. Дешевова, В. Щербачева, М. Штейнберга, Н. Рославца, А. Лурье и др.

Настало время сказать также о творчестве практически забытого ленинградского музыканта П. Б. Рязанова (1899–1942), композиторская судьба которого, складывавшаяся в 1920–1930-е гг., достаточно типична и во многом совпадает с вышеуказанными композиторами, так как оказалась предопределена политико-культурной парадигмой того времени.

Если оставить за скобками годы овладения профессией, то творческий путь П. Б. Рязанова продолжался всего 13 лет. Будучи весьма требовательным к себе, Рязанов сам считал возможным опубликовать лишь восемьopusов. Изучение же рукописного архива композитора выявило 62 законченных произведений и большое число неоконченных. Завершенных сочинений на самом деле было больше, так как есть сведения об исполнении при жизни Рязанова того или иного произведения, от которого в архиве композитора³ мы находим лишь фрагменты, неполные рукописи.

Несмотря на краткость его творческого пути, мы вправе различать в творчестве Рязанова три перио-

да: I – ранний с 1913 г. по начало 1925 г. – от первого сочинения, сохранившегося в АР, помеченного юным автором 1913 г., до момента окончания Ленинградской консерватории; II – со второй половины 1925 г. по 1929 г. – годы после окончания консерватории, включившие наиболее авангардные сочинения Рязанова, и III период – с 1930 г. до 1938 г. – начало которого характеризуется творческой паузой, переключением композитора на переложения, обработки, а затем последующей сменой языковых норм в собственных сочинениях. В последние годы жизни, с 1939 и до кончины в октябре 1942 г., Рязанов не довел до конца ни один из своих замыслов.

Имя Рязанова-композитора приобрело известность с середины 1920-х гг., когда одно за другим прозвучали его «Соната» для фортепиано, «Четыре стихотворения А. Блока» для голоса с фортепьяно, «Частушечная сюита» для голоса, скрипки, флейты, кларнета и фагота, «Сюита для фортепьяно». Сочинения Рязанова последних консерваторских лет и по окончании Ленинградской консерватории лауреатом (1925 г.) характеризуют его как представителя музыкального авангарда. Д. Мийо, познакомившийся с музыкальной жизнью СССР во время своего приезда в 1926 г., писал: «У композиторов Ленинграда наблюдается настоящее возрождение <...> Такие критики, как Глебов, пианисты, как Каменский и Друскин, композиторы, как Дешевов, Попов, Рязанов, Шиллингер и Тюлин, и такой дирижер, как Дранишников, говорят за жизнеспособность русской музыки будущего»⁴.

Годы обучения Рязанова в Петроградской – Ленинградской консерватории (1920–1925) и последующей работы там в качестве педагога, совпали с консерваторскими годами Шостаковича (1919–1926) и Попова (1922–1930). Богданов-Березовский, учившийся в консерватории на одном

курсе с Шостаковичем (1919–1927), впоследствии вспоминал, что у большинства студентов-композиторов, учившихся в Петроградской (Ленинградской) консерватории в первой половине 1920-х гг. отношение к направлению, представленному «именами Глазунова, Штейнберга, Соколова, Житомирского, Чернова, Калафати», было «активно критическим»⁵.

Свидетельством круга товарищеского общения Рязанова, складывавшегося на почве общности взглядов и недовольства дореформенным консерваторским образованием, являются посвящения произведений, дарственные надписи на сочинениях. Так «Скерцо» Шостаковича Es-dur, op. 7 (сочиненное в 1923–1924 гг.) посвящено Рязанову⁶. Вот перечень некоторых надписанных нотных изданий из библиотеки Рязанова: Щербачев «Вторая соната» для фортепиано соч. 7 – «Дорогому верному другу П. Б. Рязанову не в осуждение сего юного писания В. Щербачев 10/VI 1926 г.»; Шостакович «Три фантастических танца» для фортепиано op. 1 – «Дорогому Петру Борисовичу Рязанову на память 9 IV 27 Д. Шостакович».

Огромную роль в формировании Рязанова – композитора и музыканта сыграл В. В. Щербачев, поборник современной музыки, который с 1923 г. стал преподавать в Ленинградской консерватории. Первое знакомство Рязанова с ним состоялось, очевидно, в рамках «Кружка композиторов», объединявшего молодых композиторов (в том числе Рязанова), в организации которого принимал участие Щербачев. Вокруг Щербачева «стало группироваться все молодое и талантливое в области музыкально-творческой мысли»⁷. Исполнения сочинений студента Рязанова состоялись именно в этом кружке, а также в Малом зале консерватории и в обществе «Друзей камерной музыки». А вскоре по окончании консерватории, в 1926 г. его произведения исполнялись в собраниях недолго существовавшего «Кружка новой музыки».

Кроме показов собственных сочинений в «дружеских» кружках»⁸ практиковалась совместное изучение, обсуждение и исполнение различных музыкальных произведений. Например, об одном из таких кружков позже, в 1939 г. вспоминал Г. Попов: «В 1929/30 г. я организовал и руководил кружком „Новой музыкальной культуры“ при Ленинградской консерватории. В этот кружок мне удалось привлечь наиболее прогрессивно мыслящую и творчески активную группу молодых ленинградских композиторов и наиболее передовых представителей из руководителей композиторского факультета Ленинградской государственной консерватории. В кружке работали профессор Б. В. Асафьев, профессор В. В. Щербачев, композиторы Ю. Н. Тюлин, П. Б. Рязанов, Волошинов, Арапов, Юдин, Животов, Казанцева, Чичерина, пианисты Юдина, Каменский, Друскин и многие другие»⁹.

1920-е гг. в советском искусстве проходили под знаком борьбы группировок – АСМ и РАПМ, противоположно трактовавших понятие «революционное искусство». Обе противоборствующие стороны (а не только представители РАПМ, как пишет И. А. Барсова) «ощущали себя на фронтовой полосе», чему есть многочисленные письменные свидетельства¹⁰, а словосочетание «музыкальный фронт» неизменно присутствует во всех официальных устных и печатных высказываниях того времени. Так редакция журнала «Современная музыка» сообщает весной 1926 г., что «имела намерение дать в этом же номере осведомление о творчестве группы молодых ленинградских композиторов, создающих новый фронт ленинградской музыкальной жизни»¹¹. К «фронту» относился и Рязанов. В этом же году Ю. Н. Тюлин дарит Рязанову ноты своих «Пяти пьес для фортепиано» op. 5 со следующей надписью – «Дорогому собрату по оружию от автора. Май 1926 г.». Об этом свидетельствует и «дарственная надпись композитора Гавриила Попова своему коллеге на экземпляре изданной партитуры его Септета „Дорогому талантливому Петру Борисовичу Рязанову – в знак единого фронта борьбы за новую музыкальную культуру – от автора. Февраль 1929 г. Ленинград“»¹².

Сочинения Рязанова второй половины 1920-х гг. свидетельствовали о его причастности русскому авангарду. В кратчайший срок он проделал путь от ранней прелюдийной лирики скрябинского толка через отголоски позднего романтизма в «Сонате» (соч. 1925 г.), воплощенные экспрессионистской стилистики в «Четырех стихотворениях А. Блока» (соч. 1926 г.) к жесткой линейности «Сюиты для фортепиано op. 5» (соч. 1926–1927 гг.).

Заслуживает внимания, что в первом исполнении «Четырех стихотворений А. Блока» для голоса с фортепиано в собрании «Кружка новой музыки» 26 апреля 1926 г. принимал участие в качестве пианиста Г. Попов. Критикой отмечено, что «„Стихотворения“ Рязанова – крупный и ценный вклад в русскую вокальную литературу»¹³, а «Соната» и «Сюита для фортепиано op. 5» «показывают нам его в качестве глубокого и мыслящего музыканта»¹⁴.

Одновременно с фортепианной «Сюитой» Рязанов сочинил «Частушечную сюиту» для голоса (без текста) и камерного ансамбля (соч. 1926–1927 гг.), показав ее в собрании ЛАСМ. Этой сюитой Рязанов демонстрировал совершенно новый подход к фольклору, своеобразно преломляя опыт Стравинского русского периода. Об увлеченности Рязанова Стравинским свидетельствует и его намерение написать исследование об интонационных приемах Стравинского «на таких произведениях как „Байка“, „Свадебка“ и „Мавра“» о чем он сообщает в письме к Б. В. Асафьеву от 6 июня 1927 г.¹⁵

Музыкальные увлечения Рязанова и Попова в эти годы очень близки: в своем дневнике Гавриил Николаевич с восторгом отзывается о приобретенных им сюитах из «Петрушки» Стравинского для фортепиано в две руки и Хиндемита «1922 г.»¹⁶.

Напрашивается любопытная параллель между Септетом Попова, в отношении которого отмечаются влияния различных стилей, в том числе Стравинского¹⁷, и «Частушечной сюитой» Рязанова. В первых частях обоих произведений особенно ощущается их близость благодаря приверженности обоих композиторов одним и тем же моделям, технике длительных остинато, создающих фон, на котором рисует свои узоры поначалу флейта, а затем и другие инструменты. Оба произведения предназначены для камерного состава и писались одновременно – в 1926 г. Септет Попова (сочинявшийся сначала как секстет) в четырех частях для флейты, кларнета, фагота, трубы, скрипки, виолончели и контрабаса был начат в январе 1926 г., первые две части которого были впервые исполнены 31 мая 1926 г. в Кружке новой музыки в 4-м Государственном музыкальном техникуме под управлением Щербачева. «Частушечная сюита» Рязанова ор. 4 для голоса (без слов)¹⁸, флейты, кларнета, фагота и скрипки в трех частях сочинялась в апреле-мае 1926 г. и была исполнена единственный раз при жизни автора через год в закрытом исполнительном собрании в 1927 г., предположительно 2 мая в переложении для двух фортепиано¹⁹. Показ в закрытом собрании, да еще в фортепианном переложении погубил исполнительскую судьбу этого замечательного произведения Рязанова на корню. Судьба Септета Попова сложилась куда благоприятнее – он был замечен и стал в последующие годы в глазах музыкантов своего рода символом композитора.

В статье «От „новой музыки“ к новому музыкальному мировоззрению» Б. В. Асафьев отмечает, что «Характерной чертой, свойственной ленинградской музыкальной культуре последних пяти лет, было интенсивное стремление к познанию и усвоению основных направлений и важнейших творческих завоеваний западной музыки последних десятилетий»²⁰. Современная музыка звучала в эти годы в Ленинграде на многих концертных площадках и, в том числе в концертах Ассоциации современной музыки (АСМ), Кружка новой музыки и Кружка друзей камерной музыки.

В 1927 г. редакция ленинградского журнала «Жизнь Искусства» обратилась к «ряду ленинградских музыкантов с просьбой высказать <...> свой взгляд на современное состояние и будущее музыки Запада и СССР»²¹. Такова предыстория появления на страницах этого журнала статьи под названием «О современной музыке», состоящей из трех разделов, представляющих отклик на предложенную

редакцией тему, трех молодых ленинградских композиторов. Первый раздел статьи, наиболее развернутый, принадлежит перу В. Щербачева, второй раздел – Ю. Тюлина, а третий – П. Рязанова. Поскольку эти композиторы являлись группой единомышленников, осуществлявших в 1920-е гг. реформу композиторского образования в Ленинградской консерватории, их высказывания лежат в одной плоскости, являясь своего рода манифестом²². Это и выражение горячего сочувствия направлению, в котором идет эволюция современной музыки на Западе, особенно в Германии (выделяются имена Хиндемита, Кшенека); это и характеристика нового направления как указывающего пути развития музыкального искусства советским музыкантам. Умонастроения авторов статьи, направленные в сторону современного искусства, впоследствии назовут ставшим ругательным словом «современничество»²³.

Несколько позднее, в этом же 1927 г. на страницах «Жизни искусства» появляется статья двух других ленинградских композиторов в той же рубрике «О современной музыке» – на сей раз И. Шиллингера и В. Дешевова²⁴.

Все композиторы, принявшие участие на страницах журнала в разговоре о современной музыке (Щербачев, Тюлин, Рязанов, Шиллингер, Дешевов) сочли насущной необходимостью, каждый в своем разделе статей, заявить о необходимости улучшить условия жизни и работы композитора.

И все же, несмотря на тяжелейшие условия существования, композиторам в 1920-е гг. удавалось создавать новую, часто авангардную по стилистике, музыку и исполнять ее. Еще действовал энтузиазм переустройства мира. Власти еще не вмешивались и не направляли искусство в нужное ему идеологическое русло, что произошло позднее в 1930-е гг. «Самые острые столкновения мнений в 1920-е гг. не препятствовали концертной и сценической жизни произведений композиторов „асмовской“ ориентации, государственная программа культурной политики еще не сформировалась окончательно, механизм ее реализации не был отработан и отлажен. <...> Творческая платформа РАПМа не стала в те годы официальной государственной программой»²⁵.

Но к концу 1920-х гг. ситуация постепенно меняется: в самом авангарде назревает кризис, вызванный не только внешними обстоятельствами, но и ощущением исчерпанности этого направления. Одновременно усиливается давление со стороны РАПМ, распространяется его влияние. В крупных индустриальных центрах, в городах, где имелись музыкальные учреждения создавались местные ассоциации и кружки. Современническое движение постепенно угасает. В 1929 г. на Первой Всероссийской конференции по вопросам музыки, которая

по существу стала партийным совещанием, «была со всей резкостью и решительностью дана оценка современничеству»²⁶.

В эти годы Рязанов сочиняет, еще оставаясь в той стилистике, которая сложилась в его предыдущих сочинениях. Это – «Злые песни» (1927–1928 гг.), и «Сюита» для оркестра, от которых, к сожалению, в АР сохранились лишь наброски и фрагменты. Выполнению этих замыслов Рязанову могла помешать не только огромная загруженность педагогикой и административной деятельностью, но и жесткая критика со стороны идеологов РАПМа.

Сочинения Рязанова рассматриваемого периода достойно представляют ленинградскую «современническую» ветвь советского музыкального авангарда. Следует заметить, что эти же годы – вторая половина 1920-х гг., – стали также и временем его активного участия во всех начинаниях «асафьевско-щербачевской» группы по перестройке консерваторского композиторского образования и создания им совершенно нового курса мелодики.

Примечания

¹ Арановский М. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX в. // Русская музыка и XX в. / М-во культуры РФ, Гос. ин-т искусствознания; ред.-сост. М. Арановский. М., 1997. С. 8.

² Там же. С. 9.

³ Личный архив Рязанова – в дальнейшем АР.

⁴ Мило (Мийо) Д. Музыкальная жизнь СССР // Рабочий и театр. 1926. № 27. С. 11.

⁵ Богданов-Березовский В. М. Из воспоминаний о музыкальной жизни революционного Петрограда // Музыкальное наследство. М.: Музыка, 1970. Т. 3. С. 365.

⁶ Хочу внести уточнение в следующие высказывания: Богданов-Березовский, соученик Шостаковича по консерватории, пишет в своих воспоминаниях, что Шостакович практически учился не у одного Штейнберга, так как «показывал свои сочинения и Щербачеву, и Рязанову, и Малько, и Асафьеву, и многим другим крупным музыкантам старшего поколения, не говоря о товарищах-сверстниках» (Богданов-Березовский В. М. Указ. соч. С. 390). Сходным образом о Шостаковиче пишет и Хентова. См.: Хентова С. Д. Шостакович: жизнь и творчество: монография: в 2 кн. Л.: Совет. композитор, 1985. Кн. 1. С. 99. Если речь идет о показах сочинений Шостаковича именно в период его консерваторского образования, то следует заметить, что Рязанов в это время также был студентом, и его суждения могли быть с позиций соученика, но никак ни мэтра, в чью компанию он зачислен в перечнях Богданова-Березовского и Хентовой.

⁷ Богданов-Березовский В. В. Объединение молодых композиторов // Рабочий и театр. 1926. 26 янв., № 4 (71). С. 14.

⁸ Хентова С. Д. Указ. соч. Кн. 1. С. 99.

⁹ Письмо Попова – П. П. Назаревскому № 109 от 19–22 октября 1939 г. // Попов Г. Из литературного наследия / ред.-сост. З. А. Апетян. М.: Совет. композитор, 1986. С. 123.

¹⁰ Там же.

¹¹ От редакции // Современная музыка: временник Ассоц. соврем. музыки при Гос. акад. худож. наук. М., 1926. Год 3-й, № 15/16. С. 117.

¹² По свидетельству И. А. Барсовой, этот экземпляр нот хранится в ее архиве (Барсова И. А. Контуры столетия: из истории русской музыки XX в. СПб.: Композитор, 2007. С. 28).

¹³ Богданов-Березовский В. Вокальные новинки ленинградских авторов // Новая музыка: сб. Ленингр. ассоц. соврем. музыки / под ред. И. Глебова, С. Гинзбурга. Л.: Тритон, 1927. Год 2-й, сб. 6. С. 49–50.

¹⁴ Друскин М. Новая фортепианная музыка. Л.: Тритон, 1928. С. 112.

¹⁵ Рязанова Н. Письма П. Б. Рязанова Б. В. Асафьеву // Opera musicologica. 2014. № 2 (20). С. 80–86.

¹⁶ Попов Г. Из литературного наследия / ред.-сост. З. А. Апетян. М.: Совет. композитор, 1986. С. 223.

¹⁷ Ромашук И. Гавриил Николаевич Попов: творчество, время, судьба. М.: Изд-во гос. муз.-пед. ин-та им. М. М. Ипполитова-Иванова, 2000. С. 37.

¹⁸ В Нонете Щербачева (соч. 1919 г.) также есть партия голоса без слов. Весьма возможно, что Рязанову было знакомо это произведение.

¹⁹ Единственное свидетельство об исполнении этой сюиты содержится в небольшой статье информационного характера о деятельности ЛАСМ за сезон 1926–1927 г.: Друскин М. Новая музыка в Ленинграде // Новая музыка / под ред. И. Глебова и С. Гинзбурга. Л., 1927–1928. Год 2-й, вып. 1 (5). С. 53–57.

²⁰ Глебов И. От «новой музыки» к новому музыкальному мировоззрению // Новая музыка. Л., 1926–1927. Год 1-й, сб. 1. С. 20.

²¹ О современной музыке // Жизнь искусства. 1927. 22 февр., № 8. С. 7–8.

²² Обычно справедливо отмечается, что выступления с манифестами, провозглашающими новаторские устремления и разрыв с традициями, в первые десятилетия XX в. были типичны для представителей литературы и изобразительного искусства и реже связаны с музыкой. Тем значимее факт появления статей подобного направления, написанных ленинградскими композиторами в 1927 г.

²³ Руководители РАПМа характеризовали современничество «как политический блок самых разнообразных музыкальных группировок прежних господствующих классов, преимущественно группировок буржуазной музыки». См.: Лебединский Л. Отчет о деятельности Совета ассоциации пролетарских музыкантов, борьбе за движение пролетарской музыки и дальнейших задачах РАПМа // Пролет. музыкант. 1931. № 6. С. 14.

²⁴ Шиллингер И., Дешевов В. О современной музыке // Жизнь искусства. 1927. № 13. С. 7–8.

²⁵ Шахназарова Н. Г. Парадоксы советской музыкальной культуры, 30-е гг. М.: Индрик, 2001. С. 22.

²⁶ ЦГАЛИ. Ф. 82. Оп. 3. № 61. Стенограмма доклада А. Е. Будяковского «Основные этапы развития советской музыкальной культуры» в ЛОСК 21/XI–32 г. С. 105.

А. Г. Романова

«Купальщицы» Геррита Дау: полифония художественных смыслов

Статья посвящена картинам Геррита Дау «Купальщик», «Купальщица», «Молодая женщина, расчесывающая волосы». Выявлены иконографические прототипы поз и жестов героев, бытовых и пейзажных деталей. Предлагаются интерпретации сюжета, отмечаются особенности творческого метода Дау в работе с мировым художественным наследием и при создании системы семантических слоев в рамках одного изобразительно-го текста.

Ключевые слова: иконография, полисеманτικότητα, обнаженная натура, Г. Дау

Aleksandra G. Romanova

Gerrit Dau's «Bathers»: polyphony of art meanings

The article is devoted to Gerrit Dau's pictures «Bather» (2), «The young woman combing hair». Iconographic prototypes of poses and gestures of heroes, household and landscape details are revealed. Interpretations of a plot are offered, some features of a creative method of Dau in work with world art heritage are noted and about ways of creation of system of semantic layers within one graphic text is drawn.

Keywords: iconography, polysemanticity, nudity, G. Dau

Голландская картина XVII в. представляет собою сложный многоуровневый текст, в котором одна тема может быть представлена одновременно под разными углами зрения. Содержание его может интерпретироваться как совокупность не противоречащих друг другу разнохарактерных смыслов. Часть из них вводится посредством прямых или скрытых цитат. Обращение к известной иконографии, сборникам эмблем или знаменитым произведениям искусства позволяет художнику вовлечь зрителя в диалог с традицией, апеллируя ко всему багажу его культурного опыта. Ю. Н. Звезда, размышляя на тему стихотворений Я. Катса, пишет: «Какой-либо предмет или явление могли переосмыслиться в разных аспектах, с различной кодовой установкой... Первый решается в ключе любовной символики, второй – в морально-дидактическом плане, третий представляет собой религиозную аллегория. Так соблюдается принцип восхождения от „низшего“ смыслового строя к „высшему“, при этом мысль отталкивается от конкретного объекта»¹. Данное суждение применимо и к живописи той эпохи.

Геррит Дау был одним из самых успешных художников Лейдена – университетской столицы Голландии. Художник специализировался на бытовой живописи: широко известны его изображения «Старушек», «Отшельников», «Сцен в лавке». Обращение этого мастера к обнаженной натуре представляется уникальным. Картины «Купальщик», «Купальщица» и «Молодая женщина, расчесывающая волосы»² впервые упоминаются под номерами 6, 9, 16 в контракте

1665 г. Йоханна де Би (1621– до 1672), коллекционера и покровителя Дау. Согласно этому документу, де Би становился владельцем картинной галереи из 27 работ художника, расположенной в доме лейденского живописца Яна Аннота (1633–1687)³. Женские изображения (№ 9 и № 16) упоминаются на аукционе 9 сентября 1722 г. в Роттердаме, в каталоге коллекции Жака Мейерса (1660–1721), под номерами № 93 и № 92 соответственно⁴. На аукционе графа Фердинанда Адольфа фон Плеттенберга (1690–1737), проходившем 2 апреля 1730 г. в Амстердаме, оба произведения были проданы Жаку де Рооре, агенту Лормье⁵, под номерами 380 и 310. В коллекции Виллема Лормье все три работы (две «Купальщицы» и один «Купальщик») были вновь собраны вместе и в 1748 г. проданы маркизу Вуайе д'Аржансону (1722–1782). В 1754 г. Жан-Батист Декан описывает «Купальщицу» как часть собрания Л.-Ж. Генья (1697–1768) в Париже⁶. В декабре 1768 г. состоялась распродажа его коллекции в Париже, где через посредничество маршана Огюста Менажо⁷ три «Купальщицы» Дау были приобретены князем Дмитрием Алексеевичем Голицыным (1734–1803)⁸ для Екатерины Великой. Картины побывали в знаменитых собраниях, были оценены самыми образованными людьми эпохи, однако уникальность их не ограничивается лишь историей бытования и изумительной техникой исполнения. Дело в том, что в отличие от большинства работ Дау, нельзя с уверенностью определить жанр «Купальщиц» и невозможно сразу расшифровать их сюжет.

Композиция всех трех работ строится во-

круг человеческой фигуры, крупной, ясно читаемой благодаря лаконичному силуэту. На первом плане можно видеть одежды купальщиков, растения, сухие ветки и берег ручья; фон представляет грот с полукруглой аркой. Обнаженная натура не позволяет отнестись к изображению к бытовому жанру. Эжен Фромантен утверждал, что в голландской живописи XVII в. «нагие фигуры, для которых уже не нашлось места в реальной жизни, исчезли»⁹. Действительно, обнаженные персонажи чаще всего встречаются в композициях на исторические сюжеты, пасторалей, аллегориях, религиозных сценах. Они нередки в произведениях Класа Муйарта, Бартоломеуса Бреенберга, Питера Ластмана. Вспомним творчество утрехтского живописца Абрахама Кейленбурха (1610–1648): «Купальщица, касающаяся ноги» напоминает сидящую нимфу из его брауншвейгской картины¹⁰, а «Молодая женщина, расчесывающая волосы», кажется, скопирована с модели, изображенной на дальнем плане картины «Диана и нимфы»¹¹. Что же отличает от вышеназванных композиций «Купальщиц» Дау?

В «исторических» картинах названных художников нагая фигура редко бывает крупной, обычно она является составной частью живописной группы или может быть вписана в пейзаж. У Кейленбурха мелкие человеческие фигурки теряются в пространстве пещеры. Черты их сильно упрощены и сглажены, не идет и речи об индивидуальности: герои не совершают определенных поступков, не имеют собственного лица. Геррит Дау, напротив, показывает своих героев крупным планом, как бы в фокусе, акцентируя внимание на их действиях. Молодая девушка касается ступни, как бы указывает на пальцы ног. Женщина расчесывает волосы. Жест мужчины вообще с точки зрения сюжета необъясним, и его иначе как нарочитым назвать нельзя. Однако образованному зрителю XXI в., как и XVII в., его движения кажутся знакомыми.

То, как мужчина опирается правой рукой на камень, его торс, развернутый к зрителю, левая рука в указующем жесте, голова en profile, заставляют вспомнить Адама Микеланджело. Другого Адама, в позе весьма сходной, представляет гравюра «Грехопадение» Луки Лейденского, знаменитейшего художника города, где всю жизнь проработал Дау. Сходство «Купальщиков» Дау с гравюрами Луки Лейденского отмечает исследовательница Рони Бэр в статье «Обнаженные у Дау»¹². Так, женщину, расчесывающую волосы, она сравнивает с фигурами Правосудия и Надежды (гравюры 1530 г.).

Мотив причесывания можно встретить в латинских фресках работы учеников Рафаэля¹³: одна из них изображает нимф Сирингу, которая

расчесывает волосы, сидя на камне у ручья. Пан, притаившийся за деревом, наблюдает за нею, и Дау тоже ставит зрителя в положение вуайериста, заставляя подсматривать за туалетом белокурой красавицы. Поворот спины молодой женщины и положение ее ног, одна из которых высоко поднята, а другая согнута в колене, мотив причесывания могут восходить к картине Тинторетто «Купание Сусанны», исполненной в 1560 г.¹⁴ Питер Ластман, учитель Рембрандта, несколько лет проживший в Италии, в 1619 г. пишет «Туалет Вирсавии»¹⁵, где фигура купальщицы, две служанки и общая структура композиции повторяют иконографическую схему Тинторетто. В свою очередь, эхо картины Ластмана звучит в работах учеников Рембрандта, таких как «Туалет Вирсавии»¹⁶ или «Художник и натурщица»¹⁷, где поза женщины, трансформируясь, сохраняет свои характерные черты. Картина Тинторетто была хорошо известна в Европе (в 1684 г. ее приобретет король Франции); логично предположить, что Дау обращается к источнику, вдохновлявшему его коллег.

Мотив касания ступни в живописи встречается нечасто. В пример можно привести палатинскую фреску, которая изображает «Венеру, завязывающую сандалию». Та же самая, хотя гораздо более свободная, поза – у Сусанны Тинторетто 1555 г.¹⁸ Касание ступни может интерпретироваться как знак сосредоточенности, замкнутости, интимного разговора с собою. Купальщица Дау кажется застигнутой врасплох: она бросает на зрителя взгляд поверх плеча, наклоняется, балансируя в неустойчивой позе. На ум приходит еще одна палатинская композиция «Венера и Амур на дельфине», где героиня сидит вполоборота и пристально смотрит на нас. Почти идентична позе Венеры фигура нимфы в брауншвейгской картине Кейленбурха, однако здесь острота движения сглаживается, и исчезает его эмоциональное содержание.

Зато Рембрандт и художники его круга, напротив, всегда делали акцент на взаимодействии персонажа и наблюдателя: стоит вспомнить картины «Сусанна» и «Женщина со служанкой»¹⁹ или набросок Рембрандта «Купание Дианы»²⁰ 1628 г. Обнаженная женщина сидит вполоборота от зрителя и смотрит на него поверх плеча. Создается иллюзия мгновенности движения героини, будто бы застигнутой врасплох. Подобный прием использует Дау, подчеркивая внимательный взгляд девушки на зрителя как на неожиданного гостя. Здесь становится абсолютно прозрачным вуайеризм, который присутствует во всех трех композициях. Художник обыгрывает иконографические схемы, характерные для сюжетов с обнаженными героями (во многих

таких сюжетах присутствует мотив подсматривания), желая оправдать свое обращение к обнаженной натуре и создать игровую ситуацию, в которой возможно появление «Купальщицы».

Логично предположить, что любая обнаженная героиня в протестантской Голландии должна носить имя из Библии или античной мифологии. Благодаря акцентированному своеобразию поз, герои Дау легко встраиваются в ряд исторических персонажей. Более того, когда неизвестный фламандский художник копирует одну из картин, он окружает девушку, касающуюся ноги, стайкой играющих путти, что дает право называть композицию «Венера и амуры»²¹. Однако Геррит Дау, намекая на родство своих персонажей с Адамом, Вирсавией и Сусанной (или Адамом, Венерой и нимфой), не дает им атрибутов, характерных для исторических персонажей. Напротив, сброшенные платья позволяют четко опознать их владельцев по национальному, социальному и профессиональному признаку. С самого начала, в контракте Йоханна де Би героини именовались «Купальщик», «Молодая женщина», «Юная девушка», т. е. воспринимались как персонажи не отдаленной истории, но современности. Первое определение социального статуса персонажей дается в каталоге аукциона Жака Мейерса 1722 г.: «Купальщица, касающаяся ноги», названа «Молодой крестьянкой». В «Livret de la Galerie Impériale de L'Ermitage de Saint-Pétersbourg», вышедшей в Петербурге в 1838 г., она же описана как «Молодая крестьянка, собирающаяся купаться», купальщик – как «Молодой военный, собирающийся купаться», и то же описание приведено в «Каталоге Картинной Галереи Императорского Эрмитажа» за 1870 г.²² и в работе В. Мартина²³. Для современников Дау эфес и широкополая шляпа с пером являлись непререкаемыми атрибутами военного сословия. Об этом говорят картины современников Дау на сюжет «Караульня». На картинах голландцев и фламандцев также встречаются большой медный кувшин характерной формы и красное с синим платье: они являются характерными атрибутами «молочницы». Если обратить внимание на прическу купальщицы, расчесывающей волосы, то такая же коса, скрученная на затылке, украшает головы натурщиц Рембрандта. О женщинах, позировавших художникам, известно мало, однако справедливо предположить, что это были не представительницы высшего сословия, а служанки, горничные. Такие прически у служанок на картинах де Хооха, Терборха, ван Мириса. Знатные дамы носили локоны на французский манер, куртизанки заплетали сложные волнистые прически. Таким образом, одежды и аксессуары купальщиков четко определяют со-

циальные роли своих хозяев: солдат, крестьянка (молочница) и служанка (горничная). То, как Дау пишет детали, передает фактуры материалов, говорит о его подчеркнутом внимании к явлениям действительности.

Как же тогда современники художника попали в итальянский грот, – удивляется зритель? Рассмотрим декорации внимательнее.

Голландские итальянисты, испытывавшие влияние Адама Эльсхаймера, как правило, изображали в гроте псевдоантичные скульптуры и обломки саркофагов, а также растения и сухие деревья. Предметы мертвой природы составляли выгодный контраст с мягко написанными одухотворенными фигурами нимф, давая возможность сыграть на разнице фактур, красок, линий и силуэтов. Дау также использует мотивы полукруглого проема, каменной плиты, помещает под сень грота обнаженную фигуру. Однако никаких античных руин, саркофагов и тем более статуй нет и в помине, да и сам грот состоит не из массивных живописно оформленных природой обломков скал, но из гладких, отполированных стен и рустованной арки. Это не дикая пещера, а рукотворная имитация грота, экзотический интерьер, созданный и освоенный человеком. Пейзаж, видимый в проеме арки, воспринимается скорее как вид из окна. Этот «природный» элемент ограничен, он составляет часть более крупного рукотворного элемента. Сам грот кажется небольшим, его границы едва ли сильно выходят за рамки картины. Поэтому пространство в картинах Дау получается замкнутым, камерным. Камерность отвечает и постановка света: это не рассеянное экстерьерное освещение, но точечное, как от прожектора. В пользу этого утверждения можно привести наблюдение Рони Бэр²⁴, которая говорит, что начиная с 1650-х гг. Дау использует прожектор, чтобы подсвечивать фигуры. Таким образом, положение объекта в пространстве в картине можно охарактеризовать не формулой «Фигура в пейзаже», но формулой «Фигура в интерьере».

Подобные декорации постоянно встречаются в картинах Дау на сюжет «Отшельников». При создании облика грота Дау пользуется работами своего учителя. Именно в творчестве Рембрандта пещера приобретает форму архитектурного сооружения. В 1630 г. Рембрандт создал композицию «Святой Иероним за молитвой», гравированную Яном Георгом ван Влита²⁵. Основной структурой композиции является разрушенная кирпичная постройка, образующая полукруглую нишу над головой отшельника, и изогнутое дерево с протянутой цветущей веткой. На возвышении перед святым лежит раскрытая книга, чуть поодаль сложены

сосуды, четки, песочные часы, шляпа. Мотив сухого дерева ассоциируется с картинками из многочисленных книг символов и эмблем, издаваемых в Голландии XVII в. Мертвое дерево может трактоваться как напоминание о бренности существования, неотвратимости гибели и расплаты, а молодые ростки, цветы и мох вокруг него – как надежду на возрождение, на преодоление смерти с помощью добродетели. В нем воплощается мысль о действии времени, которая в творчестве Бартоломеуса Бреенберга и Корнелиса ван Пуленбурха воплощалась в изображении статуй и саркофагов.

Интересно отметить, что в творчестве Рембрандта впервые соединяются представления о пещере отшельника и его келье. Пещера служит зримым воплощением дикой силы мира, она подчеркивает и трудности жизни отшельника, преодолевающего природу, и естественность поведения старца, пребывающего в гармонии с ней. Келья – рукотворное помещение для уединения и молитвы, демонстрирующее одновременно и силу человеческой воли, и бренность человеческих достижений. В композиции Рембрандта осуществляется синтез рукотворного и природного, как бы прорастающих друг в друга. При создании своих знаменитых «Отшельников» Геррит Дау следует за учителем, акцентируя внимание на руинах, более привычных голландскому зрителю, чем пещеры и горы. Более того: в картинах «Купальщицы» сцена обретает конкретные географические и временные координаты, так как пейзаж, различимый в проеме арки, представляет виды Лейдена, вполне узнаваемые для современников²⁶.

Со стороны автора достаточно смело поместить прекрасную горничную на камень, только оставленный святым старцем. Но природная роль грота как места уединения оказывается сходной в сюжетах «Отшельников» и «Купания нимф» и позволяет Дау совместить два ассоциативных ряда в один образ. Пещера, келья – место очищения ума и духа – по аналогии оказываются близки комнате омовения. А где еще, кроме как в искусственном гроте, можно увидеть современника свободным от городской суеты, сбросившим кокон цивилизации? Перед нами добровольные отшельники – человеческие существа «наедине с собою», в естественном созерцании собственного бытия. Художник обходит запрет протестантской Голландии: табу на изображение реального тела. Он не прикрывает натурщинок фиговым листом библейского имени, но буквально обнажает их богоподобную сущность.

Примечания

¹ Звездина Ю. Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта. М., 1997. С. 24.

² Все 25 × 19 см, дерево, масло. 1660–1665-е гг. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.

³ Baer R. *Dou's Nudes* // *Aemulatio*. Zwolle: Waanders Publ., 2011. P. 372.

⁴ *Ibid.* P. 371.

⁵ *Ibid.* P. 372.

⁶ Descamps J. B. *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*. Paris, 1754. Vol. 2. С. 187.

⁷ По мнению Р. Бэр, посредником был Пьер Реми.

⁸ Martin W. *Gérard Dou: sa vie et son oeuvre*. Paris, 1991. С. 60.

⁹ Фромантен Э. *Старые мастера*. М., 1966. С. 130.

¹⁰ Нимфы в гроте. 1647 г. 28,2 × 34,1 см, медь, масло. Брауншвейг, Музей герцога Антона Ульриха.

¹¹ Диана и нимфы. До 1648 г. 49 × 86,5 см, дерево, масло. Аукцион в Вене, 29. 09. 2004.

¹² Baer R. *Op. cit.* P. 379.

¹³ Школа Рафаэля Санти, 1523–1524 г. 260 × 150 см, фреска. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.

¹⁴ Якопо Тинторетто. Сусанна и старцы, 1560 г. 167 × 238 см, холст, масло. Париж, Лувр.

¹⁵ Питер Ластман. Туалет Вирсавии, 1619 г. 41,5 × 61,5 см, дерево, масло. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.

¹⁶ Круг Рембрандта. Туалет Вирсавии, 1643 г. 57 × 76 см, дерево, масло. Нью-Йорк, Музей Метрополитен.

¹⁷ Круг Рембрандта. Художник и натурщица, 1640-е гг. Глазго, Музей искусств.

¹⁸ Якопо Тинторетто. Сусанна и старцы, ок. 1555 г. 147 × 194 см, холст, масло. Вена, Галерея живописи.

¹⁹ Круг Рембрандта. Сусанна, ок. 1635 г. Дерево, масло. Берлин, Галерея живописи; Круг Рембрандта. Женщина со служанкой. 25 × 21 см, дерево, масло. Ренн, Музей изящных искусств и археологии.

²⁰ Рембрандт ван Рейн. Купание Дианы, 1630–1631 гг. 18,1 × 16,4 см. Лондон, Британский музей.

²¹ Baer R. *Op. cit.* P. 380.

²² Каталог Картинной Галереи Императорского Эрмитажа. 2-е изд. СПб., 1870. Т. 2. С. 173.

²³ Martin W. *Op. cit.* P. 229 p.

²⁴ Baer R. *Gerrit Dou, 1613–1675: master painter in the age of Rembrandt*, Washington, 2000. P. 40.

²⁵ Ян Георг ван Влита по рисунку Рембрандта ван Рейна, 1630–1931 гг. Святой Иероним за молитвой. 18 × 15 см, офорт. Париж, Лувр.

²⁶ Как впервые указал В. Мартин, именно эти виды Лейдена открывались из окон мастерской Дау: «Синие Ворота» и набережная канала. То же изображение можно найти на картинах «Шарлатан», «Чистка моркови», «Автопортрет». См.: Martin W. *Op. cit.* P. 60.

А. А. Арутюнян

Научное наследие Гарегина Овсепяна и журнал «Арагат»

Научно-исследовательская и просветительская деятельность Гарегина Овсепяна охватывает вопросы формирования и эволюции армянского средневекового искусства в рамках христианской традиции. В качестве редактора журнала «Арагат» он публикует статьи, обзоры и рецензии, ориентированные на формирование современных подходов к изучению истории искусства в рамках концепции национальной модернизации, подробно анализируя армянскую средневековую архитектуру и книжную миниатюру.

Ключевые слова: армянское средневековое искусство, методология искусствоведческих исследований, история истории искусства, искусствоведческая публицистика, архитектура Армении, армянская книжная миниатюра

Artur A. Harutyunyan

Scientific heritage of Garegin Hovsepyan and «Ararat» magazine

Research and educational activities of Garegin Hovsepyan cover the questions of formation and evolution of the Armenian medieval art in the Christian tradition. He publishes articles and reviews focused on the formation of modern approaches to the study of art history in the framework of the concept of national modernization, a detailed analysis of the Armenian medieval architecture and book illumination as editor of the journal «Ararat».

Keywords: Armenian medieval art, methodology of art studies, history of art history, art journalism, architecture of Armenia, Armenian book illumination

В конце XIX в. идеи модернизации и культурной идентичности приводят к формированию особого интереса к истории и художественному наследию Армении. Одной из задач науки становится обоснование ценности национального достояния, выявление места отечественного наследия в контексте мирового художественного процесса, осмысление современной армянской культуры базируется на понимании значения армянских средневековых памятников в истории искусства. В Европе в XVIII–XIX вв. весьма характерным явлением становится «медиевизм», собственная средневековая культура воспринимается как возможность возрождения нации, ее государственности, ее единства, ее культуры. Память о прошлом, изучение и интерпретация художественного наследия прошлого служат в качестве источника национального обновления, модернизации.

Для священника, филолога, искусствоведа и историка Гарегина Овсепяна исследование армянского средневекового наследия является условием становления современной нации. Исследовательская деятельность Г. Овсепяна¹ охватывает широкий спектр явлений художественной культуры, особое место в его биографии занимает работа в качестве редактора журнала «Арагат»² (1907–1908 и 1918–1919 гг.), публикации в котором отражают религиозные, политические, исследовательские и методологические взгляды автора. Изучение армянского средневекового культурного наследия осуществляется в рамках реализации плана национальной и культурной модернизации в про-

цессе становлении профессиональной практики искусствоведческих исследований. Пребывая на границе науки и публицистики, статьи в журнале «Арагат» отражают пути формирования, функционирования и сосуществования специфических искусствоведческих подходов с религиозными, филологическими и этнографическими, особенно следует отметить синтез методов и разработку междисциплинарных связей при анализе армянского средневекового искусства.

Г. Овсепян поставил своей целью превратить «Арагат» в платформу научных исследований армянского историко-культурного наследия. Деятельность в журнале он начинает с изучения и систематизации армянской фольклорной поэзии³. По словам Г. Овсепяна, чтобы приблизиться к истокам своей нации и раскрыть основы формирования ее культуры, необходимо тщательно исследовать быт, обычаи и этические нормы народа: «Только знакомясь с повседневной жизнью, бытом, обычаями, религиозно-нравственной идеологией и другими взглядами, можно определить уровень духовного развития народа»⁴.

Публикации Г. Овсепяна затрагивают вопросы религии, археологии, языка и культуры, он проводил раскопки и коллекционировал произведения искусства, уделяя особое внимание рукописям: «Среди самых просвещенных наций мы можем гордиться 20 000 томами наших манускриптов, где увековечены мысли и наследие прошлого нашего народа, которые в сущности являются самой бесценной национальной жемчужиной»⁵.

Просветительская деятельность Г. Овсепяна была направлена на национальное обновление, модернизацию и переоценку культурного наследия. «Армения должна оценивать по достоинству любое событие и предмет своего прошлого, для того чтобы суметь присутствовать в истории как нация. Основой существования нации является своя культура и осознание собственного прошлого. Необходимо признать и сохранить истинную ценность этой культуры»⁶. Для Овсепяна осмысление прошлого и культура были условием формирования народа, развитие нации невозможно без исторического самосознания и понимания ценности собственной культуры.

В номере журнала «Арагат» за июль-август 1907 г. Г. Овсепян публикует статью «Патриотизм и христианство»⁷, в которой раскрывается спектр ценностей, ставший основой научной и просветительской деятельности автора, который характеризует патриотизм как образ жизни, нравы, общее прошлое и единый язык народа. Он подчеркивает особую значимость истории, без которой невозможно строить будущее. В том же номере журнала опубликована «Рецензия» Г. Овсепяна на современные европейские исследования памятников армянского культурного наследия⁸. В первой части рецензии автор описывает собрание армянских манускриптов из королевского института древних рукописей немецкого города Тюбинген, включающее 104 тома; каталог манускриптов составили Франц Николау Финк и Левон Гянджецян⁹. Овсепян по достоинству оценивал факт обладания этими рукописями и составление их списка: «Для исследования хроник и истории наших предков имеет чрезвычайную значимость составление детального списка и типология армянских рукописей»¹⁰. Он весьма высоко оценивает исследование Финка на основе нового сборника армянских рукописей Тюбингена, считая, однако, этот труд неполным, так как Финк опирается исключительно на опубликованный сборник, не учитывая другие издания: «Все же лаконизм не является ограничением, для того чтобы читатель смог познакомиться и имел бы общее представление о еще мало изученной области исследований»¹¹. Овсепян отмечает, что немецкий ученый, опираясь на исследования предшествующих специалистов, пытается объяснить европейскому научному сообществу ценность армянских рукописей, указывая на их древнее происхождение.

Вторая часть «Рецензии» относилась к труду Йозефа Стржиговского «Манускрипты Малой Армении». Овсепян отдает должное австрийскому ученому как авторитетному исследователю искусства Восточно-римской империи. Овсепян говорит об изучении Стржиговским Евангелия, включенного в сборник университета Тюбингена, особое внимание

уделяется методам описания и анализа изображений евангелистов и узоров заставок. Рассматривая метод работы и доказательную базу исследования, Овсепян выявляет следующие пути распространения художественных традиций: «После господства Ассирии наступает период влияния византийских манускриптов. Однако сейчас, опираясь на вновь опубликованные материалы, можно утверждать, что и армянское, и византийское декоративное искусство имеет ощутимую зависимость от персидского, которое в средние века доминировало на востоке»¹². Овсепян отмечает, что Евангелие Тюбингена имеет особую значимость для истории армянского искусства, так как отражает пути формирования армянской книжной миниатюры непосредственно на основе персидской, а не византийской традиции. Идея самостоятельности армянского искусства, основанная на концепции Стржиговского, принципиально важна для Овсепяна, который утверждает, что армянское искусство равно по своему уровню византийскому, более того, опираясь на Стржиговского, Овсепян даже предполагает: «Быть может византийцы освоили искусство книги с помощью армян и после того, как достигли вершины своего развития, передали армянам во времена господства империи Сельджуков»¹³.

Идея формирования основ культурной идентичности и становления современного самосознания нации претворяется на основе позиционирования роли армянского искусства в истории. Автор «Рецензии», опираясь на концепцию известного ученого, с точки зрения актуальных исследовательских подходов стремится возвысить роль армянского искусства в восточно-византийском регионе, указывая на пути распространения художественных влияний в контексте сложных процессов межкультурного обмена. Ссылаясь на европейский опыт, рецензия становится научным обоснованием исследовательских подходов, национальное культурное наследие в данном контексте приобретает публицистическую трактовку, расширяющую границы интерпретации и обосновывающую ценность памятников армянского художественного наследия для изучения. Овсепян, выступая с историко-культурных позиций, создает аргументированную концепцию исследовательских подходов к изучению армянской культуры, что становится залогом модернизации.

Прошлое, воспринятое как материал для исследований и интерпретации, культурное наследие, послужившее источником формирования идеи современного национального становления и разработка искусствоведческих подходов к памятникам, отраженные в тексте «Рецензии», указывают на стремление Г. Овсепяна сформировать методологию истории армянского искусства как науки. В его труде «Золотой век и возникновение

армянского искусства»¹⁴, пожалуй, наиболее рельефно выявлен процесс переоценки армянского исторического наследия в контексте приемов анализа формирующейся научной практики искусствоведения. Автор ставит проблему методов трактовки и преподнесения армянского искусства, задается вопросом о его месте в истории всемирного искусства¹⁵. Большинство положений, основополагающие исследовательские подходы и методы интерпретации в этом труде практически идентичны «Рецензии», и данный факт еще ярче подчеркивает желание Г. Овсепяна превратить историю армянского средневекового искусства в предмет научного исследования.

Автор характеризует армянское искусство как яркий пример христианской художественной традиции, он сопоставляет национальную школу с европейским искусством: «Все же армянское искусство является христианским, так же как мы считаем христианским романское и готическое наследие»¹⁶. Прибегая к сравнительному методу для обоснования специфики языка армянского искусства, что уже стало традиционным аналитическим подходом, автор оспаривает мнение, что колыбелью христианского искусства является Запад, ссылаясь на труды востоковедов Йозефа Стржиговского, Мельхиора Де Вог¹⁷ и Шарля Феликса Тексье¹⁸: «Последнее время в истолковании истории искусств произошел большой переворот, и латинская поговорка „Ex oriente lux“, т. е. с Востока свет, уточняется с позиции искусства»¹⁹.

Пути сложения и распространения традиций и основных стилистических закономерностей, проблема интерпретации художественных влияний, генезис и развитие армянского искусства вызвали многочисленные споры, привлекая внимание ученых разных стран. Например, выдающиеся представители византистики Н. П. Кондаков и Й. Стржиговский относили эпоху формирования армянского искусства к IX в., данное утверждение одновременно, но независимо друг от друга отрицали Сирарпи Тер-Нерсисян²⁰ и Курт Вайцман²¹. Следует добавить, что австрийский ученый потом принципиально изменил свою точку зрения²². Овсепян указывает, что наряду с эллинистическими влияниями в Малой Азии, в городах Эфес и Александрия, присутствовало воздействие восточных культур – Ассирии, Месопотамии, Персии, Армении, Каппадокии, стилистические приемы и иконографические мотивы искусства этих регионов придавали новое дыхание памятникам Византии. В цивилизационном процессе и в культуре восточно-христианских регионов армянская традиция играла значительную роль, памятники армянского христианского искусства раскрывают пути взаимодействия Востока и Запада, в этом состоит их историческая ценность в контексте всемирного наследия²³.

Базилика, характерный тип зданий христианской архитектуры, которые являются основой и армянского средневекового зодчества (церкви Ереруйк, Текор, Касах, Циранавор в городе Аштарак и нынешний Баш-Апаран и т. д.). Автор обращает внимание на архитектурные детали – колонны, капители и архивольты²⁴. По его словам, подковообразные арки, считавшиеся характерным явлением арабской архитектуры, до их появления в Аравии, в более общем виде применялись в Армении, Ассирии, Персии и в восточных провинциях Малой Азии, что позволяет говорить не только о древности происхождения армянской христианской архитектуры, но и о путях распространения отдельных строительных приемов и декоративных мотивов.

Изучая книжную миниатюру, Г. Овсепян указывает на равное значение и ценность армянской архитектуры и иллюминированных рукописей. «То же самое доказывает и искусство миниатюры с его восточным характером, которое близко к ассирийским и персидским традициям, представляя собой особое связывающее звено между Востоком и Западом»²⁵. Рассматривая армянскую традицию декоративного убранства книги в качестве связывающего звена между Востоком и Западом, он разделяет историю миниатюры на три большие периода. Первым из них Овсепян считал эпоху исконно армянской миниатюры и особенно подчеркивал роль этого периода, так как в это время в искусстве развиваются самобытные оригинальные мотивы. Второй период он называет эпохой расцвета с художественно-эстетической точки зрения, это – время господства Рубенидов в Киликии. Третий период развития искусства иллюминированных рукописей автор называет возрождением. Это – киликийская и исконно армянская миниатюра XVII в., подвергавшаяся персидским и европейским влияниям. Г. Овсепян считал, что искусство украшения рукописей иллюстрациями зародилось в Армении в V в. одновременно с переводом Библии, собственно, причиной возникновения книжной иллюминации он считал необходимость декорирования священных книг.

Методологические подходы Г. Овсепяна построены на детальном стилистическом анализе памятников, стремлении к выявлению историко-художественных оценок артефактов и принципе сопоставления произведений армянского искусства с работами мастеров соседних регионов. Автор рассматривает динамику эволюции иконографических мотивов и декоративных узоров и выделяет сходства и отличия, именно компаративный метод становится одним из основополагающих принципов в искусствоведении этого периода.

В 1907 г. в журнале «Арагат» публикуется статья Г. Овсепяна «Наша духовная родина»²⁶, которая своей полемической сущностью и публицистическим характером имела много общего с работой

«Патриотизм и христианство». Овсепян связывает национальную концепцию патриотизма с христианским мировоззрением. Концепция родины у Овсепяна выступает как сложное переплетение духовных и материальных составляющих, «элементами понимания единства нации являются кровь, родной язык, история, обычаи, государственность и литература»²⁷, – все перечисленные факторы он считает необходимым условием естественного развития народа в рамках концепции модернизации. «Современное искусство и цивилизация зарождаются и носят отпечаток расцвета нации только при изучении искусства и цивилизации своих предков»²⁸. Призвание гуманитарных наук (в том числе и искусствоведения) – обеспечить развитие современной цивилизации и художественной жизни с помощью исследования культуры прошлого.

В журнале «Арарат» исследовательская практика в рамках гуманитарных научных подходов во многом связана с просветительской и редакторской деятельностью Г. Овсепяна. Статьи позволяют составить общее представление о его концепции осмысления прошлого, автор превращает национальную историю и культуру в предмет академических исследований и объект гуманитарного знания. Научные интересы Г. Овсепяна лежат в сфере христианского искусства, для автора принципиально важной является религиозная основа армянского средневекового искусства. В соответствии с научными интересами эпохи, он рассматривает вопрос истоков формирования национальной художественной традиции и путей распространения влияющих в искусстве ареала влияния византийских традиций. Продолжая знаковую тему «Восток или Рим», он отмечает самостоятельность армянского искусства в контексте сложных систем межкультурных коммуникаций региона. Комментируя сочинения Й. Стржиговского, автор подчеркивает внимание европейских ученых к армянскому художественному наследию, считая необходимость его изучения частью программы национальной модернизации. Особое место в публикациях Г. Овсепяна занимает понятие патриотизма, который автор связывает не только с христианской традицией и церковью, но и с особым духовным сознанием народа, условием формирования которого является изучение истории, культуры и искусства.

Примечания

¹ Г. Овсепян (1867–1852) получил образование в Германии в университетах Галле-Витенберга, в Берлине и в Лейпциге, обучаясь богословию, философии и археологии. В 1897 г. он завершает свое образование в Германии со степенью доктора философских наук и возвращается в Эчмиадзин. С 1900 г. Овсепян сотрудничает с редакцией журнала «Арарат» и в 1907–1908 гг., а также и в 1918–1919 гг., руководит его изданием.

² Журнал «Арарат» печатался с 1868 по 1919 г. в качестве официального издания Эчмиадзинского Престола, редакторы журнала назначались самим верховным патриархом Католикосом всех армян, издание носило исторический, филологический, этический и национальный характер.

³ С. Б. Арутюнян посвятил специальную статью-исследование деятельности Овсепяна этой сферы в дату его столетнего юбилея: Հարությունյան Ս. Բ. Գարեգին Հովսեփյանը որպես բնագետ // Պատմաբանասիրական հանդես. 1968. թիվ է. էջ 147–154. Смотри также: Քոլանջյան Խ. Հայ ձեռագիրտության մեծանուն վաստակավորը // Էջմիածին. Էջմիածին, 1962. թիվ 6–8.

⁴ Ղազարյան Մ. Հայ արվեստի երախտավորը: Գարեգին արքեպիսկոպոս Հովսեփյան // Էջմիածին. Էջմիածին, 1979. թիվ 5. էջ 7.

⁵ Հովսեփյան Գ. Դեպի լույս և կյանք // Անիրավիա. Անիրավիա, 1947. էջ 235.

⁶ Նույն տեղում.

⁷ Հովսեփյան Գ. Հայրենասիրություն և Քրիստոնեություն // Արարատ. Էջմիածին, 1907. Յուլիս-Օգոստոս. Թիվ է-Ը. էջ 619.

⁸ Հովսեփյան Գ. Գրախոսական // Արարատ. Էջմիածին, 1907. համար է/Ը, Յուլիս-Օգոստոս. էջ 727–741.

⁹ Франц Николау Финк и Левон Гянджецян являлись редакторами и сотрудниками армяно-немецкого журнала, посвященного изучению армянской культуры арменистике «Zeitschrift für Armenische Philologie», с ними сотрудничал и Акон Манандян. Журнал имел научное направление, в нем периодически публиковались лингвистические, исторические и этнологические материалы, часть которых была на немецком языке.

¹⁰ Հովսեփյան Գ. Գրախոսական. էջ 727.

¹¹ Նույն տեղում. էջ 731.

¹² Նույն տեղում. էջ 736.

¹³ Նույն տեղում.

¹⁴ Հովսեփյան Գ. Հայ արվեստի ծագումն ու ոսկե դարը: Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի պատմության // Արարատ. 1987. հատոր Բ. էջ 313–323.

¹⁵ Это исследование изначально представляло собой лекционный курс, созданный Г. Овсепяном до 1915 г.

¹⁶ Հովսեփյան Գ. Օր. cit. էջ 313.

¹⁷ Vogue M. de. Syrie Centrale: architecture civile et religieuse, du I au VII s. Paris, 1865–1877. 2 t.

¹⁸ Texier C., Félix M. Description de l'Arménie, de la Perse, de la Mésopotamie. Paris: Publié sous les auspices des ministres de l'intérieur et de l'instruction publique, 1842. Vol. 1. 165 p.; Vol 2. 329 p.

¹⁹ Հովսեփյան Գ. Օր. cit. էջ 314.

²⁰ Драмбян Р. Изучение армянской средневековой живописи: ее история и современное состояние // Տեղեկագիր / Հայկական ՄՄԹ Գիտությունների Ակադեմիա. Ереван, 1946. № 6. С. 37.

²¹ Там же.

²² Հովսեփյան Գ. Օր. cit. էջ 315.

²³ Նույն տեղում. էջ 314–315.

²⁴ Նույն տեղում. էջ 317.

²⁵ Նույն տեղում.

²⁶ Հովսեփյան Գ. Մեր հոգևոր հայրենիքը // Արարատ. Էջմիածին, 1907. համար Թ, Յուլիս-Սեպտեմբեր. էջ 768–775.

²⁷ Նույն տեղում. էջ 769.

²⁸ Նույն տեղում. էջ 772.

Уолтемский крест: виртуальная реставрация средневекового памятника

Надпись на гравюре с изображением Уолтемского креста в антикварном издании «*Vetusta Monumenta*» вызвала сомнения в ее достоверности на основании сопоставления и анализа изображений того же памятника в других изданиях XVIII в. В ходе расследования первоначальная гипотеза была подтверждена, сделан вывод о виртуальной, а не реальной реставрации, выполненной автором умозрительно на гравюре.

Ключевые слова: антикварианизм, Общество антиквариев Лондона, Уолтемский крест, «виртуальная реставрация», антикварная гравюра

Juliana J. Mikhailova

Waltham Cross: virtual restoration of medieval monument

The inscription on the engraving of Waltham Cross in the antiquarian edition «*Vetusta Monumenta*» raised doubts in its accuracy based on image comparison and analysis of the same monument in other editions of the 18th century. During the investigation, the initial conjecture was confirmed, it was concluded that the restoration referred to the engraving and not the monument itself – in other words, it was a «virtual restoration».

Keywords: antiquarianism, Society of Antiquaries of London, Waltham Cross, virtual restoration, antiquarian engraving

Уолтемский крест (Waltham Cross) – один из трех сохранившихся и из 12 воздвигнутых Эдуардом I (Edward I «Longshanks», 1239–1307) крестов в память о жене королеве Элеоноре Кастильской (Queen Eleanor, 1241–1290) между 1291–1294 гг. Авторами монумента считаются архитектор Роджер из Крандейла (Roger of Crundale) и главный королевский каменщик Ричард из Крандейла (Richard of Crundale); каменные статуи Элеоноры созданы известным английским скульптором того времени Александром Абингдоном (Alexander Abingdon)¹. В настоящее время Уолтемский крест находится в центре маленького городка Уолтем Кросс округа Хартфордшир в 19 километрах к северу от Лондона.

В 1721 г. Общество антиквариев Лондона², возродившее свою деятельность в 1717 г., с главной целью, как записано в его Уставе, сохранения для будущих поколений памяти о древних памятниках, приняло решение увековечить образ Уолтемского креста на бумаге.

Следует сразу отметить, что с 1 февраля 1718 г. в Обществе антиквариев велась книга протоколов, куда заносилась информация обо всех решениях и действиях, предпринимаемых его членами. Так, в ней имеется запись о том, что на заседание, состоявшееся 8 февраля 1721 г., У. Стьюкли «принес рисунок Уолтемского креста»³. Общество решило заказать Дж. Вертью изготовление гравюры по этим рисункам; 24 июля 1721 г. Стьюкли «принес новый рисунок Уолтемского креста»⁴, который он подарил Обществу, и 8 ноября 1721 г. Вертью «принес

пробный отпечаток Уолтемского креста, который был одобрен»⁵. В нижней части гравюры («*Vetusta Monumenta*». Т. 1. Л. VII) присутствует надпись, сделанная У. Стьюкли: «...Уолтемский крест был спасен от разрушения временем и восстановлен в своей первоначальной целостности и величии Обществом антиквариев Лондона в 1721 г.»⁶.

Однако сравнение этой гравюры с отрисовкой, размещенной У. Стьюкли в его собственном сочинении «*Itinerarium curiosum*» (1724), датированном так же, как и рисунок для «*Vetusta Monumenta*», июлем 1721 г., на котором памятник показан с некоторыми разрушениями, заронило сомнение в достоверности надписи.

В третьем томе «*Vetusta Monumenta*» (Л. XVI) присутствует еще одно изображение Уолтемского креста, выполненное в 1790-е гг. Дж. Бэзайром по рисунку Я. Шнеббели, на котором памятник представлен в сильно руинированном состоянии. Напрашивается вывод о том, что 70 лет (1721–1790) оказали более разрушительное воздействие на монумент, чем предыдущие четыре столетия, прошедшие с даты возведения креста в 1290-х гг., в течение которых, если верить рисунку Стьюкли, крест совсем не пострадал.

Записей о проведении реставрации памятника Обществом антиквариев Лондона или какой-либо другой организацией в книге протоколов не обнаружено. Однако в статье известного исследователя М. Г. Лоллы⁷ и в

комментариях к этой гравюре на сайте интернет-проекта Н. Херингмана⁸ констатируется факт реставрации Уолтемского креста в 1721 г.

Целью настоящей статьи является попытка разобраться в противоречивости указанных фактов.

О скромной активности Общества в отношении физической сохранности Уолтемского креста все же следует упомянуть. В книге протоколов Общества от 12 июля 1721 г. читаем: «У. Стьюкли принес чек об уплате десяти шиллингов, которые по приказу Общества были ему возвращены казначейством, за посадку двух дубов с целью оградить Уолтемский крест от проезжающих мимо карет»⁹.

Этот лаконично изложенный факт является первым свидетельством того, что проведение реставрационных работ в указанный период времени мало вероятно. Дело в том, что приход Чешент (Cheshunt), в пределах которого располагался крест, принадлежал частному лицу – графу Ричмонду¹⁰; сведений о каких-либо контактах с ним с целью получения разрешения на проведение ремонтных работ в Книге протоколов за 1718–1732 гг. не обнаружено; в то время как при возникновении повторного интереса к памятнику в 1757 г., доктор У. Стьюкли писал лорду Монсону, владельцу на тот момент манором Чешент, что «вышеупомянутые ограждения были убраны комиссией по транспорту, и поэтому он умоляет его высокопреосвященство от имени Общества построить кирпичные ступени вокруг основания памятника и установить ограждение. Благодаря этой просьбе Общества лорд дал великодушное согласие, в благодарность за которое получил гравюру креста»¹¹.

Вторым аргументом, опровергающим факт проведения восстановительных работ, является описание Уолтемского креста в седьмом томе сочинения Дж. Бриттона «Красоты Англии и Уэльса» (1808): «Уолтемский крест наименее сохранившийся из трех уцелевших; Общество антиквариев дважды поднимало вопрос о его сохранении: в 1721 г. и снова в 1757 г.»¹², а частичная реставрация была принята только в 1832–1833 гг.¹³

Возникает предположение о том, что вид памятника на рисунке Стьюкли для первого тома «*Vetusta Monumenta*» – идеализированный, не отражающий реальное состояние дел. Мысли, подтверждающие эту гипотезу, можно обнаружить в работах Л. Пельца¹⁴ и Д. Р. Вулфа¹⁵. По мнению этих авторов, антикварию предпочитали видеть объект невредимым как «реально величественную структуру, не тронутую временем». К тому же, как указывает

Б. М. Стаффорд, «палимпсест материальных обрывков удаленной реальности был единым целым для естественного историка», и, следовательно, метод антиквариев – это синтез отдельных частей с целью составления «энциклопедического» целого¹⁶.

Мнение о том, что изображение Уолтемского креста и другие листы первого тома «*Vetusta Monumenta*» «передают объекты как нематериальные», сторонясь изображения, создающего иллюзию реальности, с акцентом на факте презентации, который превращает памятник в объект достойный «антикварного» внимания, разделяют такие ученые, как М. Г. Лолла, Р. Свит, Л. Пельц и др.¹⁷ Как и виды, например, старого собора св. Павла в Холлара, изображение Уолтемского креста (1721) является стереографическим, с фронтальным освещением, позволяет воображаемому зрителю получить максимум информации о памятнике, но освобождает его при этом от привязки к современной ситуации; сосредотачивая внимание наблюдающего на желании антиквариев передать как можно более достоверные эмпирические данные.

Анализ иллюстрированных антикварных трактатов XVII – первой половины XVIII в. позволяет по аналогии с древнеегипетским каноном создать изображение, которое сохранится в вечности – выявить характерные особенности исполнения оттиска, назовем их «правилами антикварной гравюры». По большей части, это концептуальное, идеализированное изображение памятника, часто панорамное, на фоне условного ландшафта. Стаффаж несколько оживляет вид и дает возможность оценить масштаб сооружения; планы и мелкие детали выносятся в изобразительное поле листа, пояснительный текст размещается в картушах или в виде заголовка в нижней части оттиска; не приветствуется изображение следов коррозии, выветривания и частичных разрушений зданий.

Таким образом, с большой вероятностью можно утверждать, что реставрация Уолтемского креста произошла на бумаге и является виртуальной. Изображение на рисунке Стьюкли от 24 июля 1721 г. – это идеализированное умозрительное воссоздание образа памятника, запечатленного в гравюре, выполненное в соответствии с «антикварными правилами» и предназначенное умам, способным к абстрактному мышлению. Совокупность изображений на этом листе, претендовавших на создание трехмерного образа, была, скорее всего, нацелена на предложение антикварию всеобъемлющей, многогранной информации о монументе.

Примечания

¹ В настоящее время оригиналы статуй королевы Элеоноры хранятся в музее Виктории и Альберта в Лондоне.

² Подробнее об Обществе антиквариетов Лондона см.: Михайлова Ю. Ю. Антикварианизм в контексте готического возрождения в Англии XVIII в. // Вестн. СПбГУКИ. 2015. № 4 (25), дек. С. 172–175.

³ Книга протоколов Общества антиквариетов Лондона, 1718–1732. Т. 1. С. 40. Здесь и далее перевод автора статьи.

⁴ Там же. С. 46.

⁵ Там же. С. 47.

⁶ Прим.: на гравюре надпись выполнена на латинском языке: *Crusem elegantissimam Walthamie in memoriam Aleonore Reginae ab Edvardo I. Extructam, injuria temporum vindicavit et pristinae notori restituit Societas Antiquaria Londinensis. A. 1721 W. Stukeley.*

⁷ Lolla M. G., Bann S. Ceci n'est pas un monument: *Vetusta Monumenta and antiquarian aesthetics // Producing the past: aspects of antiquarian culture and practice, 1650–1850.* London: Ashgate, 1999. P. 15–34.

⁸ В настоящее время американский исследователь Н. Херингман, профессор Миссурийского университета

(штат Колумбия, США), автор многочисленных исследований по эстетике и культуре эпохи романтизма, возглавляет проект по оцифровыванию и комментированию гравюр первого тома «*Vetusta Monumenta*». URL: <http://scalar.usc.edu> (дата обращения: 06.02.2017).

⁹ Книга протоколов Общества антиквариетов Лондона. 1718–1732. Т. 1. С. 46.

¹⁰ Комментарии Р. Гоффа к листам XVI–XVII. «*Vetusta Monumenta*». Vol. 3 (1796).

¹¹ Там же.

¹² Britton J. *The beauties of England and Wales.* London: Printed for J. Harris, 1808. Vol. 7. P. 243.

¹³ Cross W. *Genealogy & History.* URL: <http://forebears.io> (дата обращения: 06.02.2017).

¹⁴ Peltz L. *Aestheticizing the ancestral city: antiquarianism, topography and the representation of London in the long eighteenth century // Art history.* 1999. Vol. 22, is. 4. P. 482.

¹⁵ Woolf D. R. *The dawn of the artifact: the antiquarian impulse in England, 1500–1730 // Studies in Medievalism.* 1992. Vol. 4. P. 5–35.

¹⁶ Цит. по: Peltz L. *Op. cit.* P. 480.

¹⁷ Lolla M. G., Bann S. *Op. cit.* P. 20.

О. Ю. Кошкина

**Цикл иллюстраций к «Дон Кихоту» И. Т. Богдеско
в контексте семиотических подходов**

Семиотический анализ произведений графического искусства позволяет выявить особенности творческого языка художника. В гравюрах иллюстративного цикла к изданию «Дон Кихота» российского художника И. Т. Богдеско взаимодействие отдельных знаков в совокупности создает конкретный художественный образ через пространство семиотических отношений.

Ключевые слова: искусство графики, книжная иллюстрация, гравюра, семиотика искусства

Olga Y. Koshkina

**Cycle of illustrations by I. T. Bogdesko to «Don Quixote»
in context of semiotic approaches**

Semiotic approaches to the analysis of works of graphic art enables to identify the features of creative language of the artist. The interaction of the concrete marks taken together creates a specific artistic image in the engravings of illustrations to the cycle for the publication of «Don Quixote» by Russian artist I. Bogdesko through the space of the semiotic relations.

Keywords: graphic art, book illustration, engraving, semiotics of art

Междисциплинарные методы изучения искусства, базирующиеся на взаимодействии философских, культурологических и искусствоведческих подходов, позволяют актуализировать теоретические гуманитарные схемы; в практическом преломлении совокупность научных подходов на основе семиотического метода позволяет выявлять особенности творческого языка художника, применим данный принцип анализа и при изучении печатной графики.

Предметами научного рассмотрения семиотики являются теория и функционирование знаков и знаковых систем. Культура в целом и изобразительное искусство как ее часть имеют знаковую природу, а исследования в области семиотического подхода к результатам творческой деятельности человека направлены на выявление фактов взаимодействия знаковых систем с визуальными объектами и придания им значимости. Согласно определению А. Ф. Лосева, семиотика – наука о коммуникативных системах и знаках, используемых в процессе общения¹. Безусловно, сжатое обозначение границ науки не раскрывает в полной мере всех аспектов изучения, системы значимостей и взаимодействия различных направлений искусства сквозь призму семиотики. Семиосфера, по Ю. М. Лотману, характеризуется несколькими признаками, но главнейший – «отграниченность». Понятие «границы» – одно из фундаментальных в семиотике. Семиотическое пространство, по мнению ученого, предстает многослойным пересечением различных текстов, которые складываются

вместе в определенный пласт, формирующий сложные внутренние соотношения разной степени переводимости и тесно сосуществующие с пространством неперевоимости². Как указывал Н. Брайсен, ядром семиотики становится «выявление факторов, определяющих непрерывные процессы означивания и интерпретации»³. Не только в виде взаимосвязи наук, но и в аспекте прикладной полезности, семиотика очевидно необходима искусству. Учитывая переплетение и взаимосвязь языков различных искусств, остановимся на прочтении семиотикой художественного изображения, в частности, графики.

Понимание сложности, многогранности художественного образа в контексте коммуникации приводит к доминирующей роли знака. Рассматривая образы визуального искусства в пространстве знаковой системы, решительно нельзя опускаться до упрощения принятия знаков-изображений как элементов «изобразительной семиотики». Пространство семиотических отношений определяет факторы, формирующие строение и обеспечивающие собственно художественную трактовку каждого пластического искусства сквозь призму разнородных взаимодействующих обстоятельств. Сам художественный образ по сути своей, по природе происхождения не является семиотическим образованием. Он лишь участвует в коммуникационных отношениях, становится знаковым объектом в некоторой определенной, но существенно значимой, мере. Семиотический подход к изобразительному искусству отличает

рассмотрение объекта визуального ряда как текста, который создан явственными знаками по правилам кода, свойственного тому или иному произведению искусства. Учитывая коммуникативную функцию языка, можно сказать, что в семиотическом контексте произведение искусства подвергается анализу, так же как текст в коммуникативной ситуации.

В визуальном искусстве семиотика фиксирует одноуровневые системы знаков. Противоположностью многоуровневым здесь нет «синтаксиса», т. е. нет правил соединения простых знаков в сложные. Итоговое произведение изобразительного искусства является законченным, конечным и, как следствие, выступает основной единицей соответствующего художественного языка. Можно сказать, отдельные художественные объекты и основные позиции соответствующих семиотик совмещены синтаксически. Заданная двоичность определяет уровень иерархического состояния, и целостность всего художественного произведения отличает семиотику изобразительного искусства от иных многоуровневых семиотик, где порядок подчиненности низших звеньев высшим разнесен по разным уровням. Семиотическая единица и отдельное законченное произведение в изобразительном искусстве не совпадают⁴.

Как отмечает в своих трудах Н. Б. Мечковская⁵, семиотики графического искусства и картографии сходны между собой в способах представления своей информации, поскольку процессы создания рисунка штрихом и линией аналогичны алгоритму создания географической карты. Конкретное графическое произведение, как и конкретная географическая карта, в своих основных единицах (знаках-изображениях) совпадают. Более того, знак-изображение является исходным и конечным макрознаком данных семиотик. Информационная разработка начальной единицы погружается в произведение, идет внутрь, вглубь. Этапы творческого пути художника в процессе работы над конкретным произведением реализуются в различных эскизах и технике, но и композиция всего произведения подвергается динамическому изменению, что особенно характерно для печатной графики, где оттиск является единицей измерения количества печати и каждый лист обладает индивидуальной художественной ценностью. Художник в процессе печати способен наносить изменения на металлическую доску всякий раз перед прогоном на печатном станке, придавая оттиску своеобразие.

Теоретические подходы, основанные на приемах семиотики, могут быть применены к анализу творчества видного отечественного гра-

фика Ильи Трофимовича Богдеско (1923–2010), чей цикл иллюстраций к роману Сервантеса «Дон Кихот» по праву можно считать вершиной творчества художника. Окончательный цикл резцовых гравюр (36 единиц) наиболее точно отражает творческие принципы и зрелое мастерство художника. Первоначально Богдеско создал 39 гравюр, 3 из которых были отвергнуты мастером в дальнейшем. В бесконечно совершенствующемся творческом процессе каждая гравюра сопровождалась подготовительными набросками, рисунками, отмечалась несколькими пробными оттисками, состояниями и вариантами. За годы работы над романом (1984–1998) художник выполнил около четырех тысяч рисунков. Богдеско стремился создавать целостный образ книги имеющимися в его распоряжении художественными средствами.

Вопрос об отличии самостоятельного произведения изобразительного искусства от вариации имеет решение в знаковом поле. Семиотическая интерпретация, по мнению Мечковской, позволяет рассматривать создание географической карты через функцию обозначения и легенду, допустимо законченность визуального произведения, его отдельность и самостоятельность, фиксировать «рамкой», т. е. авторской подписью, заглавием, проставленной художником датой завершения⁶. В печатной графике эта «рамка» расширяется. Следуя требованиям времени, границы репродукционной резцовой гравюры (техника исполнения иллюстративного цикла Богдеско к «Дон Кихоту») варьировались, были и потери: обрамления, виньетки, многочисленные надписи, обильно гравировавшиеся вокруг главного изображения, ушли в былое. Конструкция и формат рамок были разнообразными – простыми, узкими, графично холодными, пышно орнаментированными, украшенными символическими изображениями. Особое значение имела подпись, несущая обширную информацию («издательский адрес»), включающая имя мастера, работавшего над созданием гравюры, латинские надписи, указывающие специализацию автора (рисовальщик, печатник или издатель), комментарии, поясняющие содержание гравюры. Иногда к легенде добавлялась «привилегия» – прообраз современного копирайта – защита авторского права инвентора и гравера на территории определенного государства.

Графический рисунок, как и географическая карта, – сложный знак-изображение, в котором присутствует композиция, но есть различные планы изображений, организованные прямой, обратной или смешанной перспективой. Многогранность карт – исходная, первоначально заданная (жанрово-тематическая) величина, в

то время как работа художника состоит в задании, раскрытии «дополнительной» информации. «Синтаксис» в графике возникает не только внутри отдельного произведения, но и во взаимодействии (соприсутствии) в конкретном обозримом пространстве нескольких произведений. Образно-знаковая основа произведений графики обладает определенными общими семиотическими закономерностями: 1) преобладание иконических знаков; 2) одномоментность восприятия произведений; 3) ориентированность на отображение статики мира⁷. Иконический знак и обозначаемый им объект связывают отношения подобия, знак оказывается знаком, поскольку ему «случилось быть похожим» на свой объект. Выделяются разновидности иконического знака – образы, метафоры; виды «нефигуративных» изображений – линия, пятно, сетка, штрих. Самый распространенный изобразительный знак – рисунок.

Иконический знак парадоксален и наиболее сложен в познании как предмет исследования художественного образа. В гравюре «В пути» Богдеско из графического цикла «Дон Кихот» композиция формируется на основании смыслового и изобразительного элементов иллюстративного листа. Центрированное восприятие акцентируется поиском смысловой середины с помощью эстетической, семантической, эмоциональной наполненности. Главный иконический знак – выступающая вперед фигура Дон Кихота, облаченная в рыцарские доспехи и вооруженная копьем, в активном движении – решительно выставленная вперед нога, расправленные плечи, приподнятая голова, открытый взгляд – признаки движения, выявляющие общую композиционную и смысловую значимость, а также сплоченность элементов сюжета. В вертикально ориентированном формате устойчивая фигура рыцаря несколько смещена влево, освобождая пространство для движения – вперед, направо. Широкая панорама фона замкнута изображениями коня и оруженосца с ослом, находящихся в тени, резкий контраст света и тени придает обостренную выразительность, отражающую принятое решение выдвигаться в путь. Взаимодействие линий, знаков, пятен создает образ человека, стоящего на пороге бравого похода.

Легенда гравюры семантически. Поясняющая надпись содержит: название – «Выздоровление», надпись в виде дроби 17/36, означающей, что с печатной формы был выпущен тираж в 36 экземпляров, а перед нами – 17-й оттиск этого тиража, обозначение авторства печати A/E (Artist Excludit) – «изготовлено художником», подпись мастера («Богдеско») и год создания. Авторская монограмма в виде двух сплетенных букв и

двузначного года создания вынесена за формат гравюры, расположена по нижнему краю. Считая восприятие прототипом мышления, Р. Л. Грегори считает, что языковые концепции позволяют «излагать свои мысли последовательно и параллельно»⁸. В гравюре «В пути» композиционным центром становится место перекрещения главных структурных линий, обозначающих внутреннее равновесие, выстроенное на контрасте света и тени – выступающий в поход рыцарь. Визуальная модель поддерживается скрытым структурным планом – семантикой гравюры. Смена форм выражения – не принцип равновесия художественного произведения.

Размышляя об особенностях восприятия знака в изобразительном искусстве, философ В. И. Смирнов выделяет смысловой и изобразительный вес элементов композиционного рисунка⁹. Именно поэтому восприятие Дон Кихота на гравюре целостно и приписывает объекту изображения систему: расположение в пространстве, уровень освещенности и яркости, пропорции и размер, масштаб расстояния и т. д., отсутствие изолированности элементов.

Допустив, что коммуникативные средства вербального языка являются пригодными к исполнению функций моделирования (благодаря способности трансформироваться в акты интериоризации из внешнего во внутренний план), можно сделать вывод, что «внутренние перцептивные модели объектов оказываются способными включаться в процессы межкультурной коммуникации, благодаря актам экстериоризации, в изобразительной деятельности»¹⁰. Графическое искусство – еще недостаточно освоенный семиотической наукой предмет. Привлечение изобразительного ряда к семиотическим объектам достаточно формально. Визуальный предмет включаются в знаковую систему иногда просто за счет расширения «по определению». Это имело место в семиотике Ч. С. Пирса и Ч. Морриса, предложивших разделение семиотических знаков на индексы, иконические знаки (репрезентирующие свой объект в силу своего сходства с ним) и символы (знаки с планом выражения, не соотносящимся с обозначаемым объектом)¹¹.

Но и противоположное мнение Н. Гудмена и осторожно присоединяющегося к нему У. Эко выглядит не менее искусственным, авторы стремятся свести изображения к условным знакам. Как указывает Л. Ф. Чертов, отождествление графических «изображений со знаками-символами, как и простое их противопоставление, не раскрывает еще семиотических механизмов изобразительной репрезентации», оно лишь незначительно углубляет осмысление, добавляя

свой аспект к сложившимся в «античные времена представлениям о миметичности (иконизме) и символичности изображений»¹².

Концептуальные проблемы присутствуют в анализе соотношений системы изобразительного ряда и вербализации, по всем трем измерениям семиотики прослеживаются различия. В плане синтактики – визуальный объект имеет принципиальные структурные отличия от вербальных текстов и подобных знаковых конструкций. Есть и подобие: с неповторимым звучанием слова в поэзии можно сопоставить столь же неповторимую «интонацию» предмета (знака) в изобразительном объекте, однако наличие упорядоченных связей в изображении не является самодостаточным: все зависит от контекста. Когда визуальное изображение проходит стадии развития от рассказа к демонстрации, возникает подобие поэтическому повествованию, формируются связи-рифмы.

Таким образом, значение семиотики для анализа графического искусства открывает широкий спектр возможностей раскрытия смысловых конструкций. Особенности интерпретации во многом связаны с весьма поздним временем возникновения визуальных знаков по отношению к вербальным. Произведения изобразительного искусства создают определенную образно-знаковую модель действительности: в них преобладают иконические знаки; присутствует одномоментность восприятия памятника (в отличие от развернутого во времени восприятия речи); задана ориентированность на отображение статики мира.

Семиотический подход к графике отличается важнейшей особенностью: любой визуальный объект можно рассматривать как текст, построенный из конкретных знаков по правилам языка (кода), характерного для выбранного вида искусства. Принимая во внимание, что функция коммуникации для языка –

главная, произведение визуального искусства в семиотике можно анализировать как текст в коммуникативной ситуации, иначе говоря, в связке автор-коммуникатор/зритель-коммуникант. Такая позиция позволяет учитывать различия в смыслах, заложенных автором и транскрипированных коммуникантом, что снимает степень зависимости понимания от контекста использования и конкретной историко-культурной ситуации, в которую погружены субъекты визуального ряда.

Примечания

¹ Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. М.: Изд-во МГУ, 1982. С. 9.

² Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб., 2001. С. 30.

³ Бел М., Брайсен Н. Семиотика и искусствознание // Вопр. искусствознания. 1996. № 2 (9). С. 529.

⁴ Арутюнян С. М. Семиотические границы в искусстве. URL: <http://cheloveknauka.com> (дата обращения: 06.02.2017).

⁵ Мечковская Н. Б. Семиотика. Язык. Природа. Культура. М.: Академия, 2004. С. 79.

⁶ Там же. С. 102.

⁷ Там же. С. 189.

⁸ Грегори Р. Л. Разумный глаз. М.: Едиториал УРСС, 2003. С. 183.

⁹ Смирнов В. И. Особенности восприятия знака в изобразительном искусстве // Культура в фокусе знака. Тверь, 2010. С. 199–210.

¹⁰ Успенский Б. А. Семиотика искусства. М.: Яз. рус. культуры, 1995. С. 115.

¹¹ Постмодернизм: энциклопедия / сост. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. URL: <http://infoliolib.info> (дата обращения: 06.02.2017).

¹² Чертов Л. Ф. О семиотике изобразительных средств // Информационная парадигма в науках о человеке. 2009–2011. URL: <http://relga.ru> (дата обращения: 06.02.2017).

Н. А. Шендарев

Формирование ключевых интерпретаций христианского наследия в отечественном искусстве 1990-х гг.

Изучение трактовки христианских традиций в современном искусстве неизбежно обращается к базовым явлениям сформировавшегося культурного контекста, в рамках которого темы религиозного искусства возвращаются в актуальную художественную практику искусства. В статье рассматривается сложение и эволюция основных подходов к пониманию христианских сюжетов в творчестве отечественных художников 1990-х гг.: членов группы «Инспекция „Медицинская герменевтика“», Александра Сигутина, Олега Кулика, Авдея Тер-Оганьяна и Олега Мавроматти.

Ключевые слова: христианство, искусство России, современное искусство, иконография, Священная история, теология, иконы, религия, перформанс, концептуализм, акционизм, соц-арт

Nikolay A. Shendarev

Key interpretation of Christian heritage in 1990's Russian art

The study of the interpretation of Christian tradition in contemporary art inevitably turns to the underlying phenomena that formed the cultural context in which the themes of religious art come back into contemporary artistic practice of visual arts. The article discusses the addition and the evolution of the main approaches to the understanding of Christian themes in the works of Russian artists of the 1990's: members of the group «Inspection „Medical hermeneutics“», Alexander Sigutin, Oleg Kulik, Avdey Ter-Oganyan and Oleg Mavromatti.

Keywords: Christianity, Russian art, contemporary art, iconography, Sacred history, theology, icons, religion, performance, conceptualism, actionism, sots art

Современные художники, обращаясь к вечным истинам и религиозным темам, стремятся воплотить, передать особое внутреннее видение, идею восприятия мира горнего через свои творческие подходы и актуальные арт-практики. Подобные подходы к интерпретации христианских сюжетов и понимание их места в искусстве XXI в. ставят перед исследователем сложные многоуровневые задачи. Истоки этого исключительного и амбивалентного явления обнаруживаются в художественных практиках предшествующих лет, в искусстве России конца XX столетия, когда форма «радикальных жестов» и тактика «прямого действия» доминируют в отечественном культурном пространстве, разрабатывая ряд актуальных методов. Немаловажной остается и сложная концептуальная проблема стиля – единого направления не существует, арт-практика 1990-х гг. представляет собой комплексную среду разрозненных творческих тенденций. «Мы никак не можем дать определение „стиля девяностых“, его как такового просто не было. И искусство этих лет войдет в историю именно таким – неустойчивым, живым и готовым к постоянным переменам», – писал Андрей Ковалев, характеризуя этот сложный временной отрезок искусства¹. Указанная проблема позволяет сформулировать цель научной разработки следующим образом: необходимо выявить пути формирования и трансформации ключевых

трактовок христианских тем в творчестве отечественных художников 1990-х гг.

Культурная ситуация 1990-х гг. предопределила специфику сложения своеобразной художественной среды, которая, в свою очередь, не могла не отреагировать на новую христианизацию России в эпоху после крушения коммунистической идеологии. Религиозные сюжеты и образы в искусстве 1990-х гг. получили качественное развитие именно вследствие мощного социокультурного дискурса. Как вспоминает художник Александр Сигутин, искусство той поры пыталось ответить на вопрос, почему после 70 лет коммунистической эпохи человек вновь обращается к вечным истинам христианства – и почему это обращение выступает в качестве нового идеологического аппарата современности: «Религия тогда просто обозначилась как еще один аспект повседневной жизни людей. А заодно и как материал, с которым можно было работать художникам, осмыслять его, анализировать»².

В своих «Комментариях к искусству» Борис Гройс пишет о том, что современное искусство, в сущности, представляет собой «парадоксальное, христианское занятие: оно понимается как выявление внутренней, скрытой, ускользающей от всякого непосредственного ощущения ценности вещей»³. Это представление лежит своими корнями в неконформистском сообществе

СССР, в котором христианская идея являлась своеобразным культурным и духовным базисом идеи неофициального искусства⁴. Однако художники, которые вышли на передний фланг искусства 1990-х, вносили совершенно иной смысл в христианскую тематику, противопоставляя ее не только существующей социальной и политической ситуации, но и, зачастую, самому вероучению.

Одними из первых ярко и самобытно высказались о существовании проблем религиозного порядка в культуре и искусстве современной России представители художественной группы «Инспекция „Медицинская герменевтика“» – Сергей Ануфриев, Павел Пепперштейн и Владимир Федоров. В 1993 г. в московской L-gallery на Октябрьской улице экспонировался цикл работ «Пустые иконы», представители молодого поколения московского концептуализма обратились к сакральной тематике. Общая концепция для всех работ на выставке «Пустые иконы» была выбрана следующая: иконы, выполненные художниками, содержали в себе только фон и пейзажное наполнение, в то время как ключевые образы христианства сознательно не вносились в пределы доски. Екатерина Деготь в своей рецензии на выставку для газеты «Коммерсантъ» писала, что художники сконцентрировали внимание зрителя не на конкретных священных образах, а на их своеобразной «силе», «ауре несуществующих фигур»⁵. При этом, как отмечает исследователь, «пронизывая икону дорогой московским концептуалистам идеей „пустоты“, „медгерменевты“ как бы прочитывают православное наследие в духе дзен-буддизма»⁶.

Программа «Медгерменевтики» отражает актуальный вопрос современной теории художественной практики в рамках интерпретации религиозного аспекта: как вести себя искусству, столкнувшемуся с требованиями трактовки сакрального мировоззрения в мире, ориентированном на секулярное начало. С точки зрения Бориса Гройса, интерпретации и комментарии, которые создавали художники московского концептуализма, еще с советских времен носили экзотический и сугубо приватный характер. При этом, отмечает исследователь, «использование мистического или субъективистского комментария не преследовало цели легитимизировать работу как аутентичное выражение асоциального внутреннего мира художника»⁷. Таким образом, перед художником не ставилась задача полноценно вводить в мистический или религиозный дискурс – по словам Гройса, «мистический комментарий предлагался как вариант наряду со многими другими, открывавшими возможность дистанцироваться от давления всеобщего»⁸.

В случае же с «Медгерменевтикой» и ее «Пустыми иконами», необходимо понимать, что, помимо очевидных христианских (иконографических) смыслов и дзен-буддистских аллюзий текста, эти работы содержат определенный социально-бытовой контекст. «Пустые иконы» стали, по сути, дуалистическим изображением по Борису Гройсу, когда «одно произведение обнаруживает в себе два слоя знаков. Один слой конституируется отсылкой к Будде и Мадонне, т. е., возможно, к важнейшим образам и религиозной, и художественной истории. Второй же слой произведения отсылает к профанной действительности, предельно далекой от традиционного художественного контекста»⁹. И в этом смысле «медгерменевты» представляют свое перетолкование христианского наследия в качестве заявки на полноценное высказывание о метафизических свойствах секулярного мира.

В контексте интерпретации христианского наследия, с точки зрения профанной действительности, ведущая роль в 1990-е гг. принадлежала Александру Сигутину, одному из актуальных московских художников. В 1989–1994 гг., на начальном этапе работы с религиозной тематикой, А. Сигутин разрабатывает проблему идеологической подмены, отмечая, что православие последовательно вытеснило коммунистическую доктрину в рамках культурно-исторической реакции на крушение «железного занавеса». Процесс приводит к активному обращению мастера к образному языку христианской традиции в качестве постоянной темы художественной рефлексии.

Цикл концептуальных объектов «Десять заповедей» А. Сигутина оперирует визуальными подходами и выразительным языком соц-арта, который для зрителя недвусмысленно ассоциировался с советской эпохой. Агитационные методы убеждения, пропагандистские штампы или коммерческие PR-трюки используются художником для актуализации христианских постулатов и образов Священного Писания. Исполненные в формате идеологически нагруженных лозунгов или рекламных слоганов, цитаты из Декалога предстают зримым отголоском эпохи социалистического реализма, внесенным в контекст религиозной составляющей культуры России. «Белые листочки с черными надписями „Не убий“ или „Не сотвори себе кумира“ напоминают скромные частные объявления типа „Пропала собака“ или „Похудеть. Надежно и недорого“, а вовсе не безапелляционно лезущие в глаза и душу рекламные билборды, и, подобно призывам найти собачку, кажутся гласом вопиющего в пустыне», – так воспринимает зритель

цикл работ Сигутина¹⁰. Десять заповедей и отдельные цитаты из Ветхого Завета начертаны шаблонным шрифтом, знакомым каждому, жившему в СССР. Вместе с тем художник раскрывает в этой серии работ и внутреннюю связь коммунизма и христианства, и общность методов и целей коммунистической идеологии и православного вероучения.

Не менее важным аспектом художественной жизни России в 1990-х гг. стал феномен московского акционизма. В актуальной культурной среде Москвы, где резко выделяется явление московского акционизма, были устранены любые эстетические преграды и идеалы. Это течение взяло на вооружение практику художественного перформанса, зачастую используя в своем творчестве христианские аллюзии. Акционисты создали за счет своей антисоциальной направленности яркие «симулякры более высокого порядка»¹¹, среди которых особое место заняло обращение к христианству.

В серии перформансов первой в череде акций с отчетливым христианским сюжетом стала «Новая проповедь» Олега Кулика, исполненная им на Даниловском рынке в Москве. Одетый в терновый венец и хитон художник держал на руках тушу поросенка и издавал скорбное нечленораздельное мычание, стоя на колоде для рубки мяса. Не менее громкой акцией Олега Кулика стал его «Миссионер», посвященный Франциску Ассизскому: погруженный в аквариум акционист читал проповедь рыбам, воспроизводя сюжет из жития святого.

Акция «Миссионер» в этом плане особо показательна: нельзя не отметить, что в поступках и манифестациях Кулика есть некое мистическое действие Новейшего времени, в котором раскрывается человеческая сущность. «Я люблю проявлять мистическую чуткость, – говорит о себе Олег Кулик в беседе с Дмитрием Бавильским. – Но все-таки для меня это – некая игра. Серьезно я этому не отдаюсь <...> Я заигрываю не только с низменными, но и с божественными началами. Но человек в этом не может быть мне судьей. Я не приемлю суд людей»¹². Однако даже если Кулик и «играет» в миссионера, то для перевоплощения был выбран, очевидно, один из важнейших христианских символов (рыба) и среда, которая в Священном Писании ассоциируется в равной степени со смертью и с жизнью. В этом смысле большой аквариум с живыми карпами на улице Песчаной, где происходил оригинальный перформанс, стал своего рода аллегорией мира человеческого, оставившего заветы Бога и Церкви, но имеющего громадный потенциал веры и возможность вновь обратиться к первоначалам.

Впоследствии перформанс «Миссионер» был представлен с более широким размахом: в 2012 г. в галерее Regina в Лондоне Кулик вновь воспроизвел проповедь святого Франциска Ассизского в аквариуме. Кулик особо подчеркнул профетическую сторону своего перформанса: в силу переохлаждения и более тяжелых условий, художник фактически не понимал, что происходит в аквариуме, став, таким образом, медиатором, посредником между Богом и тварями земными. «Экстремальное состояние публичности, ты физически в непривычном состоянии, либо ты должен скукожиться, либо в тебе разворачивается не безумие, но немножко не ты, – рассказывал позднее Кулик журналистам „Радио Свобода“. – Это скорее состояние пророка, который предрекает то, что не совсем все понимают»¹³.

Из числа действий московских художников значительно выделились акции Авдея Тер-Оганьяна и Олега Мавроматти, послужившие основными «точками эскалации» в отношениях творчества и веры. Так, в 1998 г. на выставке «Арт-Манеж» Тер-Оганьян провел акцию «Юный безбожник», в ходе которой рубил топором репродукции икон. По мысли художника, после десакрализации образа, произошедшего в эпоху Ренессанса, любое иконописное произведение может стать объектом современного искусства¹⁴. Результатом этой акции стал судебный процесс против Тер-Оганьяна, который создал прецедент уголовного преследования по статье 282 части 1 УК РФ о разжигании национальной и религиозной ненависти¹⁵.

Если Авдей Тер-Оганьян своей акцией «разворошил гадюшник общественного мнения»¹⁶, то художник Олег Мавроматти дополнил проблему более широким высказыванием. В 2000 г. на Берсеневской набережной Москвы-реки напротив храма Христа Спасителя художник был прибит к кресту в рамках акции «Не верь глазам». Как заявил Мавроматти, его символическое «распятие» представляет собой «страдание, настоящую жертву, на которых давно спекулирует искусство»¹⁷. Однако столь резкий декларативный жест акциониста не был услышан: против Мавроматти также возбудили уголовное дело по 282-й статье УК РФ. И так же как и в случае с Тер-Оганьяном, это преследование побудило художника бежать из страны.

Подводя итоги исследования, необходимо принять во внимание, что в актуальном искусстве 1990-х гг. существует несколько ключевых тенденций изображения христианских образов и сюжетов. На их основе художники первой волны нового современного искусства России создавали свои художественные интерпретации.

Во-первых, художники обращаются к Божественному через мистическое обоснование в качестве Непознанного: этот подход произрастает из практик советского концептуализма и качественно обогащается в 1990-х гг. Ключи к пониманию христианского наследия, выраженные в работах «Инспекции „Медицинская герменевтика“», подчеркивают возможность обращения к сакральным началам сквозь призму беспредметности, создавая своеобразное апофатическое богословие современности.

Во-вторых, возможность использования в художественных объектах элементов христианской иконографии и основных догматов Церкви была заметно обогащена в период 1990-х гг. языком соц-арта – набором знаков, присущих предыдущей, социалистической эпохе. Словарь коммунистической идеологии, крупный комплекс контекстуальных игр с устоявшимися клише и шаблонами позволяют Александру Сигутину и другим авторам по-новому взглянуть на Священную историю и христианское вероучение, используя понятные для зрителя символы.

В-третьих, высказывание о христианском идеале, вложенное в контекст громкой художественной акции, в 1990-х гг. получает значительное развитие. Действия московских акционистов, их полупартизанская тактика «прямого действия» послужили не только радикализации общества, но и актуализации христианских идеалов в современной России. Российская художественная среда актуализировала христианство, или, если позволено сказать, актуализировала религию на уровне идеала. С другой стороны, прецедент московского акционизма показал, что христианский идеал в искусстве может быть скандальным и вызывающим – в зависимости от конкретных действий.

В связи с формированием государственной и общественной жизни в 1990-е гг., художники чаще всего берут на вооружение элементы социального и экзистенциального протеста, направленного на все слои жизни в РФ, в том числе и на религиозную составляющую. Прямая преемственность от неофициального советского искусства 1950–1980-х гг. дала художникам большое поле тем и методов, которые начали применять к текущей культурной ситуации. Языки соц-арта и московского концептуализма, примененные к образам и сюжетам христианства, еще сильнее подчеркнули смену российской культурно-исторической парадигмы, в рамках которой вновь возросла роль религии в обществе. В свете вышеизложенных выводов можно с уверенностью заявить о том, что сюжеты христианской культуры сохранились в изобразительном искусстве и обогатились новыми художественными решениями через личное осмысление и

изучение вечных ценностей и идей, что хранит в себе уже две тысячи лет христианская вера. В этом смысле, вспоминаются слова Бориса Гройса, характеризующие общее направление мысли отечественного художника в рамках религиозного мировосприятия: «Для того чтобы жить в церкви или в искусстве, не надо ждать и не надо хлопотать. Надо просто сделать шаг в сторону и очутиться в другом месте. Это так же просто, как умереть. И, по существу, то же самое, что умереть. Умереть для мира и воскреснуть рядом с ним»¹⁸.

Примечания

¹ Ковалев А. А. Инсталлирование девяностых. М.: Екатерина, 2013. С. 38.

² Сигутин А. Я боюсь, что во мне видят либо конъюнктурщика, либо мракобеса // *Around art: журн. о соврем. искусстве*. 2014. 15 окт. URL: <http://aroundart.ru> (дата обращения: 06.02.2017).

³ Гройс Б. Комментарии к искусству / пер. с нем. А. Фоменко и др.; пер. с англ. Е. Лазарева и др. М.: Прагматика культуры, 2003. С. 215.

⁴ Андреева Е. Ю. Угол несоответствия: школы нонконформизма, Москва–Ленинград, 1946–1991. М.: Искусство XXI в., 2012. С. 60.

⁵ Деготь Е. «Медицинская герменевтика» осуществляет опыт молчания // *Коммерсантъ*. 1993. 6 мая, № 83. С. 12.

⁶ Там же.

⁷ Гройс Б. Указ. соч. С. 96.

⁸ Там же.

⁹ Там же. С. 113.

¹⁰ Домофон в рай // *Коммерсантъ*. 2003. 17 апр., № 67. С. 21.

¹¹ Тарасов А. Постмодернистские арт-практики: хэппенинг, перформанс // *Аналитика культурологии*. 2009. № 15. С. 101.

¹² Там же. С. 148.

¹³ Кисина Ю. Рыбам понравилась Библия // *Радио Свобода*. URL: <http://svoboda.mobi> (дата обращения: 06.02.2017).

¹⁴ Юный безбожник. Тер-Оганьян. 1998. URL: <http://artprotest.org> (дата обращения: 06.02.2017).

¹⁵ Кругликов В. Апология Авдея Тер-Оганяна самого ужасного современного российского художника. URL: <http://adindex.ru> (дата обращения: 06.02.2017).

¹⁶ Толстова А. Ростовские великие: товарищество «Искусство или смерть» в Москве // *Коммерсантъ*. 2009. 29 сент., № 180. С. 14.

¹⁷ Ворсобин В. В. Видишь, в центре Москвы возвышается крест? Повиси-ка на нем // *Комсомол. правда*. 2000. 10 апр. URL: <http://artprotest.org> (дата обращения: 06.02.2017).

¹⁸ Гройс Б. Московский романтический концептуализм // *Московский концептуализм / сост. Е. Деготь, В. Захаров. М.: А. Мещеряков, 2005. С. 351.*

Ихлас Алфаких

Жанры городской скульптуры в контексте мегаполиса, Москва, Цветной бульвар

В статье рассматриваются различные по стилю и образу произведения городской скульптуры в ограниченной локации Цветного бульвара, наделенного как специфическими, так и типично московскими чертами. Описание и анализ отдельных памятников второй половины XX – начала XXI в. («Песня», «Юрий Никулин», «Цирковые клоуны»), с точки зрения их собственной художественной ценности, а также взаимодействия со средовым контекстом и между собой, позволяет составить панорамное, развернутое во времени и пространстве представление о некоторых аспектах общей проблематики жанра, а также прикоснуться к вопросам глобальной трансформации самого понятия «монументальное».

Ключевые слова: Цветной бульвар, городская скульптура, памятник, жанр, среда, контекст, пространство, цирк, Бабурин, Рукавишников, Церетели

Ekhlass Alfakih

Genres of urban sculpture in context of metropolis, Moscow, Tsvetnoy Boulevard

The article examines multivariate saturation of limited locations (Tsvetnoy Boulevard) executed at different times and different in the image and style of the sculptural works. Due to this Boulevard space takes the value exhibition area for the testing, presents not only free conglomeration of forms, but also time-varying ideas about the place of sculpture in the urban environment and its communication capabilities. A description and analysis of selected monuments of the second half of 20th – beginning of 21st century («Song», «Yuri Nikulin», «Circus Clown») in terms of their own aesthetic value, as well as interaction with the surrounding environmental context, enables create panoramic deployed in time and space idea of some aspects of the general problem.

Keywords: Tsvetnoy Boulevard, sculpture, monument, genre, environment, context, space, Circus, Baburin, Rukavishnikov, Tsereteli

Городская скульптура – молодой жанр, еще недостаточно от-refлексированный (в том числе по вопросу самих границ понятия) профессиональным искусствоведением, интересующимся более вопросами взаимодействия среды с художественными объектами монументального свойства. Тогда как городская скульптура носит близкий к станковому характер и включается в камерное, ограниченное пространство. В Москве имеется достаточное число произведений, позволяющих судить о специфике жанра, условиях его бытования, наиболее очевидные из которых определяются живым, ненормированным характером средового контекста. Ограниченная локация срединной части Цветного бульвара выделяется среди прочих мест насыщенностью и вариативностью форм эстетизации среды, предоставляя благодатные возможности для рассмотрения сосредоточенных здесь различных по стилю, образу и коммуникативным свойствам скульптур.

Сама непростая история района Москвы между Самотечной и Трубной площадями¹, кажется, предопределила конгломеративный характер объектов – от архитектурных сооружений до произведений скульптуры, появившихся здесь в разное время. Уже самые ранние из них – водоразборный Шереметевский фонтан И. П. Витали², топиарный

Романовский обелиск В. Л. Бежанова³, отличающаяся своеобразием вторично стихийно-живописному камерному пространству бульвара, хранящему память о прихотливой свободе слободской планировки. Будучи своего рода маркерами образной полифонии средового контекста они учитывали традиции *genius loci*: во всех функциональных и смысловых модификациях территории – от устройства Цветочного рынка (1851), сети питейных заведений (второй половины XIX в.) до строительства Московского цирка (1880) и открытия Центрального рынка (1937) сохранялся дух места по-московски пряного, одновременно развлекательного и деловитого, красочного и удручающего, европейского и азиатского, замкнутого и подвижного. Перед парадоксальным напластованием образов, форм и смыслов оказалась бессильна даже масштабная реконструкция советских лет. Хотя первые шаги в этом направлении были предприняты довольно быстро и решительно: уже в 1918 г. на бульваре появились две работы скульптора С. Д. Меркурова – памятник Ф. М. Достоевскому (1911–1913, гранит) и аллегорико-символическая скульптура «Мысли» (1911, габбро, порфир). Вполне в духе времени они оказались здесь по причине спешки и не без влияния случая⁴, вне какого-либо продуманного ситуационного плана и плохо вязались с садовым

изобилием бульвара. При первом же удобном случае (реконструкция трамвайных путей 1936 г.) фигуры были демонтированы.

Освободившееся пространство оставалось своего рода эстетической лакуной вплоть до послевоенных лет, когда в 1958 г. к 800-летию Москвы поблизости от главной клумбы Цветного бульвара появилась «Песня» (1957, бронза, ГРМ) работы М. Ф. Бабурина. Созданная как самостоятельное произведение станкового характера без привязки к конкретному месту⁵, трехфигурная скульптурная композиция обладала тем не менее качествами, позволяющими переместить ее из замкнутого в открытое пространство. Бабурина удалось привести к согласию простую человечность и опосредованность, конкретику традиционной наглядно-изобразительной формы и заложенный в названии ассоциативный смысл – льющую песню. Сложившийся образ обретал в этом компромиссе «человеческое лицо», доступное пониманию публики и открытое тому чувству сопричастности происходящему (пению работниц), что позволяло нивелировать дистанцию между высоким искусством и массовым вкусом. В то же время при желании в скульптуре можно было обнаружить и более глубокие коннотации от эгегического мотива «Три грации» до экзистенциального сюжета «И я жил в Аркадии».

Небольшой размер группы, детализация станкового характера, обыденность фигур и атрибутики – все эти характеристики не складываются в монументальный гимн трудовому народу, каковым, вероятно, он мыслился с высот «государственного мышления». В этом очевидном противлении социалистической идеологии можно усмотреть начало переходных процессов от культуры «тоталитарного» типа к «оттепели» и суровому стилю шестидесятников по версии «деревенщиков». Уже в экспозиции советского павильона на Всемирной выставке в Брюсселе «Песня» Бабурина в этом смысле разительно отличалась от пафоса парных медных скульптур «Рабочий (Металлург)» и «Колхозница» А. Е. Зеленского⁶. Так что размещение скульптуры практически на земле (на авторском низком постаменте) стало формой примирения «официальной народности» и «простонародности». Вероятно, при принятии решения о месте и способе установки памятника не возникало никаких концептуальных параллелей с мировым искусством, скажем, с «Гражданами города Кале» О. Родена – уровень скульптур оставался несопоставимым. Однако невольно работа Бабурина оказалась созвучна общемировой практике, когда для большей коммуникативности небольшие по размеру произведения все чаще ставились на улицах города на низких постаментах или совсем без них, впоследствии составив отдельную разновидность – жанровую городскую (уличную) скульптуру.

Безусловно, «Песня» Бабурина не могла быть изначально осмыслена как городская скульптура, да и сами закономерности нарождающегося жанра вырисовывались пока весьма смутно. Подобные примеры тех лет обыкновенно связаны с размещением готовых произведений на территориях городских садов и парков, во дворах мастерских и ателье, т. е. как из практической необходимости, так и в рамках ансамблевого решения. Но в Европе уже в 1960-х гг. появляются продуманные и высокохудожественные образцы жанровой городской скульптуры, как памятник Г. Цилле в Берлине (1964–1965) работы Г. Драке или «Проходящий сквозь дверь» (1966) Ж.-Р. Ипустеги в городе Целле. Параллельно развивается другое, иронично-замысловатое направление, не претендующее ни на сложные взаимоотношения пластики и пространства, ни на высокую символику образа. Этот вектор можно считать продолжением того движения послевоенной поры, что характеризовалось непредвзятым отношением к обыденности и разрешилось таким значимым явлением как неореализм. Но после достигнутых высот означенная тенденция в скульптуре не смогла найти себе иного продолжения, кроме как в оплодотворенных постмодернистской иронией «замерших» уличных сценах – К. Х. Зееманна («Обращение денег», «Подметальщик»), Х. Фрая («Водопой», «Жонглеры») и др. В России первые иронические городские скульптуры появятся с опозданием на пару десятилетий, накануне XXI в.

Здесь предполагается предельно тесная коммуникация со зрителем – и физическая (вплоть до тактильного контакта), и смысловая (в максимальном бытовании сюжета). В 1950-х гг. о подобных возможностях уличного искусства в советской стране никто не задумывался: даже городская скульптура несла отпечаток «музейности» с его дистанцированностью, выраженной предостерегающей формулой «руками не трогать». Однако ныне «Песня» без каких-либо потерь включилась в новую культурную парадигму, позволяя зрителю не просто коснуться, но и занять место в группе бронзовых крестьянок – в словно намеренно оставленной автором цезуре между левой фигурой и двумя другими.

Дальнейшие многочисленные реорганизации бульвара, большей частью носили коммунальный характер. Начало эстетизации его пространства было положено мемориальной колонной «Благодарная Россия солдатам правопорядка, погибшим при исполнении служебного долга» (1994, скульптор А. А. Бичуков, архитектор А. В. Климочкин)⁷. Заданный пафос подтвердил *genius loci* территории со стороны Трубной площади, занимаемой некогда Романовским обелиском, «Мыслью» Меркурова, но на весь Цветной бульвар не распространился, что следует считать еще одним свидетельством

его амальгамной жизни. Постоянно сменяющиеся картины обусловлены расположением вдоль оси бульвара различных по назначению и облику сооружений. И одна из наиболее заметных трансформаций происходит в месте примыкания к нему Московского цирка. Тем более, что на ограниченной территории, где уже стояла «Песня» Бабурина, в непосредственной близости разместились сразу два произведения.

Речь о памятнике «Юрий Никулин» А. Ю. Рукавишников (открыт 03. 09. 2000) и декоративной скульптурной композиции (динамическом фонтане) «Цирковые клоуны»⁸ З. К. Церетели (открыта 14. 06. 2002). Очевидны их колоссальные – формально-стилевые, образно-эмоциональные, контекстуальные отличия. Возникающую угрозу диссонанса смягчает наличие пространственных границ – реальных (чугунная ограда зеленой зоны) и перцептивных (проезжая часть с интенсивным трафиком). Устанавливается такая система видовых картин, что между памятниками не возникает даже умозрительной связи. Напротив, каждый из них имеет собственное, насыщенное и осмысленное бытование, согласующееся с конкретным средовым контекстом и формирующее одновременно свое пространство притяжения. Камерный памятник работы Рукавишников с фигурой Никулина у автомобиля имеет непосредственное отношение к парковочной площадке⁹ перед уличным фасадом цирка. Композиция Церетели, расположенная по центральной оси бульвара, соотнесена уже с его планировкой и рекреационной спецификой. Все это позволяет рассматривать каждое из произведений без оглядки на диссонирующего «соседа», допуская при этом возможность опосредованного сравнения с учетом общности посвяtitельной тематики – клоуну и директору Юрию Никулину (у Рукавишников) и основателю цирка, антрепренеру Альберту Саламонскому (у Церетели).

Рукавишников презентует узнаваемый образ коверного клоуна в удачно найденной позе, с характерными жестами, осанкой. Но, разместив его рядом с автомобилем из культового советского фильма «Кавказская пленница», скульптор отдал должное и актерской деятельности Никулина. Никогда не имевшая место в реальной жизни встреча двух амплуа, презентованных имиджевым облачением клоуна и автомобилем киногероя, оказалась весьма органичной и убедительной. Во многом сила этого убеждения основывается на предельно дотошном, на грани веризма исполнении деталей (фигуры, автомобиля), работающих в совокупности на фактор моментального узнавания. Натурализм лишен самодовлеющего значения благодаря комичной интонации – в облике персонажа, образе авто со спущенными колесами и оленем – эмблемой советского седана «Волга» на капоте немец-

кого кабриолета Adler Trumpf¹⁰. Распахнутая дверь словно предлагает зрителю стать пассажиром, а сама фигура «нисходит с пьедестала», устремляясь в реальную жизнь, теснее увязывая измышленное художественное пространство с обыденным. Эта антимузейная установка позволяет выстраивать принципиально новые коммуникативные связи, меняя отстраненное зрительское восприятие на занимательное сотворчество – качество, уже апробированное европейской городской скульптурой.

Именно в таких отношениях произведения и средового пространства можно усмотреть существенное сходство двух столь разных произведений Рукавишников и Церетели. Одновременно нельзя не заметить и принципиальное отличие: фактор моментального узнавания «Никулина» не работает в «Цирке», где налицо фактор опосредованного восприятия. Посвяtitельная идея не может быть прочитана на уровне простой перцепции: зритель приобщается к ней постепенно в процессе игрового действия, подчиняющего своей занимательной динамике все реакции, начиная от ознакомления до ситуационного поведения.

Расположенную в сердцевине пешеходной зоны бульвара круглую в плане композицию центрирует высотная доминанта: фонтан множественно-родникового типа с фигурой клоуна на полихромном моноцикле-«жирафе» под большим зонтом, с которого стекают водяные струи. Игривый тон задает «карточный перевертыш»: из чемодана в руке клоуна вниз головой выпадает его напарник. Заявленная буффонада подхватывается циркачами внизу, на площадке «ковра арены». Их облик и «поведение» не вызывают сомнения – здесь актерствуют клоуны-буфф в амплуа Рыжего¹¹, внутри которого предполагалось разнообразие масок: недотепа, пройдоха, флегматик, проказник, тугодум, что позволило скульптору дифференцировать клоунские личины, а зрителю – считывать самые разные коннотации. Пути к уточнению образов намечают «брошенные» предметы реквизита: чемодан с двойным дном, башмак, трость, шляпа-канотье, отсылающие к классическим антре эпохи расцвета циркового жанра, а с ним и к памяти Саламонского.

Размещенные по законам жанра городской скульптуры в непосредственной близости к зрителю, они исподволь приобщают к этой памяти. Вся обстановка предназначена не столько для созерцания-изучения, сколько для тактильного контакта и смехового действия. При этом очерченное игровое поле разомкнуто осями дорожек, в том числе – в сторону здания цирка. В масштабах городского пространства выстраивается подобие основной структуры цирка: арена (площадка памятника), места для зрителей (скамьи бульвара), цирковые кулисы (собственно здание цирка). Вероятно, здесь подразумевается потенциальное цикличное дей-

стве: клоуны выбежали из закулисья (здания) на ковер (бульвар) и также могут вернуться обратно. Зритель оказывается сопричастным умозрительному действию, так что традиционный «монолог» скульптуры сменяется диалогом произведения и зрителя. Формируется актуальное интерактивное пространство, многоаспектное и полицентричное, что позволяет не искать особый выразительный ракурс, выгодную точку обзора, неременную для городских памятников. К композиционным связям с окружением добавляется опосредованная переключка форм: малый купол в скульптуре (зонт клоуна в навершии фонтана) – купол в архитектуре (на крыше здания цирка), дуги скамеек на бульваре (имитации партера) – боковые крылья фасада здания¹² (ассоциация с амфитеатром).

Наконец, композиция с фонтаном органично вписана в ближайший рекреационный контекст, продолжая в этом смысле известную традицию сочетания водоема с озеленением. К сожалению, появление столь активной, насыщенной объектами и смыслами скульптурной композиции в пределах видимости вышеназванной группы Бабурина поставило ее в положение маргинала в общем образном звучании пространства. Что, впрочем, не умаляет собственного значения «Песни» как опыта включения неспециализированной (станковой) скульптуры в публичное пространство: теряя в презентабельности, она обогащается эгегическими полутонами, выявляя иные, поэтически-интимные формы коммуникации.

Весь корпус разнородных городских скульптур, собранных в центральной части Цветного бульвара, связан с той проблемой глобальной трансформации самого понятия «монументального» на фоне крушения классических идей средового синтеза, что занимает XX в. и сохраняет свою актуальность в начале XXI в. Общую тенденцию можно характеризовать как утрату видовой специфики и метаморфозу, когда «искусство, определяемое как „монументальное“, эволюционирует, смыкается с другими видами творчества, принимает иные формы»¹³. Эти вынужденные меры направлены на приспособление скульптуры к дискретному, коллежному городскому пространству, утратившему значение «тотального монументального объекта», архитектурно обусловленной синкретичности. Цветной бульвар был изначально ориентирован на прихотливо-органическую, ненормированную организацию, далекую от пафоса градостроительных теорий. Так что когда вместо утопии «синтеза искусств» возник фантом «синтеза искусства с жизнью», снимающий границы между ними через

художественную репрезентацию действительности в ее обиденной данности¹⁴, локус бульвара не претерпел существенных изменений. Отзываясь на неоднородность действительности, но не желая попадать в плен ее изменчивости во имя сохранения собственной образно-стилевой структуры, его памятники являют пример «скупивания» разнородного – конгломерацию, позволяющую им сохранить свое лицо.

Примечания

¹ Памятники архитектуры Москвы: Земляной город / ред. А. И. Кочев, В. И. Плужников. М., 1990. С. 202–210.

² Установлен в 1831 г. См.: Пупырев Е. И., Балова О. А. Мытищинский водопровод: как его история отразилась в русской живописи XIX в. // Моск. журн. 2012. № 9 (261). С. 70–79.

³ Открыт в 1913 г. к празднованию 300-летия Дома Романовых.

⁴ Свою роль сыграли практические факторы: готовность скульптур в твердых материалах, близость мастерской скульптора. См.: Виноградов Н. Д. Воспоминания о монументальной пропаганде в Москве // Искусство. 1939. № 1. С. 37–38.

⁵ Удостоена золотых медалей Академии художеств и Брюссельской Всемирной выставки.

⁶ Им присудили серебряные медали.

⁷ Статуя на колонне интерпретирует классический образ триумфа и возвеличивания и выходит за границы рассматриваемой проблематики жанровой городской скульптуры.

⁸ Известна также под названиями «Старый цирк», «Клоуны», ироничным «Слезы Стивена Кинга».

⁹ Запрет дорожной инспекции на размещение памятника на проезжей части породил еще одну ироничную ситуацию: Никулин «хулигански» припарковал свое авто на тротуаре.

¹⁰ Кроме того, на переднем бампере вместо номерного знака название памятника «Юрий Никулин», а на заднем, в соответствии с киношным прототипом – «91–63 ЮАР».

¹¹ Классические типажи клоунов-буфф сложились в середине XIX в. Рыжий (Август) – комик, противопоставался Белому – резонеру.

¹² См.: Бусева-Давыдова И. Л., Нащокина М. В., Астафьева-Дуглач М. И. Москва: Архитект. путеводитель. М., 2001. С. 394–395.

¹³ Орлов С. И. Драматургия авторского пространства в скульптуре // Среда. Художник. Время: монумент. искусство в координатах второй половины XX в.: сб. ст. по материалам междунар. науч. конф., Москва, 23–24 сент. 2015 г. / под ред. Н. И. Аникиной, А. С. Епишина. М., 2016. С. 89.

¹⁴ Гройс Б. Утопия и обмен. М., 1993. С. 9–10.

И. Ю. Перфильева

Стиль Фаберже в отечественном ювелирном искусстве 1980–2010-х гг.

«Стиль Фаберже» – одно из направлений в современном отечественном ювелирном деле России в рамках ретроспективных тенденций. Однако было бы неверным объяснять это явление исключительно стремлением к «продолжению традиций». В действительности оно представляет более сложное социокультурное явление, обусловленное культурно-историческим контекстом современного искусства эпохи постмодернизма.

Ключевые слова: Фаберже, художественные традиции, репрезентация, эталонный образец, постмодернизм, второй модернизм, ретроспективизм

Irina Y. Perfilieva

Faberge Style in Russian jewelry art of 1980–2010's

So called «Faberge Style» is one of the contemporary Russian jewelry art trend within the frames of retrospective tendencies. Though it would be wrong to try to explain this phenomenon just by the aspiration in following the traditions. It is really more complicated social and cultural event, which might be explained by cultural and historical postmodernism tendencies in the contemporary art.

Keywords: Faberge, art traditions, representation, postmodernism, second modernism, retrospective tendencies

В контексте современной художественной культуры имя и творческое наследие Карла Фаберже, одного из крупнейших российских ювелиров второй половины XIX – начала XX в., стало причиной поляризации эстетических принципов и установок ювелиров и художников постсоветской России. Точки зрения расходятся до противоположных знаков: от полного подчинения и декларирования своих позиций как продолжателей традиций Фаберже, до не декларируемого, но от того не менее непримиримого неприятия «стиля Фаберже» как целиком лежащего в парадигме культуры второй половины XIX – начала XX в. Артикуляция стилистики фирмы Фаберже на рубеже XX–XXI в. требует научного осмысления: необходимо проанализировать это, по сути, социокультурное явление в контексте языка современной художественной культуры: эпохи постмодернизма.

Предметом исследования является не «стиль Фаберже» как таковой, а феномен распространения его версий и реплик, в той или иной форме возникших в середине XX в. и ставших стилеобразующим фактором в продукции ювелирных фирм России в постсоветский период (1990–2000-е гг.).

Хронологические рамки данной статьи охватывают период от «празднования мира», наступившего после Второй мировой войны, нового подъема волны интереса к стилистике фирмы Фаберже в России в 1980-е гг., связанного с началом капитализации отечественной ювелирной промышленности в годы «перестройки» и, наконец, ее интерпретации в продукции российских фирм последнего десятилетия.

В чрезвычайно обширной отечественной и зарубежной литературе, посвященной фирме Фаберже, относительно ее стилистики утвердилось общее мнение как об эталонном ювелирном производстве, служащем образцом для подражания, отправной точкой для современных ювелирных фирм. Однако из поля зрения упускаются художественно-стилистические особенности фирмы даже в контексте эпохи историзма, когда она была основана (1842) и получила признание (1882)¹. Остановимся на некоторых исторических фактах, важных для понимания той роли, которую сыграла фирма в развитии русского ювелирного дела.

Художественная стилистика фирмы Фаберже окончательно складывается к 1880-м гг. К этому времени западноевропейская художественная культура в целом преодолела эклектику как первоначальный этап очередного витка стилевого развития искусства и вступила в эпоху историзма. «Главным – как отмечает В. Прыгов, – для европейских мастеров становится стремление обновить художественные принципы в искусстве. Основной особенностью историзма стало то, что его сложение и развитие происходило в противовес классицизма»². И далее исследователь подчеркивает, что: «Постепенно складывается система неостилей, при этом имевшие место классицизирующие реминисценции обретали характер аномалии»³.

Основным вектором становления и развития художественной промышленности во второй половине XIX в. было создание альтернативы массовому машинному производству и не менее активному развитию международной торговли «массовыми промышленными товарами». Поэтому участники

этого процесса апеллировали, главным образом, к национальным традициям цехового «средневекового» производства художественных изделий (движение «Искусство и Ремесла» в Англии, возглавляемое У. Моррисом). А уже во вторую очередь к искусству барокко, рококо и стран Востока (Китай, Япония). Модельмейстеры и профессиональные скульпторы стремились к созданию не просто бытовых художественных предметов, но выдающихся произведений, национальной гордости.

Культурная самоидентификации русского ювелирного дела инспирировалась своеобразным смотрам национальных школ на международных художественно-промышленных выставках, организаторы которых четко оговаривали это требование в условиях для участия. Это инспирировало в России творческое осмысление художественно-стилистических традиций русского искусства XVII в. У истоков «русского стиля», как известно, стоял ювелирный дом Сазиковых⁴, который обратился к русской истории и эстетизации бытовых предметов из крестьянского обихода. Убедительным примером успешного участия России в этом общеевропейском процессе стало Гран-При, полученный фирмой П. Сазикова в 1851 г. на «Великой выставке изделий промышленности всех наций» (Первая Всемирная выставка) в Лондоне. К концу столетия лидерство в развитии национальных традиций русского ювелирного дела перешло к фирмам П. Овчинникова и И. Хлебникова⁵, опиравшимся на художественно-стилистические традиции русского искусства XVII в.

Фирма Фаберже была едва ли не единственной в России, которая опиралась на широкий диапазон художественных традиций интернационального «классицизирующего» направления. Тому были объективные причины, так как наследники основателя фирмы Густава Фаберже получили образование в Западной Европе: в Дрездене, Франкфурте, Лондоне, Флоренции, Париже. Совершенствование профессиональных навыков Карла Фаберже происходило в процессе работы реставратора древностей в Эрмитаже. И, наконец, на судьбоносной для фирмы Всероссийской выставке художественно-промышленных изделий в Москве в 1882 г. фирма Фаберже представила коллекцию, созданную по образцам «классического источника красоты» – Древней Греции. Как описывал экспозицию журнал «Нива», «в его витрине – венки из очень тонких листьев, серьги в виде менады в легких развевающихся тогах со шкурой пантеры на плечах... Работа отличается такой тонкостью, что ее нужно рассматривать в лупу»⁶. «Лучшие мастера этой фирмы опирались в своей работе на памятники классицизма, лишь в некоторых случаях отдавая дань стилю модерн», – отмечала М. М. Постникова-Лосева⁷.

Эти эстетические позиции оставались практически неизменными вплоть до закрытия фирмы и ее филиалов в России после октября 1917 г. Даже принимая заказы на изделия в «новом русском стиле» или «византийском стиле», как известно, она размещала их в сотрудничающих с ней мастерских М. Перхина, Ф. Рюккерта.

Таким образом, даже с учетом всех объективных факторов: положение одного из лидеров производства ювелирных изделий в России на рубеже XIX–XX в., статус «поставщика двора его величества», единство творческих принципов, «стиль» фирмы Фаберже – это только одно из направлений в многообразии русского ювелирного дела эпохи историзма. Кроме того, не следует забывать о том, что художественные традиции русского ювелирного дела имеют гораздо более глубокую историю, уходящую корнями в дохристианскую славянскую культуру. И потому фирма Фаберже никак не может претендовать на то всеобъемлющее значение, которое ей присваивается сегодня как «символа русского ювелирного дела России».

Первая в XX в. волна интереса к стилистике фирмы Фаберже поднимается в послевоенные десятилетия, в эпоху получившую определение как «второй модернизм»⁸, или «искусство после современного искусства»⁹. В 1940-е гг. начинает складываться стилистика, инспирированная развитой массовой культурой мегаполисов на Западе. Как формулирует Е. Андреева, «постмодернизм»¹⁰, предполагает, что конец истории действительно наступил, события идут по кругу, а значит, будущего нет, оно скрыто слоями повторений»¹¹. Однако в западноевропейском ювелирном деле она совпала с формированием жанра «художественных украшений», где на первое место выдвигается автор идеи – концепта.

В этой связи показателен факт столкновения сферы «художественных украшений» и сферы производства маркеров социального положения, который приводит в своем дневнике за 1958 г. С. Дали: «Только я, было, направляюсь, чтобы наконец присесть, как меня вызывают к соседнему столу, где спрашивают, не соглашусь ли я сделать яйцо из эмали в стиле Фаберже»¹². Предложение действительно странное, если учесть, что как раз в эти годы ювелирный дом Ф. Уго начинает сотрудничать с П. Пикассо, М. Эрнстом и другими ведущими художниками-реформаторами в искусстве XX в.

В России, несмотря на общий интерес к национальным художественным традициям на волне патристического подъема после Великой Отечественной войны, никакие творческие реминисценции в сторону Фаберже не выявлено. Хотя исследователи изучали историю фирмы наравне с другими¹³.

Ее ренессанс наступает только в конце 1980-х гг. В начале «перестройки» ЛПО «Русские

самоцветы» объявляет себя творческим правопреемником фирмы Фаберже. Складывается противоречивая ситуация: фирма Фаберже изначально – творческая мастерская со своей «фирменной» стилистикой, выпускавшая драгоценные изделия ограниченными сериями и эксклюзивные изделия на заказ; ЛПО «Русские самоцветы» – флагман советской ювелирной промышленности, чья массовая продукция предназначалась для самого широкого круга потребителей. Они являются противоположными по статусу, задачам и способам производства экономическими единицами, что априори делает декларированную современными производителями «преемственность традиций» невозможной.

Логичным примером продолжения традиций Фаберже представляется деятельность творческой фирмы «А. Ананов»¹⁴, наиболее близкая по структуре и стилистике фирме Фаберже.

Причины этого социокультурного явления общеευропейские: инспирированы большим числом публикаций, посвященных фирме Фаберже, вышедших в 1980-х гг. Они создали на Западе современную моду на эту тему. Внутри России роль катализатора, вызвавшего взлет интереса к фирме Фаберже, стала подготовка и празднование 150-летия со дня рождения Карла Фаберже в 1996 г. С этого момента в России начинается репрезентация «стиля Фаберже» как основной художественной традиции русского ювелирного дела. Ключевым здесь является понятие «репрезентация»¹⁵, поскольку представителей этого стилистического направления, в отличие от самой фирмы Фаберже, совершенно не интересует культурно-исторический контекст современной эпохи. Фирма Фаберже в данном случае наиболее удобный, легко узнаваемый знак, имеющий символическое значение на семиотическом поле интернациональной художественной культуры эпохи постмодернизма.

«Стиль Фаберже» легко присваивался новыми отечественными ювелирными фирмами от Ленинграда/Санкт-Петербурга и Москвы до Владикавказа. В результате время, которое исторически было отведено им на разработку своего собственного «фирменного» стиля, как это в свое время сделала фирма Фаберже и др., было израсходовано на освоение чужой во всех отношениях стилистики, главную привлекательность которой составляла ее мировая известность и российское происхождение.

Но если «обращение не в будущее, а в прошлое, к истории»¹⁶ – общий признак постмодернизма как искусства, то для российского ювелирного дела чрезвычайно важно как, в каких формах это состоялось в начале нового тысячелетия. И вот здесь возникает коллизия, когда наши современники мастера-ювелиры либо уходят в открытый ретроспективизм, который в целом, не присущ постмодернизму, либо создают нечто, по сути,

девальвирующее художественно-историческую ценность первоисточника, заявленного как эталонный образец.

«Ироничное посещение прошлого»¹⁷, присущее искусству постмодернизма стран Западной Европы, в России принимает почти гротесковские формы.

Самый яркий, лежащий на поверхности пример, бессознательное распространение такого вида ювелирных изделий, как яйца. Он возник задолго до того, как их стала выпускать фирма Фаберже, как подарок к главному из двенадцатых православных праздников – Пасхе. Фирма Фаберже же развила его до уникальных художественных произведений, все для тех же целей. Сегодня это уже автономные, выставочные арт-объекты, связанные с христианской культурой только как источником предметной формы. Как в советский период в качестве памятных подарков изготавливались кубки, так в начале XXI в. по случаю самых разных значимых исторических дат создаются яйца.

В разнообразном ассортименте фирмы Фаберже «цветочные композиции» и «букеты в вазах» демонстрировали виртуозное мастерство ювелиров. Сегодня художники пытаются развить тему, переходя от «вазы» к «ландшафтной» композиции. Среди них есть изящные изделия, выполненные искусно с пониманием особенностей строения того или иного цветка или ветки. Но в целом они не продвигаются далее реплик.

В последние годы обозначилась еще одна тенденция в «возрождении» традиций «стиля Фаберже». Один из лидеров современного отечественного ювелирного дела Смоленский завод «Кристалл» в 2015 г. выполнил в материале изделия по эскизам Фаберже. Работа выполнялась современными техническими средствами: сканированием эскизов на бумаге и 3D-моделированием. И опять получилась «ироничное посещение прошлого», так как, в конечном счете, это именно эскизы, выполненные в драгоценных материалах. Изделия оказались плоскими, не только сохранив, но и фактически эстетизировав условность рисунка на бумаге.

Неоднозначное отношение вызывает коллекция «Наследие Фаберже» завода «Русские самоцветы». С одной стороны, отрадно, что ювелиры не отказались от буквальных исторических реплик как художественно-стилистического приема, и попытались создать лаконичные современные изделия. С другой – фактически получилась коллекция массовых изделий, в которых использованы декоративные мотивы, встречавшиеся в массовой же продукции фирмы Фаберже, например таких, как запонки.

Наибольшего успеха в «возрождении» художественных традиций фирмы Фаберже достигли мастера мелкой пластики из цветных ювелирных

и поделочных камней. Это направление сегодня развивается очень разнообразно и плодотворно: от декоративной пластики к миниатюрной скульптуре, воплощающей яркие образы. Несомненное лидерство принадлежит петербургской школе. Здесь важно отметить, что активно работают и современные ювелирно-камнерезные фирмы (Anna Nova) и большая группа «свободных» художников, в которую входят С. Фалькин, А. Левенталь, С. Шиманский. В этом сегменте, действительно восстанавливая и развивая технико-технологические приемы работы с камнем – ваяние и блокировку, создаются уникальные по художественно-концептуальному решению и виртуозные по мастерству современные произведения отечественного искусства, соответствующие статусу предмета национальной гордости и высокому уровню общественного интереса к художественным традициям искусства фирмы Фаберже.

Такие произведения камнерезно-ювелирного искусства сегодня как будто опровергают популярный тезис западных философов-эстетиков Д. Харвея и А. Хойссена, утверждавших, что искусство периода постмодернизма отличается принципиальный отказ от идеи прогресса¹⁸. Другой известный философ и критик Жан Франсуа Лиотар предупреждает о том, что, для того чтобы двигаться не по кругу, а по спирали: продвигаться вперед, быть современным, то или иное явление должно превосходить события – быть «постсовременным»¹⁹. Казалось бы, проблема заключается в соблюдении правильных эстетических пропорций: отдавая должное традиции, нужно стремиться к ее развитию в будущем. Однако в отечественном ювелирном деле в целом ситуация складывается прямо противоположным образом.

Приходится констатировать, что изделия в «стиле Фаберже» по большей части не представляют самостоятельного современного художественного явления. Они наглядно иллюстрируют формулировку Д. Кримпа, утверждавшего, что «само понятие „оригинальный художественный образ“ невозможно в реальности, перегруженной имиджами»²⁰. В контексте отечественного ювелирного дела это многочисленные копии и реплики имиджевых (знаковых) произведений известных российских ювелирных фирм рубежа XIX–XX в., представляющих «своеобразный каталог исторических видов репрезентации в самых неожиданных сочетаниях»²¹.

Преимущественно они являются своеобразными суррогатами, или оксюморонами как «новый антиквариат», поскольку ничего нового, присущего времени их создания, они не содержат, а потому

целиком погружены в прошлое без всякого художественного осмысления его. Фактически происходит декларирование «стиля Фаберже» как завершение прогрессивного развития отечественного ювелирного дела в исторической перспективе. В современном ювелирном деле России личное авторство заменяется банальным цитированием «эталонных образцов», и это в полной мере соответствует стилистике постмодернизма.

Примечания

¹ Всероссийская художественно-промышленная выставка в Москве, 1882 г.

² Прыгов В. И. Западноевропейское ювелирное искусство эпохи историзма на материале всемирных выставок: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. М., 2015. С. 3.

³ Там же.

⁴ Волдаева В. Ю. Ювелирный дом Сазиковых. М.: Интербук-бизнес, 2014. 208 с.

⁵ Гилодо А. А. Русская эмаль, XIX–XX вв.: альбом. М.: Береста, 1996. С. 34.

⁶ Цит. по: Климовицкая И. Фаберже: история успеха // Рус. ювелир. 2016. Окт. С. 42.

⁷ Постникова-Лосева М. М. Русское ювелирное искусство, его центры и мастера, XVI–XIX вв. М.: Наука, 1974. С. 173.

⁸ Андреева Е. Ю. Постмодернизм: искусство второй половины XX – начала XXI в. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 35.

⁹ Hopkins D. After Modern art, 1945–2000. Oxford: Oxford Univ. Press, 2000.

¹⁰ Термин «постмодернизм» ввел критик Лео Штейнберг в 1968 г. в лекции, которая позднее была опубликована под названием «Другие критерии».

¹¹ Андреева Е. Ю. Указ. соч. С. 39.

¹² Дали С. Дневник одного гения. М.: Эксмо-Пресс, 2000. С. 201.

¹³ Книга Постниковой-Лосевой М. М. «Русское ювелирное искусство: его мастера и центры» впервые была опубликована в середине 1960-х гг.

¹⁴ 1988–2005 гг. ЗАО «Русское ювелирное искусство».

¹⁵ Андреева Е. Ю. Указ. соч. С. 26.

¹⁶ Там же. С. 23.

¹⁷ Выражение «ироничное посещение прошлого» принадлежит У. Эко, итальянскому философу, специалисту по семиотике и средневековой эстетике, теоретику культуры, литературному критику, писателю, публицисту.

¹⁸ Андреева Е. Ю. Указ. соч. С. 24.

¹⁹ Лиотар Ж. Ф. Состояние постмодернизма. СПб.: Алетейя, 1998.

²⁰ Андреева Е. Ю. Указ. соч. С. 26.

²¹ Там же.

О. А. Исаева

Цифровая живопись как актуальное направление отечественного искусства

Рассматриваются такие актуальные феномены, как цифровая живопись и цифровое искусство, выявляются характерные черты отечественной цифровой живописи, рассматривается творчество отдельных художников. Исследуются особенности российских цифровых художественных практик, в первую очередь, изобразительность и иллюстративность.

Ключевые слова: цифровое искусство, цифровая живопись, фотоарт, 2D-редактор, компьютерная графика, современное искусство, растровая графика

Olga A. Isaeva

Digital painting as important direction of Russian art

Such important phenomenas as digital painting and digital art are revealed. The characteristics of the Russian digital painting and creativity of individual artists are examined. Peculiarities of Russian digital art practices are explored.

Keywords: digital art, digital painting, 2D-editor, computer graphics, contemporary art, raster graphics

Цифровая живопись в России как явление существует уже около двух десятилетий и продолжает развиваться, используя новейшие технологии современных графических редакторов. Однако при очевидной изученности цифрового искусства как западными, так и отечественными искусствоведами, цифровой живописи (которая первоначально рассматривалась в контексте цифровых арт-практик) еще не уделялось должного внимания.

Цифровая живопись – недавнее в отечественной терминологии определение, которое характеризует изобразительное искусство, создаваемое при помощи компьютерных технологий с применением преимущественно 2D-редакторов (в английском языке деление на цифровую живопись и цифровое искусство практически не предусмотрено). Цифровую живопись от других видов компьютерной графики отличает, в первую очередь, использование приемов близких к станковым видам изобразительного искусства, когда изображение создается в специальных компьютерных программах (графических редакторах). Графические редакторы создают изображение по разным принципам, но, что немаловажно, часто с имитацией традиционных техник и материалов, например, масляных или акриловых красок, мягких графических материалов и т. д. Таким образом, цифровая живопись – это во многом результат развития и трансформации традиционных видов искусства в современных арт-практиках.

Неточность терминологии в среде цифрового искусства и цифровой живописи связана с определенными причинами: типы жанров и сами формы медиа- и/или цифровых искусств часто являются гибридными как в техническом, так и в методологическом отношениях. Кроме того, они

чрезвычайно зависимы от технологической эволюции и развиваются вместе с ней. На данном этапе границы цифрового искусства охватывают весьма обширное поле современных арт-практик. Они объединяются главным принципом: к цифровому искусству относятся все произведения, или арт-объекты, созданные или подвергнутые модификации, либо цифровой обработке с использованием компьютерных (дигитальных, цифровых) технологий и существующие по преимуществу в цифровой форме. Также сюда относят произведения не цифрового, но традиционного изобразительного искусства, которые прошли оцифровку, например сканирование, иногда без малейшей последующей модификации. Тем не менее сканированное изображение относится к так называемой растровой графике, имеет определенное программное расширение (jpg, bmp, tiff).

Мощный толчок к развитию компьютерная графика получила в 1990-е гг., в период так называемой «цифровой революции»¹, когда и произошел прорыв в технологии, причем как в собственно компьютерном оборудовании, так и в программном обеспечении². Грэм Уэйнбрэн назвал «цифровую революцию» революцией произвольного доступа. По его мнению, эта революция базировалась на мгновенном доступе к множеству медиаэлементов, которые можно было комбинировать до бесконечности³. Именно эта особенность позволила цифровой живописи начать завоевание позиций в качестве одной из актуальных художественных практик.

В России цифровая живопись начала развиваться с момента, когда стала доступной компьютерная техника, достаточно мощная для специализированного софта – графических редакторов.

Существуют два типа 2D-редакторов: для создания растровых и векторных типов изображения. Наиболее популярными растровыми графическими редакторами являются Adobe Photoshop (1987–1989, США) и Corel Painter (1992, США), который уже прямо предназначен для целей и задач цифровой живописи. В нем предлагаются функции, прямо имитирующие традиционные техники живописи и графики⁴. Помимо названных, крайне популярна в среде цифровых художников программа SAI (релиз 2008), также предназначенная непосредственно для рисования на компьютере. Сами цифровые художники выбирают наиболее подходящий для них вид редактора, все зависит от тех творческих задач, которые ставит перед собой мастер.

В настоящее время в пространстве Интернета цифровая живопись превалирует над традиционными видами изобразительного искусства, кроме того, следует отметить в целом интернациональный характер цифровой живописи, который затрудняет определение региональных особенностей в искусстве CG-художников⁵ разных стран. Цифровые художники, как правило, работают не под настоящими именами, а под никнеймами, что предполагает удобство общения с зарубежными заказчиками и зрителями и далеко не всегда предполагает очевидную локацию CG-художника. Российские цифровые художники могут либо работать на зарубежные компании в составе больших гейм-девов⁶, либо, проживая за рубежом, создавать образцы цифровой графики для отечественных заказчиков.

Самое сложное в отношении цифровой живописи – это ее классификация и типология. Рамки почти всех видов цифровой живописи являются довольно размытыми, а широкие возможности компьютерной 2D-графики позволяют художникам бесконечно расширять границы традиционного искусства и создавать принципиально новые виды искусства. Неотъемлемость новых технологий при таком созидании подтверждается словами В. Беньямина: «В истории каждой формы искусства есть критические моменты, когда она стремится к эффектам, которые без особых затруднений могут быть достигнуты лишь при изменении технического стандарта, т. е. в новой форме искусства»⁷. Цифровая живопись оказалась именно такой новой формой, предложив собственную внутреннюю структуру. Если отвлечься от вопросов взаимопроникновения, можно выделить следующие виды цифровой живописи вне использования определенных графических редакторов: имитация традиционной живописи и графики (в том числе при работе непосредственно с натурой), или, иными словами, цифровая живопись в полном смысле этого слова; фотоманипуляция (фотоколлажирование), фотоарт, или смешанная техника, где приемы фотоманипуляции привлекаются на начальном

этапе создания нового изображения, затем применяется прорисовка и обработка, свойственная традиционным живописи и графике.

Первый вид цифровой живописи может опираться непосредственно на традиционные формы. Художники могут создавать концепт-арты⁸ карандашом по бумаге, с последующей обработкой в графических редакторах. Ярким примером являются работы российского художника, выступающего под ником Амок (Роман Папсуев), представившего целую серию персонажей русских сказок для игры «Эволюция», стилизованных в фэнтезийно-готическом стиле. Карандашная графика была оцифрована самим художником, им же были подложены текстуры состаренной бумаги, сделана легкая тонировка.

Подобное сочетание можно увидеть и в серии работ, посвященных русским ремеслам, авторства Losenko (Милены Лосенко). Каждая из акварелей представляет собой пример одной из русских традиционных росписей, где зачастую фон (собственно роспись, например, борецкая, гуслицкая, обвинская) и фигура девушки в русском костюме указанного региона выполнены по отдельности, оцифрованы и совмещены уже в графическом редакторе.

Существуют более сложные техники совмещения традиционного и цифрового изобразительного искусства. Так, в иллюстрации к песне ASP «Перекресток» (где показаны реалии предвоенной Германии) Томас Царь использует традиционную графику (тушь, перо, кисть), «собирая» отдельные фрагменты композиции затем в оцифрованном виде со всеми необходимыми правками и детализацией, с накладыванием текстур, шрифта и т. д. Возникает эмоционально насыщенный образ, близкий по исполнению традиционной графике, однако созданный в основном в графическом редакторе.

Таким образом, создаются новые самостоятельные произведения искусства, существующие исключительно в виртуальном пространстве, что не исключает их перевод в реальную среду посредством печати. Еще один важный вывод, который можно сделать из этого факта, – в цифровой живописи, как и в цифровом искусстве в целом, становится важен уже не результат, который может варьироваться (согласно упомянутой выше «революции мгновенного доступа»), а процесс.

Существует и цифровая живопись без нарочитого использования реально существующего оригинала, когда в основе может лежать реальный эскиз, но иногда рисунок делается уже на цифровом «холсте». Жанровое разнообразие данного направления подчиняется принципам традиционного изобразительного искусства: художники создают портреты, пейзажи, натюрморты, жанровые сцены. Однако пока основными видами деятельности

цифровых художников следует назвать участие в разработке компьютерных игр и иллюстрирование, как привычных литературных изданий, так и комиксов, которые в последнее время почти полностью перешли в цифровую форму рисования.

Даже если они работают в одной и той же программе, манера у художников может отличаться. Например, работы Rhads (Артема Чебохи) – это бескрайние открытые пространства, виртуозно переданные световые эффекты просвеченных солнцем облаков, закатных далеких гор, осязаемого ветра, композиционно продуманные: «Lost and forgotten», «Прекрасный мир», «Донник цветет», «Обыкновенное волшебство». Rhads создает свои композиции словно бы широкой кистью, свободным легким мазком. В то же время работы Клим Новосельцева (он работает под собственным именем) – это фантастические сумеречные пейзажи, такие как «Высшие сферы», «Великий потоп», цикл иллюстраций к роману «Там, где живут чудовища». Иногда он обращается к созданию композиций с символическим или аллегорическим содержанием, где можно увидеть определенные аллюзии на произведения Иеронима Босха или Питера Брейгеля – «Долгий путь», «Разговор», «Обжитый кот», «В стране грез». Это выражается в особенностях построения перспективы, масштабных соотношениях персонажей и пейзажа, мистичности, многозначности. Все его работы тонко градуированы в цвете, отличаются особой детализацией и проработанной композиционной и световой драматургией. Объединяет этих совершенно непохожих по стилю художников (Rhads и Клим Новосельцева) то, что их работы вполне можно принять за созданные в традиционных техниках, они близки в своих работах по содержанию: мотив открытого пространства, неба, простора; оба не прекращают работать и в нецифровом изобразительном искусстве.

В совершенно иной стилистике выступает Лео Хао (Алексей Шамровский), один из наиболее востребованных иллюстраторов российской фантастики, номинант на престижные российские премии фантастической литературы. Созданные им образы чрезвычайно узнаваемы, отличаясь брутальностью и мрачной иронией в соответствии с предназначением иллюстраций (он последние несколько лет является официальным автором обложек для альбомов «Арии» и других российских «металлических» групп). Себя он позиционирует как «наполовину творца, наполовину ремесленника»⁹, что вполне отвечает реалиям современной цифровой живописи в России. Так, например, будучи успешным автором, Лео Хао не получил профессионального художественного образования, что в среде цифровых художников – обычное явление, более того, большинство наиболее знаменитых CG-художников – либо энергичные самоучки (то

же Лео Хао), либо недавние выпускники художественных вузов, как, например, Phobs (Анастасия Ким), фактически лицо российского комиксового импринта Bubble.

При взгляде на весьма различных в художественной манере художников и их работы становится очевидным факт, что всех их объединяет реалистичная трактовка образов, фантастических по своей сути, особенная иллюстративность и детализированность. Это видится отнюдь не случайным явлением – российские цифровые художники действительно тяготеют к сюжетности, повествовательности, что чаще всего приводит их к работе именно в области иллюстрирования как такового. Rhads в данный момент трудится над выпуском графического романа, Phobs пока бессменный концептер графического романа «Бесобой», Клим Новосельцев разрабатывает персонажей и локации для компьютерной игры, номинант премии «Новая русская иллюстрация–2015» Томас Царь стал автором иллюстраций вышедшего в 2016 г. топового романа Антона Сои «Витчхантеры».

Фотоарт (или фотоманипуляция) как вид цифровой живописи близок к понятию коллажа в своем традиционном понимании. Дефиниция «фотоарт» звучала в контексте, когда фотография служила, по сути, основой для последующей живописной доработки (например, в творчестве художника И. Каменева, представленного на выставке «Фотоарт» в 2007 г.). Однако в художественной среде фотоартом могут называть фотоколлажирование – т. е. наложение или совмещение нескольких фотографий или их элементов для получения нового изображения. Примером могут являться работы Ольги Сирожено, работающей под творческим псевдонимом Cornacchia. Она выступает и как создатель совершенно самостоятельных произведений («Подмышш», «Распорядители праздника», «Ночная разорительница городка над самоцветным прииском») и очень тонких, колористически безупречно выстроенных, с громадным чувством вкуса выполненных фотоколлажей («Метеосводка», «Французский десерт», «Бал по случаю помолвки»). Ее работы отличает чрезвычайно высокая доля дорисовки в графическом редакторе¹⁰. Сама Cornacchia разделяет понятия фотоарта и фотоколлажа, считая отличительной чертой первого живописность, сложность исполнения и существенное видоизменение исходных материалов¹¹. Художница указывает и на доминирующую область применения фотоарта – фэнтезийная, мистическая, сказочная иллюстрация.

Изобразительность российской цифровой живописи порождает вопрос о возможной презентации за рамками печатных и онлайн-изданий. Должно ли цифровое искусство обрести постоянное место жительства в музее или

все-таки уйти в какой-то иной контекст – это вопрос ближайшего времени, поскольку эта область искусства развивается очень бурно при поддержке как технико-технологических, так и художественных сил. О том, как перевести цифровую живопись в офлайн с возможностью экспонирования, дискуссии шли давно, однако в основном выставки, биеннале, предлагающие площадки для цифрового искусства, не предусматривают экспонирования тех арт-объектов, которые подпадают под конкретное определение цифровой живописи. Взгляды на эту проблему неоднократно озвучивались¹², однако пока музеефикация цифрового искусства методологически не определена. В первую очередь подобная проблема вызвана соотношением оригинала и копии, новым статусом подлинника как такового. Как утверждает М. Гельман, следует расстаться с самим понятием подлинника, поскольку именно цифровая живопись уже сломала множество стереотипных представлений о традиционном искусстве и заявила о появлении «нового типа функционирования»¹³ искусства.

Поскольку продукт творческой деятельности художника не подразумевает больше его существования и экспонирования в реальности, на время дискуссий о музейной репрезентации цифровой живописи главная роль отведена сетевым галереям, как специализированным, так и базирующимся на площадках социальных сетей. Однако здесь стоит различать репрезентацию искусства в сети и собственно нет-арт как искусство, созданное для сети и существующее только в сети¹⁴. В России на данный момент специализированные сайты-галереи находятся в стадии развития. С учетом факта, что цифровые художники работают в глобальном культурном пространстве, где искусство давно существует за рамками национальных границ и традиций, на данный момент для российских цифровых художников приемлемыми (и предпочтительными) площадками являются зарубежные сайты. Они предоставляют широкие возможности для создания персональных галерей и содействующие коммуникации творцов, зрителей и заказчиков (ArtStation, Behance и т. д.).

Цифровая живопись показала свои несомненные отличия перед традиционными видами изобразительного искусства, в первую очередь за счет невероятной гибкости графических редакторов, скорости работы и возможности внесения корректив, как в сам процесс создания произведений, так и в уже окончательный результат. Будучи неотъемлемой частью современного искусства, в России цифровая живопись развивается фактически на

том же техническом и художественном уровне, что и в других странах. Простая выборка показывает стиливое многообразие российской цифровой живописи, причем не только в следовании традиционным формам изобразительного искусства, но и развитию совершенно нового языка, присущего цифровым его формам.

На сегодняшний день существуют определенные характерные особенности, которые заключаются в приверженности не только традиционной изобразительности, иллюстративности, детализированности в своих работах, но и предпочтении симуляции традиционных техник посредством цифровой графики.

Примечания

¹ Paul C. Digital art. London: Thames & Hudson, 2003. P. 7.

² Связано это было, в первую очередь, с появлением и широким распространением в 1995–1996 гг. относительно доступных по цене SVGA-мониторов и видеокарт, которые были способны отражать 16,7 млн цветов.

³ Paul C. Op. cit. P. 15.

⁴ Турлюн Л. Н. Цифровая живопись как вид компьютерного искусства // Молодой ученый. 2016. № 4. С. 876–879.

⁵ CG – сокр. от «computer graphics», компьютерная графика. Так называют цифровых художников.

⁶ Гейм-дев – от англ. game – игра и англ. development – разработка, т. е. компания, занимающаяся разработкой компьютерных игр.

⁷ Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум: Культур. центр им. Гете, 1996. С. 43.

⁸ Концепт-арт – рисунок, набросок, скетч, призванный передать идею произведения, который создается на первоначальной стадии разработки проекта и предназначен для использования в фильмах, компьютерных играх, комиксах до создания финальной версии.

⁹ Золотницкий Д. Иногда я творец, иногда – ремесленник // Мир фантастики. 2007. № 42. URL: <http://old.mirf.ru> (дата обращения: 06.02.2017).

¹⁰ Cornacchia: онлайн галерея. URL: <https://cornacchia.ru> (дата обращения: 06.02.2017).

¹¹ Технологии и волшебство // Моск. комсомолец. 2016. 6 июня. URL: <http://mk.ru> (дата обращения: 06.02.2017).

¹² Карлова А. И. Цифровое искусство и музей // Вопр. культурологии. 2016. № 4. С. 74–76.

¹³ Гельман М. О цифровом искусстве // Дневник М. Гельмана. 18. 12. 2003. Материалы по теме: выставка «Новые технологии: время Sony в искусстве». URL: <http://guelman.ru> (дата обращения: 06.02.2017).

¹⁴ Демшина А. Ю. Визуальное искусство в ситуации глобализации культуры. СПб.: Астерион, 2010. С. 128.

Современная художественная критика: суждение и интерпретация

Ключевой проблемой современного искусствоведения является вопрос расширения методологической базы дисциплины. Современная художественная критика отражает глубинные проблемы актуального искусства. Столкновение аксиологических подходов и принципа интерпретации, субъективизм, влияние запросов арт-рынка и коммерциализация становятся основными проблемами формирования языка художественной критики в XX–XXI вв.

Ключевые слова: художественная критика, теория искусства, методы изучения искусства

Julia I. Arutynyan

Contemporary art criticism: judgment and interpretation

An important question of contemporary art studies is the problem of expanding the methodological base of the discipline. Modern art criticism reflects the fundamental problems of contemporary art. Clash of the axiological approaches and the principle of interpretation, subjectivity, the influence of requests of the art market and commercialization are the main problems of formation of the expressive language of art criticism in the 20th–21st centuries.

Keywords: art criticism, art theory, methods of art studies

Место художественной критики в современной культуре является сущностной проблемой, отражающей специфику искусства рубежа XX–XXI в. В первой половине XX столетия ориентированная на ценностное суждение критика оставалась социальным институтом, ответственным за каналы трансляции, связывающим профессиональный уровень восприятия с обыденным пониманием и направляющим рецепцию. Послевоенный период – излом европейской истории, преобразование общества, трансформация системы ценностей, изменение принципов и технологий распространения и восприятия информации – порождает иную структуру культуры, смещая акценты с пласта узко специализированного бытования социальных институтов на обыденный уровень.

Начиная с XIX столетия и вплоть до современности, культура постепенно отвергала критерии истинности сначала в философии, потом в общественной жизни, эстетике и искусстве. При этом вследствие расширения возможностей высказывания нивелируется понятие авторитета, которое может заменить узнаваемость, популярность или экспективность. Размывание границ понятий и утрата единой системы критериев оценки произведения художественного творчества, отсутствие упорядоченной шкалы ценностей при подходе к объектам современного искусства, невозможность проведения сравнительного анализа, разноплановость художественной жизни, многообразие стилистических течений и направлений порождают принципиальную трансформацию самого явления. Отказ

от нормативности приводит в XX столетии к формированию нового языка, иных подходов и методов при работе с арт-объектами.

Современное искусство с легкостью играет образами других эпох и иных культур, критика должна определить место художественного явления в общей структуре, разработав как концепцию единой функционально оправданной схемы, так и систему оценок в данной конкретной ситуации. В критическом отзыве на первом месте оказывается не произведение, а интерпретатор, значение приобретает интеллект и эрудиция автора, а на втором – метод, подход, наконец, умение выразительно высказаться по проблеме, т. е. – поиск адекватного стиля изложения.

Память превращается в одну из сущностных доминант в культуре XIX – XXI вв. Историзм, порожденный эпохой романтизма; академическая история, формирующая блок гуманитарных наук; мемориальная составляющая искусства, значимая в рамках послевоенной традиции; обращение к историческим темам и образам в живописи 1970-х гг. – лишь несколько аспектов, указывающих на значение данного явления. Специфика современного художественного образования, предполагающая широкое знакомство с наследием прошлого, его творческое освоение и присвоение вырабатывает специфическое отношение к искусству ушедших эпох, к феномену «памяти» и его интерпретации. Доминирует принцип «цитатного мышления», превращающий, намеренно или подсознательно, любой объект в палимпсест, сохраняющий «слои» прошлого в едином высказывании.

Память «между образом и словом»¹ соединяет личностное и тотальное, недаром в последние годы такое значение приобретает феномен «личной истории», увиденной сквозь призму всеобщего прошлого. Глобальный и всепроникающий интерес к отечественной истории, охвативший общество на рубеже 1980–1990-х гг., заставивший воспринимать прошлое как открытие, привел к формированию уникального языка, позволяющего актуализировать культурное наследие. Индивидуальный опыт истории приобретает гуманистическую трактовку и трагизм потери уходящего в функциоколлагах Вадима Воинова², эта же тема (и сходный принцип презентации материала) превращается в ироническую игру с незначимым повседневным в инсталляциях Ильи Кабакова.

В XX в. «законодательный тип» мышления уступает свое место «интерпретативному», вариативность высказывания ценится больше, чем безапелляционное утверждение, понимание многозначности явлений порождает умножение трактовок. Современная культура отказывается от иерархии, что не позволяет критику оценивать произведение по шкале «хорошо-плохо», затрудняет сравнение, критика превращается в интерпретацию. Путь от утраты единого стиля через разнообразие направлений и полистилизм к индивидуализации языка, с одной стороны, и «глобализаций» художественных явлений – с другой, приводят к смещению акцентов. Внимание, а нередко и предпочтение, явлению «маргинальности»; интерес к «субкультурам», каждая из которых может выработать свое отношение к искусству и составить свой круг художников, что, в свою очередь, способствует формированию феномена «партийности» критики, – порождает усложнение и расслоение системы оценок, выработку схем интерпретации на основе различных подходов и методов.

Процесс смешения «специализированного» и «обыденного» уровней культуры, ставший еще одним глобальным явлением конца XX столетия, лишает критику ее позиции, проблема профессионализма не просто снимается, расширение аудитории, с одной стороны, трансформация медиа-пространства – с другой, в совокупности приводят к формированию новой среды, выработавшей специфический язык, ценностные установки и эстетические приоритеты. Складывается представление, что о повседневном может рассуждать всякий, а не только специалист, профессионал, но и дилетант, изменение средств коммуникации трансформирует представление о публичном высказывании.

Вопрос о праве суждения об искусстве изначально был краеугольным камнем художе-

ственной критики, его задавали и в XVII столетии Роже де Пиль, и в XVIII в. Лафон де Сент-Иен, и современники Дени Дидро, именно тогда было высказано ставшее традиционным мнение о том, что критика «выступает от лица публики». В истории и антропологии с начала XX столетия идет изучение феномена «серединого человека», сближение уровней порождает феномен «мидкульты», востребованными на уровне массового увлечения становятся явления высокой культуры, элементы субкультур используются в рамках мейнстрим (моде на интеллектуальность сопутствует увлечение маргинальными явлениями, музыкальная классика популяризируется, сленг используется в литературе и официальной речи для акцентировки и т. д.). При этом современная культура отвергает критерий эмоционального содержания в пользу интеллектуального, ведь путь от разума к чувству, подсознательному и бессознательному, пройден еще в течение XIX в. Эмоциональная составляющая оставлена массовой культуре, элитарная переживает форму (что определяется как бегство от человека и «дегуманизация искусства»³).

В XX в. художественная критика, рожденная в системе ценностей, смыслов и художественных тенденций XVIII в. как суждение с целью выявить положительные и отрицательные стороны произведения, исчезает, и классический аксиологический принцип подменяется интерпретативным подходом. Необходимо добавить, что параллельно активизируется процесс коммерциализации как искусства, так и его оценки.

Соотношение между «модернистской» и «постмодернистской» концепцией искусства выражает основополагающее изменение в области формирования языка и принципов трактовки арт-объектов. Искусство эпохи «модернизма» предпочитает новизну, удивление, эпатаж; идея берет свое начало в XVI в., но достигает максимально яркого выражения в эпоху романтизма. «Постмодернизм» базируется на ином понимании цели творческой интенции, ведь процесс открытия истинного смысла бесконечен (Г. Х. Гадамер⁴), в таком случае каждый текст может быть по-разному интерпретирован, и не существует критерия, безапелляционно указывающего на единственно верное толкование. Согласно идее «деконструкции» Ж. Деррида, любая трактовка не раскрывает смысл, а лишь «расширяет текст», т. е. ведет к усложнению, нарастанию слоев интерпретаций, таким образом, процесс истолкования бесконечен.

Характеризующий концепцию мышления рубежа XX–XXI в. отказ от законодательного разума в пользу интерпретативного, базирующегося на понятиях повседневности и неопределен-

ности, типичными чертами процесса становятся потеря смыслового центра, неограниченное количество интерпретаций, «бесконечная коммуникация», «размывание текста». Единственным критерием адекватности высказывания, как и достоверности доказательства, в данном контексте становится соблюдение «границ текста»; именно стремление к сохранению научного статуса и соответствию критических выступлений сформировавшимся методам и принципам анализа художественных явлений ограничивает интерпретатора, отвечая на вопрос, как далеко может простираться трактовка. Отмеченная еще Э. Панофским⁵ апория современного гуманитарного знания состоит в проблемах методологии, в соотношении строго научного подхода и попытки привнесения авторской воли, собственного индивидуального видения, наконец, элемента фантазии в трактовку.

Единичность и однозначность целеполагания размывается, и реальная цель выступления художественного критика вариативна и неоднозначна. Со времен античного экфрасиса в описании произведения искусства видится некая система дешифровки и в то же время риторическая фигура речи; раскрытие содержания произведения искусства может выступать в качестве одного из путей развития критики. Параллельно формируются представления о критике как о воспитании вкуса, обучении умению смотреть и видеть; в ней видят самовыражение автора, подчеркивая проблему неадекватности устремлений и реализации художником задуманного; существует феномен знаточества. Самосознание критики, базирующееся на понимании значения внешнего и внутреннего анализа, оперирующего понятием «актуальные другие» вырабатывает путь к самопостижению и самооценке. В свете всего вышесказанного критика может рассматриваться как форма риторического выступления, дидактика, общение «в своей среде», информирование, пропаганда, реклама, коммерческий проект, ощущение сопричастности художественному процессу, интерпретация.

Критика, таким образом, может в зависимости от подхода и комплекса методов выступать как своеобразный созидательный акт, искусство об искусстве, творчество; как строго научный подход в рамках методологии искусствознания; как аксиология, построенная на системе критериев оценок; как баланс интеллекта и эмоции, рационально аналитического и творческого подхода, «строгой научности» и «профессиональной интуиции», фантазии, чутья. Проблема состоит в формировании специфической методологии синтетического взгляда на искусство, соединения переживания и анализа,

искусство может рассматриваться с научно-исследовательской (история искусства) и критически-оценочной (художественная критика) точек зрения. Позиции художника, критика, куратора, журналиста, академического ученого, несмотря на то, что некоторые авторы могут выступать сразу в нескольких ипостасях, никогда не совпадают полностью, оставляя определенный люфт как в области методологии и языка, так и в плане индивидуальной творческой интенции.

Критика, сталкивающая понятия «интерпретации» и «суждения», выходит на вопросы о методе, критерии, подходе. Дисциплинарная в своей основе задача разграничения и позиционирования ставит перед критиком вопрос научного толка: структурирование категориального аппарата, осмысление историзма в любой его форме. Место критика в системе художественной культуры остается неоднозначным – высокомерный созерцатель и судья, знающий и на практике применяющий систему критериев, зритель – представитель публики, клиент, автор совместного с художником и/или куратором проекта. Сохраняется проблема объективности суждений, вопрос критерия оценки, дилеммы типа «критик и публика», «критика и искусствознание».

История искусства как гуманитарная дисциплина испытывает методологические сложности при рассмотрении как вопросов общего и особенного в искусстве⁶, так и соотношения научного метода анализа и эмоциональной составляющей произведения. Проблематика гуманитарного знания с его историческим основанием и необходимостью словесного описания процессов, опорой на систему символических форм порождает комплекс своеобразных подходов к выбору объекта исследования и принципам классификации материала. Общая структура искусствознания как дисциплины включает теорию искусства, историю искусства, художественную критику, историю науки и методология искусствознания, необходимо подчеркнуть активное расширение методологического поля за счет активного привлечения междисциплинарных подходов в исследовании.

Проблемами художественной критики остаются вопросы аксиологии и методологии, включая вопросы междисциплинарных подходов, учитывающие ее активное взаимодействие с социологией, психологией, историей, эстетикой. Функциональный аспект бытования искусства в обществе на различных исторических этапах и социальных уровнях может затрагивать аспекты познания (познавательная функция) и формирования чувственного образа мира (отражение действительности), включать коммуникативную,

информационную, гедонистическую, идеологическую, игровую, эстетическую, знаково-символическую, компенсаторную функции. В соответствии с данной структурой и художественная критика может опираться на различные методы, становясь в современном мире и литературным произведением, и политическим выступлением, и философской концепцией.

Методологические подходы художественной критики в соответствии с функциональными аспектами могут варьироваться от традиционных до ультрасовременных. В описании и изучении искусства в рамках публикационной деятельности могут использоваться дескриптивный метод, аксиология, аналитический, в том числе компаративный, подход в разных его проявлениях в рамках искусствоведческих исследований, феноменологический, структурно-семиотический и герменевтический методы, принцип культурных реконструкций, восходящий к антропологии и целый корпус междисциплинарных подходов. В современную критику активно проникают методы социальных и гуманитарных наук: философии, эстетики, антропологии, лингвистики и филологии и др. Принцип «интерпретации» ставит перед автором вопросы сущностного характера, требующие комплексного анализа явлений, приемов синтеза и методик классификации объектов. Система жанров художественной критики непосредственно связана с журналистикой и предполагает наличие информационных, редакционных, корреспондентских жанров, художественной публицистики, искусствоведческой эссеистики и беллетристических подходов.

Исследователи современных художественных практик нередко сомневаются в необходимости, востребованности и перспективности существования критики как части культурной жизни, небеспошвенно указывая на двойственность позиции самих авторов (аксиологическое суждение или интерпретация), отсутствие критериев, многообразие стилистических тенденций в современном искусстве, изменение средств коммуникации и отход от профессионализма как безусловной ценности.

Место художественной критики в арт-пространстве рубежа XX–XXI в. сущностной проблемой, отражающей специфику актуального искусства. В XX в. «критика» как суждение с целью выявить положительные и отрицательные стороны произведения исчезает и классическая («аксиологическая») тенденция подменяется «интерпретативной». Современ-

ная культура порождает особое отношение к художественной практике: смещение акцента с оценки на трактовку произведения искусства, обусловленное характером актуальных суждений, феномен «цитатного мышления», интерес к пограничным и маргинальным проявлениям, включая субкультуры, концепция «усредненного зрителя», разнообразие видов, жанров и форм визуальных искусств, расширение «репертуара» критических выступлений и широкая методологическая база, – обусловили расширение возможностей и обогащение языка. Однако явная коммерческая составляющая, рассматривающая критику на арт-рынке как форму рекламы, появление «внутригрупповых» интересов художественной критики, нечеткость теоретической базы, программный «субъективизм» и эссеистичность принципиально изменили отношение публики к данному явлению. Некогда мощная сила, выстраивающая культурную политику, современная критика меняет свое место в арт-пространстве: музейной, выставочной и галерейной практике, проектной деятельности и системе образования.

Примечания

¹ Bolzoni L. The play of memory between words and images // Memory and oblivion: proceedings of the 29th intern. Congr. of the history of art held in Amsterdam, 1–7 Sept. 1996 / ed. W. Reinink, J. Stumpel. Dordrecht: Kluwer, 1999. P. 11–18.

² Демшина А. Ю. Трансформации советской мифологии в функциоколлажах Вадима Воинова // Вестн. СПбГУКИ. 2016. № 3 (28). С. 150–154.

³ Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / вступ. ст. Г. М. Фриндлера; сост. В. Е. Багно. М.: Искусство, 1991. С. 218–260.

⁴ Гадамер Х.-Г. Истина и метод: основы филос. герменевтики / общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. М.: Прогресс, 1988. 704 с.

⁵ Панофский Э. Иконография и иконология: введ. в изучение искусства Ренессанса // Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства / пер. с англ. В. В. Симонова; ред. А. К. Лепорк. СПб.: Акад. проект, 1999. С. 10–40.

⁶ Чрезмерное расширение культурного поля заставляет исчезнуть конкретный памятник, концентрация на объекте способствует потере контекстуальности, о чем некогда рассуждал Зедльмайр. См.: Зедльмайр Г. Искусство и истина: теория и метод истории искусства / пер. с нем. Ю. Н. Попова; послесл. В. В. Бибихина. СПб.: Аxioma, 2000. 276 с.

СОЦИОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ



Sociological sciences

Культура и социальные изменения: макроанализ взаимосвязи

В статье рассматриваются основные этапы исследования влияния культуры на социальные изменения. В центре внимания – культурные условия успешного экономического развития. Анализируется влияние основных индикаторов культуры на показатели экономического развития (ВВП на душу населения по паритету покупательной способности и темпы экономического роста).

Ключевые слова: культура, индикаторы культуры, культурный капитал, экономический рост, модель культурных индикаторов Г. Хофстеде

Andrey E. Khrenov

Culture and social change: macroanalysis relationship

The author shows the main stages of the research culture influence social change. In the spotlight – cultural conditions for successful economic development. The influence of the main indicators of culture on economic development indicators (GDP per capita in purchasing power parity and the rate of economic growth).

Keywords: culture, cultural indicators, cultural capital, economic growth, the model of cultural indicators by G. Hofstede

Анализ взаимосвязи культуры и социальных изменений предполагает исследование взаимовлияния культуры на социальные изменения и различных аспектов социальных изменений на систему ценностей и норм. В предлагаемой статье речь пойдет о влиянии культуры на социальные изменения и, прежде всего, на экономическое развитие.

В исследовании влияния культуры на экономическое развитие можно выделить несколько этапов. Первый этап берет свое начало с известной работы М. Вебера «Протестантская этика и дух капитализма». В ней немецкий социолог доказывал влияние норм протестантской этики на экономическое поведение, которое формировало капиталистическую экономическую систему. Переход от микроанализа к макроанализу осуществлялся посредством введения такого показателя как распространенность ценностей и норм в социальной группе.

Развитие капитализма связано с рациональным преобразованием мира. Этот вывод заставляет задуматься над вопросом: является ли капитализм только судьбой западной цивилизации или же он является универсальным образцом, возникшим в странах протестантской оси (Амстердам – Лондон – Бостон) и распространившимся затем по всему миру.

Западный опыт развития капитализма мог стать внешним стимулом к модернизации незападных обществ, не порвавших со своей специфичностью. Р. Белла обратил внимание на то, что и незападные религиозно-культурные системы могут через придание ценностям бе-

режливости, трудолюбия и ориентаций на успех, преобладания производства над потреблением, стремления к накоплению богатства, социальной солидарности универсального характера формировать культурные предпосылки для капитализма и экономического роста¹.

Второй этап связан с исследованием влияния культурного, социального и человеческого капитала на экономическое развитие. Прежде всего можно выделить работы, посвященные влиянию социального капитала и доверия на социальные изменения² и взаимосвязи культурного капитала и социального развития. Л. Харрисон доказывает, что общества с высоким уровнем культурного капитала более успешны, нежели общества с низким³. Культура формирует то, что принято называть социальным капиталом – систему связей и отношений в обществе. Основой социального капитала выступает доверие, у которого два «родителя» – общая культура и стабильные качественные институты.

Сравнительные исследования культур и их связи с экономическим развитием требуют разработки соответствующего инструментария. Для этого следует определить индикаторы культуры и выявить их взаимосвязь с экономическими показателями. К последним, прежде всего, может быть отнесено благосостояние и темпы экономического роста. Благосостояние может быть выражено показателем объема валового внутреннего продукта (ВВП) на душу населения по паритету покупательной способности (ППС). Данный показатель позволяет не только представить уровень экономического богатства экономической системы и степень ее развития, но и

сравнить разные национальные экономические системы. Кроме объема ВВП на душу населения по ППС можно также использовать такой показатель, как темпы экономического роста. Однако мы сталкиваемся с определенной сложностью, связанной с колебаниями темпов экономического роста в определенных промежутки времени.

Анализ влияния культуры на социальные изменения требует измерения культуры. В данной работе мы воспользуемся методикой, разработанной Г. Хофстеде. Нидерландский исследователь выделил пять индикаторов культуры: дистанцированность власти, избегание неопределенности, индивидуализм/коллективизм, маскулинность/феминность, краткосрочность/долгосрочность ориентаций. Позже к указанным пяти индикаторам был добавлен шестой – авторство желаний/сдержанность⁴.

На основе проведенных кросскультурных исследований было выявлено, что культурные характеристики стран по данным индикаторам различаются⁵. Их можно считать достаточно устойчивыми, т. е. сохраняющимися на протяжении длительного времени. Культурная дифференциация была оценена с точки зрения преимуществ (точнее было бы говорить – последствий) культурных профилей (см. табл. 1).

Таблица 1

Индикаторы культуры	Первая переменная	Вторая переменная
Дистанция власти небольшая / большая	Принятие ответственности	Дисциплина
Индивидуализм / коллективизм	Мобильность управления	Преданность сотрудника
Маскулинность / феминность	Массовое производство; коэффициент полезного действия; тяжелая промышленность, основная химия	Индивидуальное обслуживание; выполненные на заказ товары; сельское хозяйство, биохимия
Избегание неопределенности слабое / сильное	Нововведения	Точность

Весьма интересно проанализировать, коррелируют ли индикаторы культуры с показателями экономического развития, о которых уже говорилось выше. В качестве экономических показателей выберем объем ВВП на душу населения по паритету покупательной способности (ППС) за 2014 г. и темпы экономического роста с 2010 по 2015 г. Затем проанализируем взаимосвязь с данными индикаторов Г. Хофстеде. Корреляционный анализ дает нам следующую картину, представленную в табл. 2.

Таблица 2

Индикатор	Коэффициент корреляции	
	ВВП на душу населения по ППС	Темпы экономического развития
Дистанция власти	-0,44	-0,04
Избегание неопределенности	-0,28	-0,24
Индивидуализм / коллективизм	0,51	0,003
Маскулинность / феминность	-0,06	-0,19
Длительная / краткосрочная ориентация	0,006	-0,34

Данные таблицы позволяют сделать выводы о наиболее устойчивой положительной связи между ВВП на душу населения по ППС и индивидуализмом ($r = 0,51$) и отрицательной между ВВП на душу населения по ППС и дистанцией власти ($r = -0,44$). На темпы экономического роста незначительно влияют длительная/краткосрочная ориентация ($r = -0,34$), избегание неопределенности ($r = -0,24$) и маскулинность ($r = -0,19$).

Между тем в выборку попадают как сильные, так и слабые в экономическом отношении страны. Рассмотрим взаимосвязь ВВП на душу населения по ППС, темпов экономического роста с культурными параметрами Г. Хофстеде для пяти ведущих стран мира – России, США, Китая, Японии и Германии.

На диаграмме 1 представлена взаимосвязь ВВП на душу населения по ППС и дистанции власти пяти стран: Германии, Китая, России, США и Японии. Как явствует из анализа данных, уменьшение дистанции власти коррелирует с ростом ВВП на душу населения. Для указанных пяти стран коэффициент корреляции между дистанцией власти и ВВП на душу населения по ППС составляет $-0,89$. Это означает, что законность, отсутствие страха перед властью, устойчивые коммуникации между более и менее властными, низкий уровень коррупции – все то, что в терминологии Г. Хофстеде обозначается как малая дистанция власти – положительно влияет на богатство нации. В то же время значительная властная иерархия, ожидание нижестоящих во властной иерархии распоряжений от вышестоящих, значительная неравномерность распределения доходов в обществе отрицательно влияют на совокупный показатель развития.

На диаграмме 2 представлена взаимосвязь между ВВП на душу населения по ППС и избегания неопределенности пяти стран: Германии, Китая, России, США и Японии. Анализ данных показывает, что устойчивая связь между ними отсутствует. Коэффициент корреляции в данном

случае составляет 0,03. Таким образом, спокойное восприятие неоднозначности интерпретации смыслов, отсутствие жесткой регуляции, терпимость к отклонениям от нормы, рациональное отношение к власти далеко неоднозначно влияют на позитивные экономические изменения.

Взаимосвязь же между ВВП на душу населения по ППС и индивидуализмом/коллективизмом, представленная на диаграмме 3, носит вполне устойчивый и однозначный характер ($r = 0,95$). Ответственность за свою жизнь и благополучие близких родственников, признание права на частную жизнь, свобода в выражении собственного мнения, признание ценности личности положительно влияют на благосостояние как всей нации, так и каждого гражданина в отдельности. Рост коллективистских начал, деление мира на «мы» – «они», напротив, приводит к снижению результатов развития.

Взаимосвязь же между ВВП на душу населения по ППС и маскулинностью выражена в наименьшей степени (диаграмма 4) ($r = 0,127$). Это означает, что такие черты культуры, как амбициозность, напористость, мужественность мало влияют на экономическое развитие.

В свою очередь, взаимосвязь между ВВП на душу населения и долгосрочной ориентацией носит отрицательный характер ($r = -0,67$). Г. Хофстеде характеризовал долгосрочную ориентацию как веру в то, что основные события произойдут в будущем. Для культур с долгосрочной ориентацией характерна склонность к планированию, прогнозированию результатов деятельности в отдаленном будущем, преобладание перспективы над современным.

Обобщенные результаты взаимосвязи ВВП на душу населения в пяти странах и индикаторов культуры можно представить в табл. 3.

Таблица 3

№	Взаимосвязь ВВП на душу населения по ППС с показателями	Коэффициент корреляции (R)
1	Избегание неопределенности	0,03
2	Индивидуализмом	0,95
3	Дистанция власти	-0,89
4	Маскулинности	0,13
5	Длительная / краткосрочная ориентация	-0,67

Как видно из таблицы, наиболее значимая положительная связь между ВВП на душу населения по ППС и индивидуализмом, а наиболее значимая отрицательная между ВВП на душу населения по ППС и дистанцией власти ($r = -0,89$) и длительной/краткосрочной ориентацией ($r = -0,67$).

Для анализа взаимосвязи темпов экономического роста и дистанции власти можно определить среднее значение для каждой из пяти стран с 2010 по 2015 г. (табл. 4) и соотнести его со значениями дистанции власти. На диаграмме 6 представлены результаты для пяти стран. Если средние значения дистанции власти для Германии, США и Японии связаны с невысокими темпами экономического роста, то Китай демонстрирует достаточную дистанцию власти и показывают высокие темпы экономического роста – 8,2% (диаграмма 6). Коэффициент корреляции дистанции власти и темпов экономического роста для указанных пяти стран составляет 0,41.

Таблица 4

Страна	Темпы экономического роста						Среднее значение
	2010	2011	2012	2013	2014	2015	
Россия	4,5	4,3	3,4	1,3	0,6	-3,9	1,7
Германия	4,1	3,6	0,4	0,1	1,6	1,5	1,9
США	2,5	1,6	2,3	2,2	2,4	2,6	2,3
Япония	4,7	-0,5	1,8	1,6	0,1	0,6	1,4
Китай	10,4	9,3	7,7	7,7	7,4	6,8	8,2

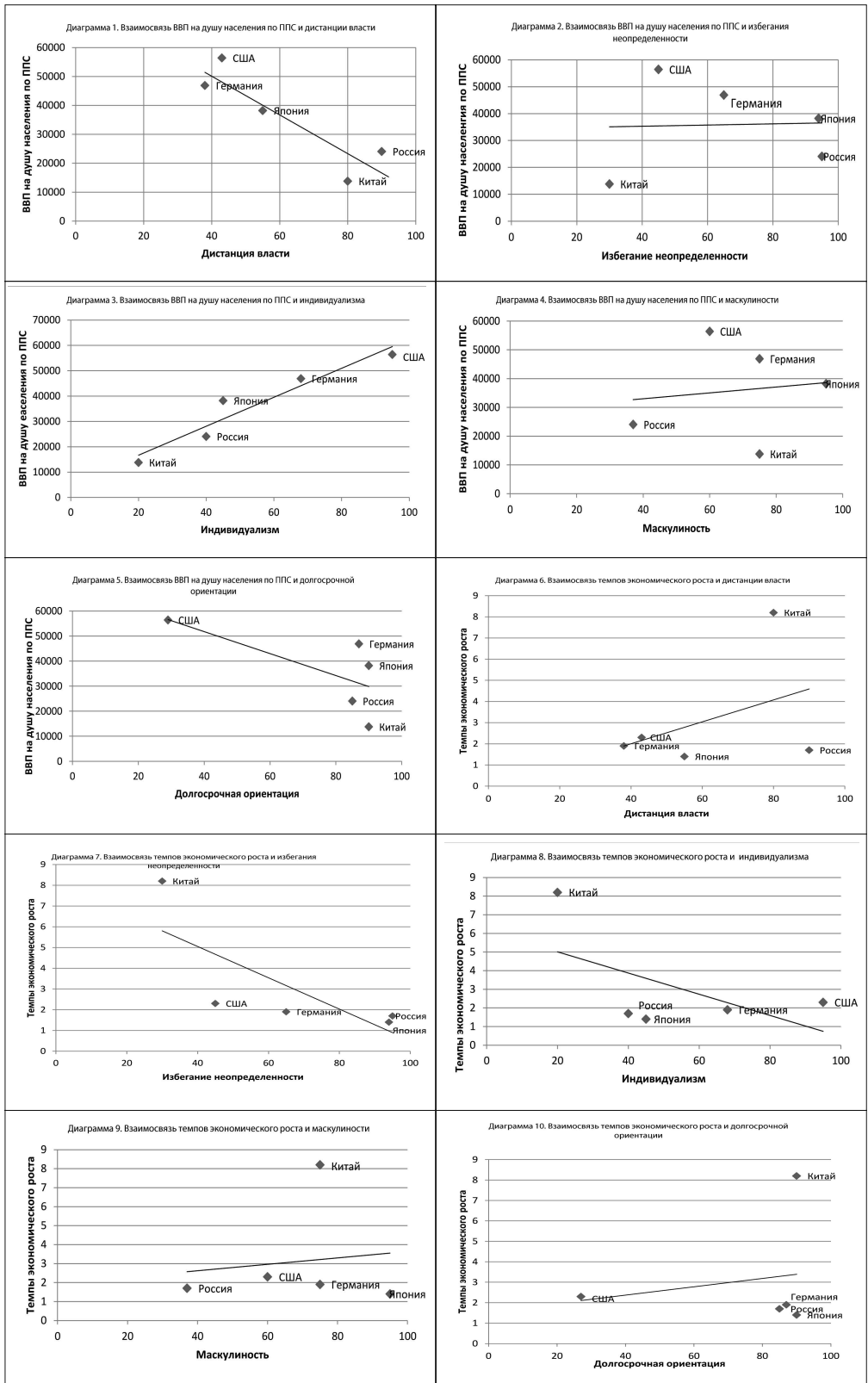
Избегание неопределенности достаточно влияет на темпы экономического роста. В выборке из пяти стран средние значения демонстрируют Германия, Китай, США, а более высокий уровень избегания неопределенности у России и Японии. Однако высокие темпы экономического роста демонстрирует по указанной выборке только Китай (диаграмма 7). Коэффициент корреляции по данному параметру составляет – 0,76.

На диаграмме 8 видна отрицательная связь между индивидуализмом и темпами экономического роста ($r = -0,57$). При разных уровнях индивидуализма темпы экономического роста Германии, России, США, Японии примерно одинаковы. У Китая, в котором уровень индивидуализма достаточно низкий, отмечаются достаточно высокие темпы экономического роста.

В свою очередь, взаимосвязь между уровнем маскулинности и темпами экономического роста оказалась настолько слабой ($r = 0,12$), что ею можно пренебречь (диаграмма 9).

Слабой оказалась взаимосвязь между темпами экономического роста и долгосрочной/краткосрочной ориентацией ($r = 0,19$), представленная на диаграмме 10. Германия, Россия и Япония демонстрируют высокую степень долгосрочной ориентации, но низкие темпы экономического роста. Вместе с тем Китай, показывающий примерно схожие параметры долгосрочной ориентации, демонстрирует вы-

Культура и социальные изменения: макроанализ взаимосвязи



сокие темпы экономического, а США с низкими показателями долгосрочной ориентации – низкие темпы экономического роста. Характер взаимосвязи темпов экономического роста и индикаторов культуры по Г. Хофстеде для пяти стран (Германия, Китай, Россия, США, Япония) показан в табл. 5.

Таблица 5

№	Взаимосвязь темпов экономического роста с показателями:	Коэффициент корреляции (R)
1	Избегание неопределенности	-0,76
2	Индивидуализм	-0,57
3	Дистанция власти	0,41
4	Маскулинности	0,12
5	Длительная / краткосрочная ориентация	0,19

Данные, приведенные в табл. 5, показывают достаточно значительную отрицательную связь между «Избеганием неопределенности», «индивидуализмом» и темпами экономического роста, а также прямую зависимость между «дистанцией власти» и темпами экономического роста. Сколь угодно устойчивой связи между «маскулинностью» «длительной/краткосрочной ориентацией» и экономическим ростом не выявлено.

Обобщение данных по пяти странам показывает, что связь между индикаторами культуры и экономическими изменениями носит разноплановый характер. Дистанция власти достаточно сильно отрицательно связана с показателем ВВП на душу населения по ППС ($r = -0,89$), но менее значимо связана с темпами экономического развития ($r = 0,41$). В свою очередь, избегание неопределенности мало связано с ВВП на душу населения по ППС, но имеет достаточно сильную отрицательную связь с темпами экономического роста ($r = -0,76$). Индивидуализм имеет положительную тесную связь с показа-

телями ВВП на душу населения по ППС, но отрицательную и менее значимую с темпами экономического роста ($-0,57$). Маскулинность мало влияет как на объемы ВВП на душу населения по ППС ($r = 0,13$), так и на темпы экономического роста ($r = 0,19$). Длительность ориентации отрицательно влияет на объем ВВП на душу населения по ППС ($r = -0,67$) и слабо на экономический рост ($r = 0,19$).

Подводя итоги, можно сказать, что индикаторы культуры имеют разное влияние на экономическое развитие. Однако экономическое развитие – далеко не единственный показатель социальных изменений. Анализ взаимосвязи культурных индикаторов и других показателей социальных изменений – важное направление дальнейших исследований.

Примечания

¹ См.: Зарубина Н. Н. Социология хозяйственной жизни: проблем. анализ в глобал. перспективе. М., 2004. С. 173–174.

² Йоас Х. Креативность доверия. СПб.: Алетейя, 2005; Селигмен А. Проблема доверия. М.: Идея-пресс, 2002; Фукуяма Ф. Доверие: социал. добродетели и путь к процветанию. М.: Аст, 2008; Штомпка П. Доверие – основа общества. М.: Логос, 2012.

³ Харрисон Л. Евреи, конфуцианцы и протестанты: культ. капитал и конец мультикультурализма. М.: Мысль, 2014.

⁴ Хофстеде Г. Модель Хофстеде в контексте: параметры количеств. характеристики культур // Язык, коммуникация и социал. среда. 2014. № 12. С. 9–49.

⁵ Hofstede G. Cultures and organizations – software of the mind. New York; Chicago; San Francisco: McGraw Hill, 2010. P. 57–59, 95–97, 141–143, 192–194, 255–258; Аузан А. Миссия университета: взгляд экономиста // Вопр. образования. 2013. № 3. С. 279; Латов Ю. В. Ментальные карты мира. URL: <http://pandia.ru> (дата обращения: 06.02.2017).

⁶ Hofstede G. Op. cit. P. 240.

УДК 78.091:[780.8:780.616.432]

О. И. Gladkova

Четыре взгляда на фортепианное соло

Статья посвящена концерту пианиста Рината Шакирова, представившего редко исполняемое произведение французского композитора Оливье Мессиаена «Двенадцать взглядов на младенца Иисуса».

Ключевые слова: слитно-сюитная форма, сакральные смыслы, лейттема, фортепианное творчество Оливье Мессиаена

Olga I. Gladkova

Four perspectives on solo piano

The article is devoted to concert by pianist Rinat Shakirov, presenting a rarely performed work «Twelve views of Infant Jesus» by French composer Olivier Messiaen.

Keywords: suite form, sacred meanings, leitmotif, piano works by Olivier Messiaen

22 декабря 2016 г., в преддверии новогодних и рождественских праздников, в Концертном зале «На Дворцовой» нашего вуза состоялся фортепианный вечер заслуженного артиста России, народного артиста Татарстана, доцента СПбГИК Рината Шакирова. Несмотря на обилие музыкальных программ, предложенных творческими кафедрами факультета искусств в последнюю декаду года, концерт заинтересовал не только преподавателей и студентов Института; в зале оказалось немало гостей, привлеченных как именем пианиста, так и программой, в которой значилось: Оливье Мессиаен «Двенадцать взглядов на младенца Иисуса». Помимо звуковых впечатлений слушателей ожидал предложенный пианистом (и бригадой его помощников) ряд видеоинсталляций сакрального характера, поясняющих и дополняющих музыкальное исполнение.

Взгляд первый – восторженный! Идея представить одно из лучших сочинений выдающегося французского композитора, давно причисленное к фортепианной классике XX в., тем более в канун католического Рождества – не просто удачна. Петербургской концертной публике известно скорее название опуса, чем он сам. Нередкое исполнение отдельных частей цикла не решало проблемы (в советские времена, еще с 1970-х гг., в России «Взгляды» Мессиаена издавались частично, и то с названиями: «Две пьесы», «Пять пьес» – богоискательство в те времена не приветствовалось). А мысль о возможном синтезе искусств, заявленная в нынешнем концерте, прекрасно гармонирующая с исканиями современных композиторов-европейцев (в том числе, русской школы), как и идеями самого Оливье

Мессиаена о новых путях музыки, обещала значительное художественное событие. Затемненный зал, импозантная фигура пианиста, мерцание телеэкранов, источник света на фортепиано, причудливые тени в углах сцены и атмосфера таинства... Ожидалось звуковое священнодействие, нечто вроде общего музыкального молебна, которое интриговало и завораживало зал.

Взгляд второй – вопросительный. Не вкралась ли, нехоти, опечатка в афишу: ведь сочинение композитора называется иначе: «Двадцать взглядов на младенца Иисуса»? Навеванный несколькими богословскими трудами, а также созерцанием средневековых картин и иных произведений изобразительного искусства, опус Мессиаена представляет слитную композицию, род гигантских свободных вариаций (исследователи сравнивали цикл с баховскими «Гольдберг-вариациями» и «33 вариациями на вальс Диабелли» Бетховена). Единство формы обеспечивают три стержневые темы (Тема Бога, Тема Звезды и Креста, Тема аккордов), пронизывающие все сочинение наподобие звуковых спиралей и обеспечивающих так называемую «арочную конструкцию». Открывающая сюиту Тема Бога звучит в коде последней, двадцатой пьесы, появляясь в общей сложности семь раз (священное число); изложенная во второй части цикла Тема Звезды и Креста «замкнет» седьмой раздел и откликнется в финале. Одна из кульминаций цикла – fuga (№ 6 «Им было создано все») построена по зеркальному принципу: реприза повторяет экспозицию точным «ракоходом», длящимся более шестидесяти тактов! «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» – музыкальный монолит, имеющий

стальную конструкцию, которую, оказывается, допустимо если не разрушить, то значительно расшатать. Знаменитая fuga купирована; сброшены с парохода современности № 10, 12, 13 (само «Рождество»), 15, 17, 18, а главное, финальный 20-й. Вопросы неизбежны...

Взгляд третий – удивленный. Как можно, располагая солидным штатом авторов визуально-художественной части (соединившим семь специалистов – от дизайнера, фотографа и стилиста до магистра богословия), получить столь скромный результат? Подбор материала для инсталляций интересен, но общая цель проекта – сочетание звукового и видеоряда не достигнута: каждый существует сам по себе. Чередование картин на экранах, повторы и возвращения не связаны с музыкой; они, скорее, отвлекают от нее, чем дополняют сыгранное, скользя по поверхности обозначенных тем. Мелькание кадров не исключает подчеркнутой статичности решения: «нирвану музицирования» подчеркивало исполнение по нотам, не наизусть, хотя сложнейших текст сочинения, конечно, удерживать в памяти непросто. Известно, что именно это произведение Оливье Мессиаан считал самым ярким и экстатичным среди своих религиозных опусов. «В большей степени, чем во всех моих предыдущих сочинениях, я искал здесь выражение языка мистической любви... Нужно любить, чтобы полюбить этот сюжет и эту музыку». Неудивительно, что автора не раз упрекали в чрезмерной для духовного опуса эмоциональности, полярности контрастов и даже «бесстыдной чувственности» (Борис Асафьев). Еще раз удивимся: бескрайние поля медита-

ции в предложенной трактовке «Взглядов» скромны, одноцветны, сдержанны.

Взгляд четвертый – «статистический». Число и музыка родственны, это бесспорно, но все же, стоит ли считать количество российских исполнений мессиаановского цикла, и есть ли в этом резон и смысл? В афише объявлено, что нынешний концерт – четвертый со времени написания сочинения. Наверное, эти цифры казались бы уместней, если б опус был сыгран целиком, да и можно ли собрать всю информацию о сценической жизни «Взглядов», учитывая существующую традицию исполнения отдельных частей сюиты (характерную и в педагогической практике). Сегодняшний студент должен знать музыкальную классику XX–XXI вв., но вынести на концертную эстраду полный цикл Мессиаана под силу только мастеру, увлеченному оригинальным замыслом сочинения и истинно божественной сутью музыки. Таким пианистом предстает Ринат Шакиров, именитый исполнитель и известный интерпретатор современного искусства, настойчиво пропагандирующий его в России и за рубежом. Первый, решительный шаг в постижении уникального цикла сделан. Будем надеяться, что «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» в интерпретации Р. Шакирова прозвучат на институтской сцене не раз, радуя слушателей – тем более, что есть в нашем вузе хорошая традиция проведения Великопостных и Пасхальных вечеров. Все чаще звучит в наших стенах сакральная музыка, возрождаются забытые шедевры. Ведущие преподаватели вуза и опытные концертанты не боятся рискнуть, штурмуя сложнейшие опусы – рискнуть, исполнить, победить.

Сведения об авторах
Information about authors

Александров Илья Юрьевич, кандидат философских наук, доцент кафедры теории и истории культуры СПбГИК; SPIN-код: 3496-6134

Aleksandrov Ilya Yurevich, PhD in philosophy, associate professor of Department of theory and history of culture of Saint Petersburg State University of Culture (ilyamir67@yandex.ru)

Алфаких Ихлас, аспирант кафедры истории искусства Московского государственного академического художественного института им. В. И. Сурикова при Российской академии художеств

Alfakih Ekhllass, post-graduate student of Department of art history of Surikov Moscow State Academic Art Institute of Russian Academy of Arts (ekhllass.fakih@gmail.com)

Арутюнян Артур Арменович, аспирант кафедры искусствоведения СПбГИК; SPIN-код: 4150-5177

Harutyunyan Artur Armenovich, post-graduate student of Department of art studies of Saint Petersburg State University of Culture (arthur_harutunya@mail.ru)

Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения СПбГИК; SPIN-код: 3948-5010

Arutyunyan Julia Ivanovna, PhD in art studies, associate professor of Department of art studies of Saint Petersburg State University of Culture (ArutyunyanJl@yandex.ru)

Базанов Петр Николаевич, доктор исторических наук, профессор кафедры документо-ведения и информационной аналитики СПбГИК; SPIN-код: 6698-3986

Bazanov Petr Nikolaevich, doctor in history, professor of Department of documentation and information analyst of Saint Petersburg State University of Culture (bazanovpn@mail.ru)

Балаш Александра Николаевна, кандидат культурологии, доцент кафедры музеологии и культурного наследия СПбГИК; SPIN-код: 6783-9945

Balash Alexandra Nikolaevna, PhD in cultural studies, associate professor of Department of museology and cultural heritage of Saint Petersburg State University of Culture (alexandrabalash@gmail.com)

Белюсов Александр Сергеевич, специалист по музейным исследованиям Государственного музея-заповедника «Петергоф» (Санкт-Петербург), аспирант института истории Санкт-Петербургского государственного университета; SPIN-код: 6496-3730

Belousov Aleksandr Sergeevich, specialist in museum research of State Museum Reserve «Peterhof» (Saint Petersburg), post-graduate student in Institute of history of Saint Petersburg State University (Belousov_1504@mail.ru)

Большаков Валерий Павлович, заслуженный работник высшей школы РФ, доктор философских наук, профессор кафедры теории и истории культуры СПбГИК; SPIN-код: 4717-8649

Bolshakov Valery Pavlovich, honored figure in higher school of Russian Federation, doctor of philosophy, professor of Department of theory and history of culture of Saint Petersburg State University of Culture (bolshakov.valerii@mail.ru)

Веселова Светлана Борисовна, куратор проекта перформативной философии города «Art Locus Transit» (Санкт-Петербург); SPIN-код: 2242-8790

Veselova Svetlana Borisovna, curator of program of performative philosophy of city «Art Locus Transit» (Saint Petersburg) (artlocustransit@mail.ru)

Волкова Ольга Дмитриевна, главный специалист по ландшафтной архитектуре Государственного музея-заповедника «Петергоф» (Санкт-Петербург)

Volkova Olga Dmitrievna, chief specialist on landscape architecture of State Museum Reserve «Peterhof» (Saint Petersburg) (volk.od@list.ru)

Гладкова Ольга Игоревна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры фортепиано СПбГИК; SPIN-код: 5372-3751

Gladkova Olga Igorevna, PhD in art studies, associate professor of Department of piano of Saint Petersburg State University of Culture (gladkova.57@list.ru)

Гудков Максим Михайлович, старший преподаватель кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета, аспирант кафедры актерского мастерства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства; SPIN-код: 5063-6590

Gudkov Maksim Mikhailovich, senior lecturer of Department of interdisciplinary art studies and practices of Faculty of liberal arts and sciences of Saint Petersburg State University, post-graduate student of Department of acting of Saint Petersburg State Theatre Arts Academy (gudkov@smolny.org)

Гутенберг Роман Олегович, научный сотрудник сектора хранения экспозиции и временных выставок Михайловского (Инженерного) замка Государственного Русского музея (Санкт-Петербург), соискатель кафедры теории и истории культуры СПбГИК; SPIN-код: 5556-7672

Gutenberg Roman Olegovich, researcher of Sector of storage and temporary exhibitions of Mikhailovsky (Engineering) Castle of State Russian Museum (Saint Petersburg), post-graduate student of Department of theory and history of culture of Saint Petersburg State University of Culture (gutenbergroman@mail.ru)

Демшина Анна Юрьевна, доктор культурологии, доцент кафедры искусствоведения СПбГИК; SPIN-код: 8281-2355

Demshina Anna Yurjevna, doctor of cultural studies, associate professor of Department of art studies of Saint Petersburg State University of Culture (demshina24@mail.ru)

Ермаков Владимир Дмитриевич, доктор исторических наук, профессор кафедры истории и петербурговедения СПбГИК; SPIN-код: 7598-4960

Ermakov Vladimir Dmitrievich, doctor of history, professor of Department of history and history of Saint Petersburg of Saint Petersburg State University of Culture (ermak1913@mail.ru)

Исаева Ольга Анатольевна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры искусствоведения СПбГИК; SPIN-код: 9938-3970

Isaeva Olga Anatolievna, PhD in art studies, senior lecturer of Department of art studies of Saint Petersburg State University of Culture (issolga@gmail.com)

Каткова Кристина Федоровна, аспирант кафедры музеологии и культурного наследия СПбГИК; SPIN-код: 5933-0560

Katkova Kristina Fedorovna, post-graduate student of Department of museology and cultural heritage of Saint Petersburg State University of Culture (kristinakat@yandex.ru)

Кошкина Ольга Юрьевна, искусствовед, Союз художников России (Санкт-Петербург); SPIN-код: 1389-6482

Koshkina Olga Jurievna, art critic, Union of Artists of Russia (Saint Petersburg) (olga_koshkina@bk.ru)

Кузнецов Аркадий Вячеславович, старший преподаватель кафедры журналистики, соискатель кафедры философии Тюменского государственного университета; SPIN-код: 2579-3750

Kuznetsov Arkadii Vyacheslavovich, senior lecturer of Department of journalism, post-graduate student of Department of philosophy of Tyumen State University (72tu@mail.ru)

Лелеко Вера Витальевна, кандидат культурологии, старший преподаватель кафедры фортепиано СПбГИК; SPIN-код: 3355-5763

Leleko Vera Vitalevna, PhD in cultural studies, senior lecturer of Department of piano of Saint Petersburg State University of Culture (verale@yandex.ru)

Мастеница Елена Николаевна, кандидат исторических наук, доцент кафедры музеологии и культурного наследия СПбГИК; SPIN-код: 5592-3514

Mastenitsa Elena Nikolaevna, PhD in history, associate professor of Department of museology and cultural heritage of Saint Petersburg State University of Culture (elenamast@yandex.ru)

Махлина Светлана Тевельевна, заслуженный работник высшей школы РФ, доктор философских наук, профессор кафедры теории и истории культуры СПбГИК; SPIN-код: 1410-7840

Makhlina Svetlana Teveljevna, honored figure in higher school of Russian Federation, doctor of philosophy, professor of Department of theory and history of culture of Saint Petersburg State University of Culture (makhlina@pochta.tvoe.tv)

Михайлова Юлиана Юрьевна, руководитель группы научно-технической информации ЗАО «Научно-исследовательская производственная компания „Электрон“» (Санкт-Петербург), аспирант кафедры искусствоведения СПбГИК; SPIN-код: 3954-8373

Mikhailova Juliana Jurievna, head of group of scientific and technical information of closed joint-stock company «Research and production company „Electron“» (ZAO NIPK Electron Co) (Saint Petersburg), post-graduate student of Department of art studies of Saint Petersburg State University of Culture (jushka56@gmail.com)

Михеева Галина Васильевна, заслуженный работник культуры РФ, доктор педагогических наук, профессор, ведущий научный сотрудник отдела истории библиотечного дела Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург); SPIN-код: 1659-2852

Mikheeva Galina Vasiljevna, honored figure in Culture of Russian Federation, doctor in pedagogics, professor, senior research assistant of Department of history of libraries in National Library of Russia (Saint Petersburg) (mikheeva@nlr.ru)

Сведения об авторах
Information about authors

Молзинский Владимир Владимирович, заслуженный работник высшей школы РФ, доктор исторических наук, профессор кафедры фортепиано СПбГИК; SPIN-код: 8586-6596

Molzinsky Vladimir Vladimirovich, honored figure in higher school of Russian Federation, doctor of history, professor of Department of piano of Saint Petersburg State University of Culture (molzinsky@mail.ru)

Молчанова Татьяна Станиславовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры русского народного песенного искусства СПбГИК; SPIN-код: 4017-7350

Molchanova Tatiana Stanislavovna, PhD in art studies, associate professor of Department of Russian national song art of Saint Petersburg State University of Culture (tsmolch@mail.ru)

Огарков Александр Николаевич, кандидат философских наук, доцент кафедры искусствоведения Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица; SPIN-код: 3406-9341

Ogarkov Aleksandr Nikolayevich, PhD in philosophical studies, associate professor of Department of art studies of Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design (suer53@inbox.ru)

Перфильева Ирина Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств (НИИ РАХ) (Москва); SPIN-код: 1241-2159

Perfileva Irina Yurievna, PhD in art studies, associate professor, senior research assistant of Research Institute of Theory and History of Fine Arts of Russian Academy of Arts (Moscow) (perfileva-irina@yandex.ru)

Петров Павел Владимирович, доктор исторических наук, заведующий отделом музейных исследований Государственного музея-заповедника «Петергоф» (Санкт-Петербург); SPIN-код: 7170-9908

Petrov Pavel Vladimirovich, doctor of historical sciences, head of Department of museum studies of State Museum Reserve «Peterhof» (Saint Petersburg) (petrov@peterhofmuseum.ru)

Радзиевский Виталий Александрович, кандидат культурологии, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин Киевского национального университета культуры и искусств (Украина)

Radziyevskyy Vitaliy Aleksandrovych, PhD in cultural studies, associate professor of Department of social and humanitarian disciplines of Kiev National University of Culture and Arts (Ukraine) (svitrad@yandex.ru)

Романова Александра Георгиевна, аспирант кафедры зарубежного искусства факультета теории и истории изобразительного искусства Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина при Российской академии художеств; SPIN-код: 4736-9135

Romanova Aleksandra Georgievna, post-graduate student of Department of foreign art of Faculty of theory and history of fine arts of Saint Petersburg Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture in Russian Academy of Arts (romanovaalexandra93@mail.ru)

Рязанова Нина Петровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры фортепиано СПбГИК; SPIN-код: 1383-0754

Ryazanova Nina Petrovna, PhD in art studies, associate professor of Department of piano of Saint Petersburg State University of Culture (nina.rznv@gmail.com)

Свиридова Любовь Олеговна, кандидат культурологии, доцент кафедры теории и истории культуры СПбГИК; SPIN-код: 6128-9354

Sviridova Lubov Olegovna, PhD in cultural studies, associate professor of Department of theory and history of culture of Saint Petersburg State University of Culture (sviridova05@mail.ru)

Секацкий Александр Куприянович, кандидат философских наук, доцент кафедры социальной философии и философии истории института философии Санкт-Петербургского государственного университета; SPIN-код: 4915-9906

Sekatskiy Aleksandr Kupriyanovich, PhD in philosophy, associate professor of Department of social philosophy and philosophy of history of Institute of philosophy of Saint Petersburg State University (aksek@inbox.ru)

Степанов Станислав Вячеславович, аспирант кафедры документоведения и информационной аналитики СПбГИК; SPIN-код: 5895-5534

Stepanov Stanislav Vyacheslavovich, post-graduate student of Department of documentation and information analyst of Saint Petersburg State University of Culture (stepansv4@gmail.com)

Сведения об авторах
Information about authors

Терехова Мария Всеволодовна, научный сотрудник научно-экспозиционного отдела Государственного музея истории Санкт-Петербурга; SPIN-код: 5879-2297

Terekhova Maria Vsevolodovna, researcher and curator of Department of scientific exposition of State Museum of History of Saint Petersburg (tieriekhova@yandex.ru)

Томалинцев Владимир Николаевич, доктор философских наук, старший научный сотрудник факультета социологии Санкт-Петербургского государственного университета; SPIN-код: 1219-9218

Tomalintcev Vladimir Nikolaevich, doctor of philosophical sciences, senior research assistant of Faculty of sociology of Saint Petersburg State University (dinuary77@yandex.ru)

Тургаев Александр Сергеевич, заслуженный работник высшей школы РФ, доктор исторических наук, профессор, ректор СПбГИК; SPIN-код: 1689-4431

Turgaev Aleksandr Sergeevich, honored figure in higher school of Russian Federation, doctor of history, professor, rector of Saint Petersburg State University of Culture (sv-spbizdat@mail.ru)

Хренов Андрей Евгеньевич, кандидат философских наук, доцент, заведующий кафедрой теории и истории культуры, декан факультета мировой культуры СПбГИК; SPIN-код: 8785-5271

Khrenov Andrey Evgenievich, PhD in philosophy, associate professor, head of Department of theory and history of culture, dean of Faculty of world culture of Saint Petersburg State University of Culture (andrejkhrenov@yandex.ru)

Шендарев Николай Андреевич, аспирант кафедры искусствоведения СПбГИК; SPIN-код: 4782-4258

Shendarev Nikolay Andreevich, post-graduate student of Department of art studies of Saint Petersburg State University of Culture (fonmozelm@mail.ru)

Шляхтина Людмила Михайловна, заслуженный работник высшей школы РФ, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музеологии и культурного наследия СПбГИК; SPIN-код: 8847-4618

Shlyahtina Ludmila Mikhaylovna, honored figure in higher school of Russian Federation, PhD in pedagogics, associate professor of Department of museology and cultural heritage of Saint Petersburg State University of Culture (shlyahtinalm@rambler.ru)

Эльяшевич Дмитрий Аркадьевич, доктор исторических наук, профессор, заведующий кафедрой документоведения и информационной аналитики СПбГИК; SPIN-код: 6368-1238

Elyashevich Dmitry Arkadevich, doctor of history, professor, head of Department of documentation and information analyst of Saint Petersburg State University of Culture (dmitry@elyashevich.ru)