

Институт научной информации по общественным наукам
Российской академии наук
(ИНИОН РАН)

Вестник культурологии

Научный журнал

№ 4 (111)
2024

Выходит 4 раза в год
Издается с 1992 года

Учредитель

Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук

Редакция

Гл. ред. *О.В. Кулешова* – кандидат филол. наук, ИНИОН РАН, Москва, РФ
Технический редактор и секретарь издания *Т.Н. Гончарова*,
ИНИОН РАН, Москва, РФ

Редакционная коллегия

Г.Н. Андреева – кандидат юридических наук, ИНИОН РАН, Москва, РФ
А. Главачек – доктор педаг. наук, Карлов университет, Прага, Чехия
Т.В. Володина – доктор филол. наук, Центр изучения белорусской культуры, языка и литературы
Национальной академии наук Беларуси, Минск, Белоруссия
А.В. Дроздова – доктор культурологии, Гуманитарный университет, Екатеринбург, РФ
И.А. Едошина – доктор культурологии, Костромской государственной университет
им. Н.А. Некрасова, Кострома, РФ
Д.Н. Замятин – доктор культурологии, Высшая школа урбанистики ВШЭ, Москва, РФ
А.В. Костина – доктор культурологии, доктор философии, Институт фундаментальных
и прикладных исследований, Московский гуманитарный университет, Москва, РФ
Т.Н. Красавченко – доктор филол. наук, ИНИОН РАН, Москва, РФ
С.Я. Левит – кандидат филос. наук, независимый исследователь, Москва, РФ
И.В. Леонов – доктор культурологии, Санкт-Петербургский государственный
институт культуры, Санкт-Петербург, РФ
И.И. Лисович – доктор культурологии, кандидат филологических наук, РАНХиГС
при Президенте РФ, Московский гуманитарный университет, Москва, РФ
С.В. Мельник – доктор философских наук, ИНИОН РАН, Москва, РФ
Н.Т. Пахсарьян – доктор филол. наук, ИНИОН РАН, МГУ, Москва, РФ
Е.В. Сальникова – доктор культурологии, Государственный институт искусствознания, Москва, РФ
У. Фрёшле – доктор филол. наук, Технический университет Дрездена, Дрезден, Германия
А.И. Шмагина-Великанова – доктор культурологии, Центр изучения религий РГГУ, Москва, РФ
В.Г. Шукин – доктор гуманитарных наук, Ягеллонский университет,
Институт восточнославянской филологии, Краков, Польша

Вестник культурологии включен: в систему Российского индекса научного цитирования (РИНЦ); в Перечень ВАК рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук по следующим научным специальностям и соответствующим им отраслям науки: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология), 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (философские науки).

Издание включено в Российский индекс научного цитирования

Свидетельство о регистрации СМИ: ПИ № ФС77-74023

ISSN 2658-3291

DOI: 10.31249/hoc/2024.04.00

© ИНИОН РАН, 2024

СОДЕРЖАНИЕ

Тема номера: Память и повседневность

<i>Викторова Е.В.</i> Феномен импрессионизма в призмах представлений о культурной памяти	9
<i>Шапалова Е.В.</i> «Повседневность Валуа»: французское придворное искусство в политике Екатерины Медичи и лидеров католической партии во второй половине XVI в.	20
<i>Календарова В.В.</i> Визуализация спортивных практик в советском игровом кино и живописи 1920–1940-х годов	38
<i>Скрябина Т.Л.</i> Исполнители разрушения в сборнике рассказов Василия Шукшина «Характеры»	63
<i>Андреева Г.Н.</i> Артефакты, связанные с конституцией, как объекты культурной памяти	77

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>Неглинская М.А.</i> Натюрморт в живописи юхуа 1980–2000-х годов: культурный маркер эпохи	102
---	-----

КУЛЬТУРА И ЛИТЕРАТУРА

<i>Ранчин А.М.</i> Проблема датировки «Слова о полку Игореве» и художественная природа памятника	112
<i>Колосова Е.И.</i> О шотландской драме в георгианскую эпоху	126

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

<i>Крюкова О.С., Раренко М.Б.</i> «Чтоб не измучилось дитя, учил его всему шутя»: интерпретация романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин» в визуальной литературе	144
--	-----

АНТРОПОЛОГИЯ РЕЛИГИИ

<i>Зубковская А.А.</i> Что общего между хоббихорсингом и религией: имитация и субституция в культуре.....	156
---	-----

ПОЛЕВЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

<i>Казакова А.Ю., Степанова Д.А.</i> Кладбище как объект посещения: музеефикация, маршруты и практики	170
---	-----

ЗАМЕТКИ: МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

<i>Аватков В.А.</i> Особенности кросс-культурной коммуникации с турецким народом	194
--	-----

КУЛЬТУРА НАРОДОВ РОССИИ

<i>Трегубова Д.Д., Окунев П.А.</i> Национальные балетные спектакли Бурятии: история и современность. Часть I (Аналитический обзор).....	205
---	-----

РЕЦЕНЗИИ НА КНИГИ

<i>Белянин С.В.</i> Рецензия на книгу: <i>Баренберг А.</i> От города ГУЛАГа к моногороду: принудительный труд и его наследие в Воркуте. – Москва : Новое лит. обозрение, 2024 – 384 с.	225
---	-----

КОНФЕРЕНЦИИ

<i>Кулешова О.В.</i> Конференция «Франц Кафка: век спустя». Обзорная статья.....	233
<i>Лавренова О.А.</i> X Международная конференция «География Искусства». Обзорная статья	243

Institute of Scientific Information for Social Sciences
of the Russian Academy of Sciences
(INION RAN)

Herald of Culturology

Academic journal

N 4 (111)
2024

Published since 1992
4 Issues per year

Founders:

Federal State Budgetary Institution of Science
Institute of Scientific Information for Social Sciences
Russian Academy of Sciences

The editor of the Herald of Culturology:

Chief editor *Olga Kuleshova* – PhD in Philology, INION RAN, Moscow, Russia
Tatyana Goncharova – Secretary and Technical editor of the publication, INION RAN,
Moscow, Russia

Editorial board:

Galina Andreeva – PhD in Law, INION RAN, Moscow, Russia
Antonin Glavachek – Doctor of Sciences in Pedagogy, Charles University, Prague, Czech Republic
Tatyana Volodina – Doctor of Sciences in Philology, Center for the Study of Belarusian Culture,
Language and Literature of the National Academy of Sciences of Belarus, Minsk, Belarus
Alla Drozdova – Doctor of Sciences in Culturology, Humanities University, Yekaterinburg, Russia
Irina Edoshina – Doctor of Sciences in Culturology, Kostroma State University named after
N.A. Nekrasov, Kostroma, Russian Federation
Dmitriy Zamyatin – Doctor of Sciences in Culturology, HSE Graduate School of Urban Studies,
Moscow, Russia
Anna Kostina – Doctor of Sciences in Culturology, Doctor of Sciences in Philosophy, Institute of
Fundamental and Applied Research, Moscow Humanitarian University, Moscow, Russian Federation
Tatyana Krasavchenko – Doctor of Sciences in Philology, INION RAN, Moscow, Russia
Svetlana Levit – PhD in Philosophy, Independent Researcher, Moscow, Russia
Ivan Leonov – Doctor of Sciences in Culturology, St. Petersburg State Institute of Culture,
St. Petersburg, Russia
Inna Lisovich – Doctor of Sciences in Culturology, Candidate of Philological Sciences, RANEPa
under the President of the Russian Federation, Moscow University for the Humanities, Moscow,
Russia
Sergey Melnik – Doctor of Sciences in Philosophy, INION RAN, Moscow, Russia
Natalya Pakhsaryan – Doctor of Sciences in Philology, INION RAN, Moscow State University,
Moscow, Russia
Ekaterina Salnikova – Doctor of Sciences in Culturology, State Institute of Art Studies, Moscow, Russia
Ulrich Freschle – Doctor of Sciences in Philology, Technical University of Dresden, Dresden, Germany
Anna Shmain-Velikanova – Doctor of Sciences in Culturology, Center for the Study
of Religions, RSUH, Moscow, Russia
Vasiliy Shchukin – Doctor of Sciences in Humanities, Jagiellonian University, Institute
of East Slavic Philology, Krakow, Poland

The Herald of Culturology is included: in the Russian Science Citation Index; in the Higher Attestation Commission list of leading scientific magazines and other editions for publishing PhD research findings.

Peer-reviewed publications fall within the following research area:

5.10.1. Theory and history of culture, art (cultural studies),

5.10.1. Theory and history of culture, art (philosophical sciences)

The publication is included in the Russian science citation index

ISSN 2658–3291

DOI: 10.31249/hoc/2024.04.00

© INION RAN, 2024

CONTENTS

Theme of the issue: Memory and Everyday Life

<i>Viktorova E.V.</i> The Phenomenon of Impressing Through the Prism of Ideas about Cultural Memory	9
<i>Shapovalova E.V.</i> “Valois Everyday Life”: French Court Art in the Politics of Catherine de Medici and the Catholic Party Leaders in the Second Half of the Sixteenth Century.....	20
<i>Kalendarova V.V.</i> Visualization of Sports Practices in Soviet Feature Films and Paintings of the 1920s and 1940s.....	38
<i>Scryabina T.L.</i> Performers of Destruction in the Collection of Short Stories by Vasily Shukshin “Characters”.....	63
<i>Andreeva G.N.</i> Artifacts Related to the Constitution as Objects of Cultural Memory	77

THEORY AND HISTORY OF ARTISTIC CULTURE

<i>Neglinskaya M.A.</i> Still Life in Chinese Oil Painting (1980–2000s) as a Cultural Marker of the Time	102
---	-----

CULTURE AND LITERATURE

<i>Ranchin A.M.</i> The Problem of Dating “The Tale of Igor’s Campaign” and the Artistic Nature of the Monument.....	112
<i>Kolosova E.I.</i> On Scottish Drama in the Georgian Era	126

POPULAR CULTURE

- Kryukova O.S., Rarenko M.B.* “So That the Child Would Not Be Exhausted, He Taught Him Everything Jokingly”: A.S. Pushkin’s Novel “Eugene Onegin” in Visual Literature144

THE ANTHROPOLOGY OF RELIGION

- Zubkovskaya A.A.* What Do Hobbyhorsing and Religion Have in Common: Imitation and Substitution in Culture.....156

FIELD RESEARCH

- Kazakova A.Yu., Stepanova D.A.* Cemetery as an Object of Visit: Turning into a Museum, Routes and Practices.....170

NOTES: INTERCULTURAL COMMUNICATION

- Avatkov V.A.* Peculiarities of Cross-Cultural Communication with Turkish People.....194

CULTURE OF THE PEOPLES OF RUSSIA

- Tregubova D.D., Okunev P.A.* National Ballet Performances of Buryatia: History and Modernity. Part I (Analytical review).....205

BOOK REVIEWS

- Belyanin S.V.* Book review : Barenberg A. Gulag Town, Company Town: Forced Labor and its Legacy in Vorkuta. – Moscow : New Literary Observer, 2024. – 348 p.....225

CONFERENCES

- Kuleshova O.V.* Conference “Franz Kafka: A Century Later”. Review article233
- Lavrenova O.A.* X International Conference “Geography of Art”. Review article 243

Викторова Е.В.*

**ФЕНОМЕН ИМПРЕССИНГА
В ПРИЗМЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ
О КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ®**

Аннотация. Предложен взгляд на феномен импрессинга в призме представлений о культурной памяти. Импрессинг рассмотрен, с одной стороны, как феномен, функционирование которого детерминировано содержанием, формами бытования и трансляции культурной памяти; с другой стороны – как один из механизмов формирования, сохранения и трансляции культурной памяти. Акцент сделан на соотношении коллективного и индивидуального начала в функционировании импрессинга как социокультурного феномена.

Ключевые слова: культурная память; воспоминание; впечатление; импрессинг; социальный опыт; переживания; ценности.

Поступила: 16.08.2024

Принята к печати: 23.09.2024

Для цитирования: Викторова Е.В. Феномен импрессинга в призме представлений о культурной памяти // Вестник культурологии. – 2024. – № 4(111). – С. 9–19. – DOI: 10.31249/hoc/2024.04.01

* **Викторова Елена Викторовна** – кандидат педагогических наук, доцент кафедры «Социально-гуманитарные дисциплины» Пензенского государственного университета, Пенза, Россия; vikele@mail.ru

Viktorova Elena Viktorovna – PhD in Pedagogy, Associate Professor of the Department of Social Sciences and Humanities of the Penza State University. Penza, Russia; vikele@mail.ru

© Викторова Е.В., 2024

Viktorova E.V.

The Phenomenon of Impressing through the Prism of Ideas about Cultural Memory

Abstract. A consideration of the phenomenon of impressing through the prism of ideas about cultural memory is suggested. Impressing is considered, on the one hand, as a phenomenon the functioning of which is determined by the content, forms of existence and transmission of cultural memory; on the other hand, as one of the mechanisms for the formation, preservation and transmission of cultural memory. The emphasis is placed on the relationship between the collective and individual principles in the functioning of impressing as a sociocultural phenomenon.

Keywords: cultural memory; memory; impression; impressing; social experience; experiences; values.

Received: 16.08.2024

Accepted: 23.09.2024

For quoting: Viktorova E.V. The Phenomenon of Impressing through the Prism of Ideas about Cultural Memory // Herald of Culturology. – 2024. – No. 4(111). – P. 9–19. DOI: 10.31249/hoc/2024.04.01

Введение

Импрессинг как социокультурный феномен – относительно новый предмет научного исследования (В.Н. Сагатовский, Г.Я. Узилевский, М. Холодная, В.П. Эфроимсон). Импрессинг представляет собой «информационное воздействие социокультурной среды, оказывающее на личность такое впечатление, результатом которого становится ее устойчивое стремление к определенному виду творческой деятельности» [Викторова, 2023, с. 45]. Активированные импрессингом творческие задатки человека в благоприятных социокультурных условиях могут развиваться в способности и реализоваться в весомых творческих достижениях, что определяет значимость данного феномена на индивидуальном и общественно-культурном уровнях.

Рассмотрение феномена импрессинга с социокультурных, аксиологических позиций приводит к необходимости уяснения его роли в функционировании культурной памяти.

Основная часть

Современные научные представления о культурной памяти обширны, многоаспектны и позволяют создать довольно ясную картину ее содержания, назначения и особенностей функционирования (А. Ассман, Я. Ассман, Ю.М. Лотман, П. Рикёр, М. Хальбвакс). Н.У. Ярычев, анализируя исследования, посвященные культурной памяти, определяет ее как «тип надындивидуальной памяти, аккумулирующей в себе коллективные, ценностно значимые воспоминания, намеренно сохраняемые и транслируемые в мифо-символических формах» [Ярычев, 2022, с. 13]. При этом понятие «культурная память» для обозначения исследуемого феномена рассматривается как более удачное, более «объемное по смыслу» по сравнению с понятиями «коллективная память», «социальная память», «историческая память», поскольку способно включать в себя все перечисленные значения [Ярычев, 2022, с. 14]. Интересна в этом ключе мысль Ю.М. Лотмана о культуре как «коллективном интеллекте и коллективной памяти, т.е. надындивидуальном механизме хранения и передачи некоторых сообщений (текстов) и выработки новых» [Лотман, 1992, с. 201]. Культурная, или надындивидуальная память, является «коллективной по источнику формирования и социальной по специфике распространения» [Ярычев, 2022, с. 13]. По мнению Я. Ассмана, для ее функционирования необходимы такие предпосылки, как наличие «культурных форм» (текст, традиция, памятник и т.д.) и наличие институционально оформленной коммуникации (в семье, в образовании и т.д.) [Ассман, 2004].

Так или иначе представления о культурной памяти – о ее содержании и специфике функционирования – позволяют предполагать наличие связи данного феномена с предметом нашего исследования. Культурная память, с одной стороны, может быть подвергнута анализу как один из источников импрессинга, а импрессинг – как феномен, функционирование которого детерминировано содержанием и формами бытования культурной памяти. С другой стороны, импрессинг может быть позиционирован как один из механизмов / инструментов формирования, сохранения и трансляции культурной памяти.

Как источник импрессинга, культурная память должна быть охарактеризована с точки зрения своего содержания и форм бытования. Содержание культурной памяти, способное вызвать у личности им-

прессинг, составляет любой значимый социальный опыт («все знания, которые определяют действия и переживания людей в специфическом пространстве... какого-либо общества»), который, по мнению Я. Ассмана, облечен в «искусственные формы культурного воспоминания» [Ассман, 2004, с. 23]. При этом Я. Ассман разграничил память коммуникативную и память культурную. Первая, по мнению исследователя, представляет собой память «в модусе биографических воспоминаний»: это память о «недавнем прошлом» (80–100 лет), «которую человек разделяет со своими современниками» [Ассман, 2004, с. 52]. Культурная же память является институализированной, приобретшей благодаря специалистам те самые «искусственные формы», которые придают ей символичность, сакральность, мифологичность и делают ее «постоянной нормативной и формирующей силой» [Ассман, 2004, с. 55]. Ю.М. Лотман все богатство культурной памяти представил как информативную память, т.е. аккумулировавшую актуальные (последние, с точки зрения хронологии) достижения человечества, и креативную (творческую) – содержащую в себе наиболее значимые достижения вне зависимости от времени их появления [Лотман, 1992, с. 200].

Но каким бы ни было содержание культурной памяти, сохраненное сквозь время, оно в любом случае содержит потенциал личностно и общественно значимого воздействия на человека, поскольку, как отмечает М.Л. Шуб, содержание культурной памяти воспроизводит «актуальные процессы, явления, ценностные ориентиры» [Шуб, 2018, с. 67]. При этом их актуальность состоит не в современности, а во вневременности: «культурная память как творческий механизм не только панхронна, но противостоит времени», «она сохраняет прошлое как пребывающее» [Лотман, 1992, с. 201].

Исследователями культурной памяти подчеркивается, что ее необходимо понимать как культурный феномен, функционирующий и на индивидуальном, и на общественном уровнях. Индивидуальная и коллективная память неразрывны: как отмечает А.С. Макашева, опираясь на мнение М. Хальбвакса о социальной обусловленности индивидуальной памяти, воспоминания каждого индивида вписаны в «рамки» коллективной памяти [Макашева, 2010]. Содержанием культурной памяти (на общественном уровне), в соответствии с большинством современных ее определений, являются базовые, «опорные» (А.С. Макашева), «коллективные ценностно-значимые» воспоминания

(Н.У. Ярычев), в форме которых существуют «фиксированные моменты в прошлом» (Е. Рождественская). При рассмотрении памяти как культурного феномена на индивидуальном уровне обнаруживаем определенное соответствие. У личности с течением жизни накапливаются свои ценностно-значимые воспоминания, и одним из механизмов их возникновения выступает импресси́нг: в результате внешнего информационного воздействия (сообщения, выражаясь словами Ю.М. Лотмана), возникает сильное впечатление, память о котором личность сохраняет долгие годы и даже всю жизнь. Таким образом, как отмечает А.С. Макашева, «коллективная память является основой для понимания и актуализации индивидуальных воспоминаний» [Макашева, 2010].

Феномен переживаний в рассуждениях о функционировании культурной памяти еще теснее увязывает последнюю с предметом нашего исследования. Так, А. Буллер и А.А. Линченко акцентируют внимание на том, что суть культурной памяти раскрывается, если анализировать не ее внешние функции, но ее внутренние механизмы, которые отсылают к структурам человеческого сознания – «единственному возможному месту существования памяти» [Буллер, Линченко, 2019, с. 7] – и прежде всего к переживанию, лежащему в основе памяти. Вслед за В. Дильтеем, который указывал на то, что «самое близкое, что дано человеку – это его переживание» [Дильтей, 1995, с. 216], А. Буллер и А.А. Линченко подчеркивают необходимость обратить внимание именно на переживание, отмечая, что и знание, и воспоминание непосредственно с ним связаны [Буллер, Линченко, 2019, с. 11]). Апеллируя к высказыванию В. Дильтея о том, что «взаимосвязь духовного мира осуществляется в субъекте» [Дильтей, 1995, с. 235], исследователи подчеркивают: в реальности «существует не память, а субъект, который хранит в себе воспоминания о прошлом» и, следовательно, прошлое (как и будущее) «существуют лишь в представлениях этого субъекта», живущего в настоящем [Буллер, Линченко, 2019, с. 11]. Подчеркивается, что человеческая память не может существовать вне «комплекса сложных взаимодействий», состоящего из «восприятия и переживаний, воспоминаний, суждений, понятий, выводов и их взаимосвязи друг с другом» [Дильтей, 1995, с. 243]. Феномен переживания, возникающий в анализе культурной памяти, таким образом, максимально сближает ее с феноменом импресси́нга: содержание культурной памяти способно вызвать к жизни переживания

уже потому, что они лежат в ее основе. Особенно интересны и продуктивны в этом плане размышления А. Буллера о таком феномене, как «след прошлого» [Буллер, Линченко, 2019, с. 6], который выступает «медиальным средством» (А. Буллер) и является человеку во взаимосвязи прошлого с настоящим «ходом жизни» (В. Дильтей). Примечательно, что прямая трактовка импрессинга (вслед за импринтингом) содержит в себе именно понятие «следа» в памяти индивида о значимом событии / воздействии извне на него [Викторова, 2023, с. 7].

Заметим, что в рассматриваемых нами исследованиях переживания позиционируются не как чисто субъективные явления, а как «субъективные продукты переработки реального мира» (А. Буллер), которые тесно связаны «с ходом жизни» индивида, поскольку «отдельный человек переживает, думает и действует в сфере своего общества, только в нем он способен понимать» [Дильтей, 1995, с. 254]. Актуальность культурной памяти для личности определяется и культивируется той социальной группой, в которой память бытует (М. Хальбвакс, А.С. Макашева). По мнению Ю.М. Лотмана, культурная память носит многоуровневый характер: она распадается на локальные памяти различных социальных групп. В рамках социальных групп и их субкультур ценность культурной памяти может позиционироваться как неоспоримая, а содержание – передаваться из поколения в поколение как аксиома. Как отмечает Ю.М. Лотман, «каждая культура определяет свою парадигму того, что следует помнить (т.е. хранить), а что подлежит забвению» [Лотман, 1992, с. 201]. Изменения в функционировании социальных групп приводят к смене «парадигм памяти-забвения» [там же]. Эти перемены несут в себе потенциал мощного, индивидуально и общественно значимого воздействия на человека, чья социокультурная идентичность также вынужденно меняется: импрессионными могут стать любые ситуации «вызова», связанные с подобными переменами. И, если следовать рассуждениям Ю.М. Лотмана о культуре и памяти, то подобные ситуации не могут не содержать в себе творческого потенциала. По мнению выдающегося культуролога, «смыслы в памяти культуры не «хранятся», а растут», «тексты, достигшие по сложности своей организации уровня искусства, вообще не могут быть пассивными хранилищами константной информации, поскольку являются не складами, а генераторами», генерато-

рами новых текстов [Лотман, 1992, с. 201]. Заметим, что в данном аспекте рассмотрения импрессинг как механизм активации творческого начала (задатков, перерастающих в способности) выступает уже в качестве одного из инструментов / механизмов формирования культурной памяти.

Перечисление же форм бытования культурной памяти по сути является перечислением источников импрессинга. Культурная память существует в различных формах своей объективации (репрезентации) «с помощью мемориальных медиумов» – искусства, музеев, образования и т.д. [Ярычев, 2022, с. 13]. Она подразумевает «широкий спектр культурных практик»: педагогическая работа, коммеморация, обряды и ритуалы, коллекционирование и т.п. [Тюкина, 2018, с. 183]. Важнейшее значение в данном случае приобретают «места памяти», которые могут и возникать спонтанно, и быть специально созданными для того, чтобы актуализировать воспоминания через отсылку к личностным переживаниям [Нора, 1999]. Каждый из перечисленных феноменов человеческой деятельности способен стать источником импрессинга.

Как механизм социализации и инкультурации, функционирующий в том числе на базе культурной памяти, импрессинг может иметь своим источником и болезненные исторические события. Не только драматические / трагические события настоящего, но и прошлого для человека могут стать источником импрессинга, если они становятся актуальными. Как отмечает И. Калинин, культурная память актуализируется тогда, «когда она сталкивается с чем-то, что забыть оказывается так же сложно, как и запомнить» [Калинин, 2009, с. 262]. Анализ эмоциональной природы импрессинга, в том случае, когда его источником послужило болезненное содержание культурной памяти, позволяет согласиться с мнением И. Калинина о том, что «в каком-то смысле память – это всегда нечто, балансирующее на краю патологии и несущее в себе элемент травмы» [там же, с. 263]. Однако отметим, что даже импрессинги, источником которых стали болезненные события, способны привести к вполне конструктивным, творчески продуктивным и при этом культурно ценным последствиям [Викторова, 2023, с. 89].

Культурную память отличает деятельный, целенаправленный (Я. Ассман, М. Бэл), конструируемый (Н.У. Ярычев) характер воспоми-

нений, поскольку она содержит в себе «интенцию созидательной, преобразовательной деятельности (культура как возделывание земли)» [Ярычев, 2022, с. 14]. При этом, как отмечает М. Бэл, память о значимом прошлом может выступать и в форме сознательного воспоминания, и в форме нерелексированного, вызывать ностальгию или же стремление к изменению настоящего [Bal, Crewe, Spitzer, 1998, p. 7]. Так, и воспоминания об импрессионных впечатлениях могут быть как ясно осознаваемыми, так и смутно, с трудом воспроизводимыми, но оттого не менее значимыми. Воспоминания об импрессионизме, о содержании впечатления / воздействия, источником которых явилось некое культурное наследие, культивирует, укореняет это содержание, усиливает его значимость как послужившего стимулом к творческой деятельности субъекта. К. Либхарт поясняет суть функционирования культурной памяти следующим образом: «Знания принимаются человеком от общества (в форме социализированного опыта) и отдаются обществу обратно» [Liebhart, 1991, S. 5]. Добавим, что механизм импрессионизма и его последствия позволяют говорить о том, что знания, полученные индивидом, не только отдаются обратно, но возвращаются сторицей. Как видно из биографических примеров импрессионизма, С.Т. Аксаков, Н.С. Гумилёв, И.А. Крылов, В.И. Мухина, П.И. Чайковский и мн.др. вспоминают о пережитых чувствах (конструируют воспоминания, наполняя их, уже будучи взрослыми людьми и состоявшимися деятелями культуры, дополнительными смыслами, тем самым как бы заново и с новой силой создавая содержание культурной памяти, породившей их) в связи с их источником – сказками, поэзией, живописными полотнами и музыкальными произведениями – и в свою очередь подчеркивают, укореняют и усиливают их культурную значимость, укрепляя тем самым их позиции в культурной памяти [Викторова, 2023]. При этом, несмотря на описание функционирования воспоминаний о прошлом как о феноменах индивидуальных, М. Бэл подчеркивает, что «взаимодействие между настоящим и прошлым, составляющее основу культурной памяти, является, однако, продуктом коллективной деятельности» [Bal, Crewe, Spitzer, 1998, p. 7]. Таким образом, импрессионизм предстает перед нами как один из механизмов / инструментов формирования, сохранения и трансляции культурной памяти, связующим индивидуальный и общественный уровни ее функционирования.

Заключение

Рассмотрение импресси́нга с социокультурных позиций открывает широкие исследовательские возможности, в том числе анализа данного феномена в контексте функционирования культурной памяти. Так, обращение к содержанию и формам бытования культурной памяти позволяет говорить о том, что она выступает источником импресси́нга, вызывая переживания в ситуациях воспоминаний, ценностно-значимых в рамках конкретной культуры. Подобные воспоминания могут быть как спонтанно возникающими, так и специально организованными. При этом их индивидуальная и общественная значимость состоит в том, что вызванные у личности переживания способны устремлять ее к раскрытию своего творческого потенциала, направленного на укрепление и обогащение культурной памяти. Это позволяет рассматривать импресси́нг как механизм сохранения и трансляции культурной памяти.

Таким образом, предложенный в данной работе один из аспектов социокультурного рассмотрения импресси́нга утверждает и дополняет современные представления о культурной памяти, ее сущности, сохранении и специфике функционирования.

Список литературы

Ассман А. Трансформация нового режима времени // Новое литературное обозрение. – 2012. – № 116. – С. 16–31.

Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. – Москва : Языки славянской культуры, 2004. – 368 с.

Буллер А., Линченко А.А. Культурная память как предмет философского осмысления // Диалог со временем. – 2019. – Вып. 66. – С. 5–18.

Дильтей В. Типы мировоззрения и обнаружение их в метафизических системах // Культурология. XX век : антология. – Москва : Юрист, 1995. – С. 213–255.

Викторова Е.В. Феномен импресси́нга в социокультурном измерении. – Пенза : Издательство ПГУ, 2023. – 194 с.

Калинин И. Перестройка памяти // Неприкосновенный запас. – 2009. – № 2. – С. 259–265.

Лотман Ю.М. Память в культурологическом освещении // Избранные статьи. – Таллинн : Велес, 1992. – Т. 1. – С. 200–202.

Макашева А.С. Культурная память: история изучения и основные концепции // Историография и источниковедение в культурологическом исследовании / под ред. Л.В. Никифоровой. – Санкт-Петербург : Астеорион, 2010. – 360 с.

Нора П. Проблематика мест памяти // Франция-память. – Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургского университета, 1999. – С. 17–50.

Рождественская Е. Социальная память как объект социологического изучения // INTER. – 2011. – № 6. – С. 27–48.

Тюкина Л.А. Индивидуальные и коллективные воспоминания как основа формирования культуры // Верхневолжский филологический вестник. – 2018. – № 4(15). – С. 179–185.

Шуб М.Л. Культурная память: сущностные особенности и социокультурные практики бытования. – Челябинск : ЧГИК, 2018. – 303 с.

Ярычев Н.У. Культурная память как понятие и явление: основания концептуализации // Культура и искусство. – 2022. – № 12. – С. 11–20.

Bal M., Crewe J., Spitzer L. *Acts of Memory : Cultural Recall in the Present*. – Hanover : University Press of New England, 1998. – 250 p. – P. 7–17.

Liebhart K. *Das kollektive Gedächtnis bei Halbwachs und Ricoeur*. – 1991. – URL: <https://textfeld.ac.at/pdf/105.pdf>

References

Assman, A. *Transformaciya novogo rezhima vremeni* [Transformation of the new time regime] // In *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 116, 2012, pp. 16–31. (In Russ.)

Assman, Ya. *Kul'turnaya pamyat': Pis'mo, pamyat' o proshlom i politicheskaya identichnost' v vy'sokix kul'turax drevnosti* [Cultural memory: writing, remembrance, and political identity in the high cultures of antiquity]. Moscow, Yazy'ki slavyanskoj kul'tury, 2004. 368 p. (In Russ.)

Bal, M., Crewe, J., Spitzer, L. *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. Hanover, University Press of New England Publ., 1998, 250 p. (pp. 7–17).

Buller, A., Linchenko, A.A. *Kul'turnaya pamyat' kak predmet filosofskogo osmysleniya* [Cultural memory as a subject of philosophical understanding]. In *Dialog so vremenem*, no. 66, 2019, pp. 5–8. (In Russ.)

Dil'tej, V. *Tipy' mirovozzreniya i obnaruzhenie ix v metafizicheskix sistemax* [Types of worldview and their detection in metaphysical systems]. In *Kul'turologiya. XX vek: Antologiya*. Moscow, Yurist Publ., 1995, pp. 213–255. (In Russ.)

Kalinin, I. *Perestrojka pamyati* [Memory restructuring]. In *Neprikosnovennyj zapas*, no. 2, 2009, pp. 259–265. (In Russ.)

Liebhart, K. *Das kollektive Gedächtnis bei Halbwachs und Ricoeur*. 1991. URL: <https://textfeld.ac.at/pdf/105.pdf>

Lotman, Yu.M. *Pamyat' v kul'turologicheskom osveshhenii* [Memory in cultural studies]. In *Izbranny'e stat'i*. Tallinn, Veles Publ., V. 1, 1992, pp. 200–202. (In Russ.)

Makasheva, A.S. *Kul'turnaya pamyat': istoriya izucheniya i osnovny'e koncepcii* [Cultural memory: history of study and basic concepts]. In *Istoriografiya i istochnikovedenie v kul'turologicheskom issledovanii*. Edited by L.V. Nikiforova. Saint Petersburg, Asteorion Publ., 2010. 360 p. (In Russ.)

Nora, P. Problematika mest pamyati [Problems of places of memory]. In *Franciya-pamyat'*. Saint Petersburg, Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta Publ., 1999, pp. 17–50. (In Russ.)

Rozhdestvenskaya, E. Social'naya pamyat' kak ob'ekt sociologicheskogo izucheniya [Social memory as an object of sociological study]. In *INTER*, no. 6, 2011, pp. 27–48. (In Russ.)

Shub, M.L. *Kul'turnaya pamyat': sushnostny'e osobennosti i sociokul'turny'e praktiki by'tovaniya* [Cultural memory: essential features and sociocultural practices of existence]. Chelyabinsk, ChGIK Publ., 2018. 303 p. (In Russ.)

Tyukina, L.A. Individual'ny'e i kollektivny'e vospominaniya kak osnova formirovaniya kul'tury' [Individual and collective memories as the basis for the formation of culture]. In *Verxnevolzhskij filologicheskij vestnik*, no. 4 (15), 2018, pp. 179–185. (In Russ.)

Yary'chev, N.U. Kul'turnaya pamyat' kak ponyatie i yavlenie: osnovaniya konceptualizatsii [Cultural memory as a concept and phenomenon: foundations of conceptualization]. In *Kul'tura i iskusstvo*, no. 12, 2022, pp. 11–20. (In Russ.)

Viktorova, E.V. *Fenomen impressinga v sociokul'turnom izmerenii* [The phenomenon of impressing in the sociocultural dimension]. Penza, Izdatel'stvo PGU Publ., 2023. 194 p. (In Russ.)

Шаповалова Е.В.*

**«ПОВСЕДНЕВНОСТЬ ВАЛУА»:
ФРАНЦУЗСКОЕ ПРИДВОРНОЕ ИСКУССТВО
В ПОЛИТИКЕ ЕКАТЕРИНЫ МЕДИЧИ И ЛИДЕРОВ
КАТОЛИЧЕСКОЙ ПАРТИИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XVI в. ©**

Аннотация. Придворное искусство во Франции XVI в. нередко служило способом репрезентации власти и отражало социальные и политические процессы в королевстве. Это позволяет рассматривать произведения визуальной культуры данного периода в том числе как исторический источник. Статья освещает, как в искусстве второй половины XVI в. была представлена «повседневность Валуа» и их ближнего круга, сочетавшая в себе противостояние религиозных и политических партий, увлеченность идеями Ренессанса, стремление к созданию наилучшего публичного образа и т.д. В частности, рассматривается влияние Екатерины Медичи, а также представителей могущественного дома Гизов на основные типы репрезентации.

Ключевые слова: французское искусство XVI в.; Валуа; Екатерина Медичи; Франциск де Гиз; Генрих де Гиз; Антуан Карон.

Получена: 18.08.2024

Принята к печати: 21.09.2024

* **Шаповалова Елена Владимировна** – кандидат исторических наук, доцент Российского государственного гуманитарного университета, Москва, Россия, e.sokhina@gmail.com

Shapovalova Elena Vladimirovna – PhD in History, Associate Professor at the Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia, e.sokhina@gmail.com

© Шаповалова Е.В., 2024

Для цитирования: Шаповалова Е.В. «Повседневность Валуа»: французское придворное искусство в политике Екатерины Медичи и лидеров католической партии во второй половине XVI в. // Вестник культурологии. – 2024. – № 4(111). – С. 20–37. – DOI: 10.31249/hoc/2024.04.02

Shapovalova E.V.

**“Valois Everyday Life”: French Court Art in the Politics
of Catherine de Medici and the Catholic Party Leaders
in the Second Half of the Sixteenth Century**

Abstract. Court art in 16th century France often served as a way of representing power and reflected social and political processes in the kingdom. This allows us to consider the works of visual culture of this period, including as a historical source. The article is devoted to the way in which the art of the second half of the 16th century represented the “everyday life of the Valois”, which combined the confrontation of religious and political parties, fascination with the ideas of the Renaissance, the desire to create the best public image, etc. The article considers the image of the Valois and court aristocrats in the main types of visual culture of the period. In particular, the influence of Catherine de Medici and the influence of the powerful House of Guise on the main types of representation is examined.

Keywords: 16th-century French art; Valois; Catherine de Medici; François de Guise; Henri de Guise; Antoine Caron.

Received: 18.08.2024

Accepted: 21.09.2024

For quoting: Shapovalova E.V. “Valois Everyday Life”: French Court Art in the Politics of Catherine de Medici and the Catholic Party Leaders in the Second Half of the Sixteenth Century // Herald of Culturology. – 2024. – No. 4(111). – P. 20–37. DOI: 10.31249/hoc/2024.04.02

Французская королева Екатерина Медичи (1519–1589) известна любовью к искусству. Став невестой принца Генриха, она прибыла во Францию в период правления короля Франциска I¹, покровительствовавшего итальянским мастерам, усилиями которых была создана зна-

менитая «школа Фонтенбло», пригласившего к своему двору великого Леонардо и прекрасно осознававшего значение визуальной культуры для репрезентации публичного образа правителя. Последнее было весьма актуально для французского искусства уже с конца XV в., при Людовике XII. Франциск I вывел репрезентацию власти на принципиально новый уровень, расширив ее ренессансным репертуаром и триумфальными мотивами [Демидова, 2010]. А при Генрихе II символическая нагрузка дополнилась религиозным содержанием в контексте полемики с протестантами и необходимостью противостоять идеям Реформации [Демидова, 2016; Шаповалова, 2019]. Так что когда речь идет о художниках при дворе Екатерины Медичи, имеют значение и ее личный вкус (например, она начинает коллекционировать графические портреты, что придает рисунку как художественному произведению новую значимость [Zvereva, 2011]), и наследие рода (могла ли правнучка Лоренцо Великолепного быть равнодушна к искусству?), и понимание роли публичного образа правителя [Клула, 1997; Paris et Catherine ... , 1992], прежде всего, для успешного преодоления всех тех кризисов, с которыми королева столкнулась еще в период правления своего супруга и особенно после его гибели. Не случайно она устраивает сыну, Карлу IX, продолжительный тур по королевству – подданные должны были увидеть своего короля². Предполагалось, что это повысит их лояльность и сплотит вокруг трона. В.В. Шишкин отмечает, что политическое влияние дам при дворе возродилось еще при дочери Людовика XI, Анне Французской, мадам де Боже (1461–1522), в полной мере продемонстрировавшей, что ее авторитет может не уступать авторитету правителя-мужчины [Шишкин, 2018, с. 137]. Екатерина Медичи в условиях ослабления монархии в свою очередь использовала возможности женской власти, делая акцент на охранительной и созидательной роли королев-матери [там же, с. 168–169].

Около 1557 г. руководство художественными проектами королевы возглавил Никола Уэль, аптекарь, писатель и филантроп³. Отметим две важные его работы, иллюстрации к которым выполнил один из любимых художников Екатерины Медичи, Антуан Карон. Прежде всего, это «Французская история нашего времени», представляющая собой ряд сонетов с иллюстрациями. Она была создана уже в период правления Карла IX, после 1560 г., когда королева противостояла мо-

гущественным аристократическим домам, что не могло не сказаться на содержании. Так, например, на портрете королевской четы, где Екатерина изображена вместе с супругом, Генрих II передает ей власть⁴. В его образе сильны триумфальные мотивы: посланец богов Меркурий спускается с Олимпа, чтобы увенчать монарха славой, а на дальнем плане возвышается обелиск, отсылающий к римской тематике⁵. Но роковой турнир уже состоялся⁶, так что королевство, так внезапно лишившееся своего короля, оказывается в надежных руках Екатерины, и за ее спиной восходит солнце. Лица супругов выполнены отдельно и представляют собой оригинальные портреты Франсуа Клуэ, которые были наклеены на рисунок Карона. Это примечательное обстоятельство свидетельствует о требованиях реалистичности, предъявляемых заказчицей к подобным произведениям. Придворное искусство данного периода, кроме прочего, фиксирует исторические события, что служит созданию последующего назидательного нарратива, а также сохранению памяти. А для исследователя оно становится интересным историческим источником, из которого можно почерпнуть подробности быта при дворе Валуа, моды, интерьеров, придворных празднеств и т.д.

В то же время такой подход не исключал и символическую нагрузку изображений. Напротив, некоторые из них по-прежнему были преимущественно аллегоричны, как рассмотренный пример передачи власти Генрихом Екатерине. То же можно сказать и о втором совместном проекте Уэля и Карона – «Истории королевы Артемизии», созданном ими приблизительно в то же время, что и «Французская история»⁷. Через призму истории Артемизии авторы стремились показать все то же «доброе правление» Екатерины⁸, в частности, программу восстановления зданий, разрушенных войной. Античный репертуар в иллюстрациях Карона можно рассматривать с точки зрения триумфальных мотивов, однако он вполне соответствует реальным произведениям, например, Жана Гужона. И хотя монументальная усыпальница Мавсола не тождественна задуманному Франческо Приматиччо проекту мавзолея Валуа, Генрих II угадывается в почившем супруге безутешной Артемизии без особого труда (рис. 1).



Рис. 1. Иллюстрация к «Истории королевы Артемизии». 1563–1570 гг. Бумага, перо, коричневые чернила, подкраска. Национальная библиотека Франции

Стремясь оказывать влияние на своего старшего сына, Франциска II, пусть и оспаривая главенствующее положение при нем с братьями Гизами⁹ и тем более став регентшей при малолетнем Карле IX, королева в вопросах репрезентации власти выбрала для себя роль миротворицы. По крайней мере, символический визуальный ряд, относящийся к королю, сохраняет необходимую долю экспрессии для демонстрации решимости короны противодействовать бунтовщикам. Это относится к парадным доспехам Карла IX¹⁰ (рис. 2), его изображениям в технике эмали¹¹, медальерном искусстве¹² и т.д.¹³

Сохраняя элементы воинственного образа, репрезентация Екатерины при этом смещает акценты на отказ от насилия в пользу договора, как в случае с представлением королевы в образе богини Юноны¹⁴. При этом она хорошо узнаваема, что соответствует требованиям правдоподобия, предъявляемым к портретам этой эпохи. Как и в случае с Артемизией, сомнений в том, кто является главным действующим лицом, быть не может. Образ Екатерины-Юноны сочетает античную и ренессансную эстетику, при этом прическа королевы вполне реалистична, как и ее украшения, соответствующие другим портретам Ека-

терины Медичи. А мотив радуги является аллюзией не только на римскую богиню, воплощая идею договора между королем и подданными, но и на завет с Ноем, то есть включая библейские коннотации. Екатерина опускает стрелу, словно обещая, что, при условии покорности подданных, в королевстве воцарится мир и процветание. Радуга как одна из эмблем королевы использовалась довольно часто, в частности, в украшениях интерьеров, например в витражах, в сочетании с девизом **ΕΥΕΛΠΙΣΤΙΑ ΠΕΡΙ ΑΜΗΧΑΝΙΑΣ** – «В испытаниях есть надежда»¹⁵.



Рис. 2. Пьер Редон. Щит короля Карла IX. Ок. 1572. Железо, золото, эмаль.
Бархат, расшитый золотом. Лувр

Говоря о публичном образе представителей власти в визуальной культуре, нельзя не отметить, что традиция включения заказчиков в библейские сюжеты (в частности, в «Поклонение волхвов», столь любимый во Флоренции сюжет) во французском искусстве второй поло-

вины XVI в. представлена не так ярко. В качестве примера можно привести роспись капеллы Отеля де Гиз¹⁶, на которой герцог Франциск де Гиз представлен в виде одного из волхвов, рыцаря веры, по сути, возглавившего крестовый поход (рис. 3).



Рис. 3. А. ван Дипенбек. Поклонение волхвов. 1650.
Мел, бумага. 22,3–44,2 см. Музей Штедель, Франкфурт-на-Майне

Это первое во Франции использование мотива поклонения волхвов для репрезентации представителя не правящего дома, и конечно же оно не могло быть результатом случайного стечения обстоятельств или влияния исключительно личных предпочтений заказчика. Речь идет о развитии общих тенденций придворной визуальной культуры в контексте Религиозных войн, в котором герцог де Гиз не только воспринимался как один из лидеров католической партии, успешный военачальник и значимая политическая фигура, но и служил символом традиционных феодальных порядков, противостоявшим тенденции централизации королевской власти. Мотив защиты королевства и веры приобретает особое значение уже в период правления Генриха II, чему немало способствовали Итальянские войны¹⁷, в которых активно участвовал и Франциск де Гиз. Поклонение волхвов, возглавляемое герцогом, занимало верхний регистр росписи стен по всему периметру капеллы. Это было помпезное шествие с экзотическими животными, пажами и трофеями, что, безусловно, не только служило аллегорией

похода «христианского воина» и «меча короля», но и соответствовало представлениям о могуществе и богатстве Гизов. Лотарингский дом охотно покровительствовал итальянским мастерам при французском дворе. Так что куртуазная манера подачи персонажей и множество деталей рыцарской культуры определенно восходила к более ранней традиции (в частности, следует отметить влияние Джентиле да Фабриано, Беноццо Гоццолли или нидерландских мастеров). Роскошные одежды, дорогие кубки, сундуки с сокровищами, гарцующие кони, груженные дарами верблюды – все было призвано подчеркнуть статус заказчика. «Поклонение волхвов» в капелле Отеля де Гиз свидетельствовало о значимости Лотарингского дома: их происхождении¹⁸, достатке и, конечно, их заслугах перед королевством. Причем главной из заслуг была защита Франции от любых угроз. Реальные победы герцога де Гиза в военных кампаниях делали подобный образ не просто комплиментарным, но и вполне убедительным. Что в свою очередь побуждает интерпретаторов росписи к стремлению идентифицировать персонажей фрески. Так, в представленных пажах видят сыновей герцога: наследника титула Генриха и его младшего брата Карла, будущего герцога Майеннского. Шарль Самаран допускал, что Дева Мария была написана с герцогини де Гиз, Анны д'Эсте [*Samaran, 1921*]. Не вызывает сомнений, что сам герцог изображен в виде волхва в короне (рис. 3). А многочисленная процессия больше напоминает не свиту придворного, а армию, которой герцог командовал в реальности. Сохранившиеся портреты Франциска де Гиза позволяют судить о его сходстве с королем-волхвом, так что уже с XIX в. существует традиция идентифицировать главного персонажа росписи капеллы как знаменитого полководца [*Langlois, 1922, p. 27*]. Этому способствует реалистичность в изображении одежды, предметов, его окружающих, и других деталей быта. И хотя, по мнению исследователей, анализировавших роспись, информации для полного понимания программы, а значит, замысла заказчиков недостаточно [*ibid.*, p. VI], мы вполне можем говорить об отражении их политических амбиций в визуальной культуре. Не удивительно, что в условиях противостояния придворных партий¹⁹ королевская репрезентация также усиливала мотивы реальных успехов.

В этом отношении интерес представляют празднества при дворе Валуа, нашедшие отражение в сюжетах шпалер и живописи. Репре-

зентацию празднеств можно сравнить с сюжетами, посвященными охоте и имевшими широкое распространение в эту эпоху. Несмотря на то что охота была неотъемлемой частью придворной культуры, связанные с ней мотивы в искусстве часто имели христианские коннотации (в качестве примера можно привести серию шпалер «Охота на единорога»²⁰). Более ранняя серия шпалер, посвященная охоте на кабана и медведя, предположительно выполненная в мастерской Арраса, изображает придворные увеселения и в то же время глубоко символична²¹. В коллекцию герцогов де Гизов входил брюссельский цикл шпалер «Охота Максимилиана», картоны для которого создал Бернард ван Орлей²². Среди идентифицируемых персонажей – император Карл V [Saintefoy, 1920], обожавший охотиться, и его брат Фердинанд. Однако, несмотря на обилие реалистичных деталей, образ императора воспринимался и в традиционном эсхатологическом контексте, тем более когда речь шла о Габсбургах и их репрезентации. Отдельно хочется сказать о серии «Развлечения короля Генриха II», созданной для замка Ане, резиденции королевской фаворитки Дианы де Пуатье, в частности, о вышивке Робера Месте (ок. 1553), посвященной теме сражений с животными, в данном случае с медведем²³. «Диана-охотница» на сей раз предстает в своем истинном обличье – мы видим реалистичное изображение Дианы де Пуатье, чье противостояние опасному хищнику происходит не в охотничьих угодьях, а во дворе замка при участии зрителей, среди которых выделяется король, тоже вполне узнаваемый. Заказчиком вышивки выступил Филибер Делорм, проектировавший комплекс замка и имевший непосредственное отношение к разработке программы его интерьеров. Тема охоты здесь традиционно перекликалась как с темой возлюбленного, так и с темой прославления доблести и отваги хозяйки замка. Еще одним близким по содержанию примером может служить скульптурная группа фонтана замка Ане, созданная ок. 1550 г.²⁴ (рис. 4). Диана-охотница обнимает покоренного благородного оленя – аллюзия на Генриха II была очевидна. Фонтан Дианы настолько соответствовал «духу Ане», что Антуан Карон включил его в число изображений «Истории королевы Артемизии», словно подчеркивая распространение влияния своей покровительницы Екатерины Медичи там, где прежде безраздельно властвовала ее соперница.



Рис. 4. Диана д'Ане, 1540–1560 гг. Мрамор, 2,11 х 2,58 м. Лувр

Замок Ане у Антуана Карона появляется и в рисунках, выполненных к серии «Шпалер Валуа». Цикл включает изображения празднеств, служащих, в том числе, визуальным источником для представления утраченных архитектурных пространств, как, например, дворец Тюильри. Именно здесь состоялся бал по случаю избрания герцога Анжуйского на польский престол в 1573 г.

Важным для Валуа событием стало заключение брака между королевским фаворитом герцогом де Жуайезом и сестрой королевы, Маргаритой Лотарингской. По этому случаю при дворе были устроены грандиозные торжества, в том числе балет, вошедший в историю как «первый балетный спектакль»²⁵. О значении данной постановки для королевы Екатерины Медичи говорит и факт иллюстрированной

публикации либретто²⁶, с изображением декораций и костюмов. Безусловно, это не только фиксация исторического события, но способ распространения информации о нем. Поскольку невеста (как и королева Луиза) приходилась близкой родственницей Гизам, в условиях Религиозных войн это служило сигналом о примирении враждующих придворных партий²⁷. Празднества по случаю свадьбы герцога де Жуайеэ отражены и в ряде картин, созданных в тот же период (рис. 5).



Рис. 5. Павана при дворе Генриха III. 1581–1582. Масло, медь, 41,5 х 74,2 см. Лувр

Для них характерна реалистичная манера, отсутствие аллегорических или мифологических образов – это вполне достоверный источник о придворной культуре. Так, Екатерина Медичи в подавляющем большинстве случаев изображается в черном, что соответствует действительности – после гибели мужа она предпочитала этот цвет в одежде. Так что закрепившееся за ней прозвище «Черная королева» имело под собой не только символическую основу, и живопись последней четверти XVI в. позволяет судить об этом. Композиционно король и королева расположены в одной группе с Гизами, что, с одной стороны, правдоподобно, поскольку обнаруживает их родство с невестой, а с другой – весьма красноречиво свидетельствует о политиче-

ском союзе. Герцога Генриха де Гиза и его младшего брата герцога Карла Майеннского легко узнать в персонажах, стоящих за королем (рис. 6) – изображения имеют очевидное сходство с другими их портретами, созданными в тот же период.



Рис. 6. Павана при дворе Генриха III (фрагмент)

Сравнение подобных изображений с портретным искусством позволяет также судить о политических изменениях, происходивших при дворе и отразившихся на репрезентации власти, прежде всего, королевской. Так, например, можно говорить о некоторой смене манеры в репрезентативном портрете при Генрихе III. Образ монарха становится более лаконичным. «Ренессансный принц» уступает «королю-монаху». Степень религиозности Генриха III – отдельная тема²⁸, в данном случае важнее то, каким он желал выглядеть. И здесь следует отметить смещение акцентов на более темные тона в одежде, минимум украшений.

Важной вехой также становится учреждение Ордена Святого Духа в 1578 г., после чего одним из неотъемлемых атрибутов портретов короля будут голубая лента на шее и знак ордена в виде мальтийского креста. На картине «Павана при дворе Генриха III» они уже присутствуют (рис. 5–6). Со стороны короля это была попытка через изменение публичного образа повлиять на изменение репутации королевской власти. И сдержанный облик благочестивого монарха как в жизни, так и в визуальной культуре, стал ответом на обвинения в порочности и распущенности его двора. Однако сводить значение искусства в эту эпоху лишь к политическим целям было бы преувеличением. И здесь примером могут служить графические портреты детей, не без участия Екатерины Медичи получившие новое значение: традиционно бывший подготовительным этапом к созданию портрета в более сложной технике, рисунок приобретает самостоятельную ценность²⁹. Что касается самих образов, то сегодня по таким портретам мы можем составить представление о том, как выглядели в ранней юности любимица королевы Екатерины Клод де Валуа или трагическая фигура европейской истории Мария Стюарт. И будущий Карл IX, которому еще предстоит быть изображенным в образе Марса и стать антигероем Варфоломеевской ночи, на детском портрете предстает маленьким мальчиком с котенком³⁰. Так что исследователи даже говорят об «открытии детства»³¹ во Франции XVI в., как важной составляющей реальной культуры.

Подводя итог, следует отметить, что придворное искусство во Франции XVI в. отражало основные ренессансные тенденции. Сохраняя связь с предшествующей традицией, оно в то же время ориентировалось на актуальные запросы. При этом многое по-прежнему зависело от заказчика, будь то король, королева или представители аристократических семейств. Речь шла как об их личных вкусах, так и об использовании объектов визуальной культуры для собственной репрезентации, формирования определенного публичного образа или распространения идей. Все это способствовало политизации французского искусства как вполне успешного инструментария, прежде всего, в контексте острого противостояния, каковым была отмечена вторая половина XVI в.

Примечания

¹ Екатерина Медичи вышла замуж за принца Генриха де Валуа в 1533 г.

² Речь идет о «Большом путешествии» короля и двора в 1564–1566 гг., преследовавшем, прежде всего, политические цели. Анализируя итинерарии королевы-матери и Карла IX после резни в Васси (1 марта 1562 г.), положившей начало активной фазе Религиозных войн, В.В. Шишкин обращает внимание на вынужденность присутствия короля вблизи театра военных действий ради легитимации действий предводителей католической партии [Шишкин, 2022, с. 113–115]. Что касается «Большого путешествия», то оно имело, прежде всего, миротворческий характер [там же, 2022, с. 117].

³ Уэль активно участвовал в делах благотворительности, в частности, покровительствовал сиротам [Warolin, 1994, p. 334].

⁴ Caron, Antoine. *Portrait d'Henri II et de Catherine de Médicis // L'Histoire française de nostre temps, 1560–1574.* – URL: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020031791> (accessed 15.04.2024).

⁵ В XVI в. мотив римского обелиска имел и античное измерение, и христианское – как обелиски в Риме служили ориентиром для паломников, так и время, когда на престоле был Генрих II, являет собой пример доброго христианского правления.

⁶ Летом 1559 г. Генрих II получает на рыцарском турнире смертельное ранение.

⁷ *Histoire de la reine Arthérix II* / Antoine Caron. Dessinateur. Nicolas Houël. Auteur du texte. 39 dess.: plume et encre brune, lavis avec réhauts de blanc sur pierre noire; 44 x 50 cm. Bibliothèque nationale de France, AD-105.

⁸ В более широком смысле во французском придворном искусстве – тема «доброго правления женщины» связана с регентством и развита при Марии Медичи, а затем Анне Австрийской.

⁹ Имеются в виду сыновья Клода Лотарингского, первого герцога де Гиза, и Антуанетты де Бурбон: Франциск де Гиз, успешный полководец, в 1558 г. отвоевавший у англичан Кале, после того как они владели им более 200 лет, и кардинал Карл Лотарингский, блестящий оратор и один из признанных лидеров католической партии эпохи Религиозных войн. Будучи родными дядями королевы Марии Стюарт, после восхождения на престол ее супруга Франциска II они приобрели бесспорное политическое влияние, о чем свидетельствуют многочисленные обращения к Гизам французских должностных лиц. В период правления Карла IX Франциск де Гиз входит в так называемый триумvirат вместе с коннетаблем Монморанси и маршалом де Сент-Андре.

¹⁰ Сцена, изображенная на щите, представляет сражение между Гаем Марием и Югуртой, из истории Римской республики, закончившееся победой консула. Специалисты Лувра относят создание щита к 1555–1560 гг. (Reddon, Pierre. *Ecu de Charles IX, 1555–1560.* MR 427. – URL: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010117233> (accessed 16.04.2024)), так что можно предположить, что создавался он не для Карла IX, однако в данном случае это не имеет принципиального значения – репрезентация образа Карла в визуальной культуре вполне соответствовала традиции его предшественников. Прежде всего, в том, что касалось триумфальных мотивов. Орнамент, выполненный на щите, по манере близок гравюрам Этьена Делона.

¹¹ Как в случае с представлением короля в образе побеждающего бога войны (Леонар Лимозен. Карл IX в образе Марса, 1573 г. Полихромная эмаль на меди и серебре. 16,8 x 22,9 см. Музей Пола Гетти).

¹² Карл IX в образе Геркулеса, побеждающего Лернейскую гидру. Медаль (реверс) в память о дне Св. Варфоломея. 1572 г. Серебро. 55 мм. Национальная библиотека Франции.

¹³ Еще одним примером может служить картина Антуана Карона, посвященная триумфу Марса, на которой король не изображен, тем не менее контекст создания произведения позволяет связать его с прославлением монарха (Антуан Карон. Триумф Марса, ок. 1570 г. Нью-Хейвен, Художественная галерея Йельского университета).

¹⁴ Леонар Лимозен. Екатерина Медичи в образе Юноны, 1573 г. Полихромная эмаль на меди и серебре. 16,8 x 22,9 см. Музей Пола Гетти.

¹⁵ Одним из таких примеров может служить витраж из коллекции замка Экуан, работы неизвестного мастера, ок. 1549–1552 г. и др.

¹⁶ Сегодня здесь расположен Музей национальных архивов (Музей истории Франции). Роспись капеллы – это утраченное произведение, некоторое представление о котором мы можем составить по сохранившимся описаниям (в частности, Антуана Дезалье д'Аржанвиля (Dezallier d'Argenville A.N. Voyage pittoresque de Paris ou Indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande ville en peinture, sculpture, et architecture. – Paris, 1752. – P. 198–199), или Ш.К. Лебаса де Курмона в его предисловии к изданию Вазари (Vasari G. Vie de François Primatice, peintre et architecte // Vies des peintres, sculpteurs et architects les plus célèbres. – Paris, 1803. – P. 10–11), по подготовительным рисункам автора программы росписи Франческо Приматиччо, а также по рисункам Абрахама ван Дипенбека (Abraham van Diepenbeeck after Francesco Primaticcio. *The adoration of the Kings*, 1650. 7 part. Drawing, chalk, paper. Städel Museum, Frankfurt am Main).

¹⁷ Так, после победы при Меце (1552) горожане приветствовали «Генриха Второго, Короля Галлии, защитника города» [Durot, 2012, p. 309]. Христианнейший король своим мечом призван восстановить христианский мир [ibid., p. 324].

¹⁸ Гизы претендовали на то, что ведут свой род от Годфруа де Буйона, лидера Первого крестового похода. И подобное родство имело как историческое, так и символическое измерение: волхвы первыми находят дорогу к Христу, воины Годфруа первыми достигают Иерусалима, Гизы – первые в королевстве ревнители веры. Как его потомки они идут тем же путем [ibid., p. 8].

¹⁹ В данном контексте важную роль также играли произведения, служащие диффамации противника, как, например, работы Антуана Карона, посвященные жестокости триумвиров. Изображая сюжеты из римской истории, художник словно намекал на французский «триумвират», противопоставленный «доброму правлению» Екатерины. То же можно сказать и о гравюрах, копировавших картины Карона и имевших куда большую целевую аудиторию (Жан де Гурмон. Резня по указу триумвиров. 1575. Ксилография. 46,7 x 73,2 см. Национальная библиотека Франции, Париж).

²⁰ По одной из версий, была заказана Анной Бретонской по случаю свадьбы с Людовиком XII и датируется ок. 1499 г. Состоит из 7 шпалер. Входит в коллекцию Метрополитен-музея.

²¹ Сцены охоты могут быть интерпретированы как аллегория любви и как репрезентация доблести и власти. Шпалеры «Охота на кабана и медведя» происходят из

Южных Нидерландов, датируются 1425–1430 гг. Входят в коллекцию Музея Виктории и Альберта.

²² Ок. 1531–1533 гг. Состоит из 12 шпалер, каждая из которых посвящена одному из месяцев года. Среди наиболее вероятных заказчиков называется император Карл V. Цикл был подарен, по одной из версий, французскому королю, по другой – кардиналу Лотарингскому. Входит в коллекцию Лувра.

²³ Вторая такая же вышивка изображала охоту на оленя.

²⁴ Имя мастера точно не установлено. Работа атрибутировалась, в частности, Жану Гужону и его мастерской.

²⁵ Балет состоялся 15 октября 1581 г. в Отеле де Бурбон. Сюжет о Цирее был вдохновлен «Одиссеей». По замыслу создателей, главная идея представления заключалась в том, что противостояние в королевстве завершится миром.

²⁶ *Balet comique de la Roynie, fait aux nopces de monsieur le duc de Joyeuse & madamoyselle de Vaudemont sa soeur, par Baltasar de Beaujoyeux, valet de chambre du Roy, & de la Roynie sa mere, 1582.*

²⁷ В реальности противостояние короля и Гизов продолжилось. В 1588 г. Генрих III будет вынужден покинуть столицу, обвиняя в этом герцога Генриха де Гиза, что к концу года приведет его к решению устранить политического противника. Генрих де Гиз будет убит по приказу короля в декабре 1588 г. в замке Блуа, вместе с братом, кардиналом Лотарингским. Через полгода Генрих III погибнет от руки вдохновленного Гизами фанатика, монаха Жака Клемана. Герцог Майеннский некоторое время сражался с восшедшим на престол Генрихом IV, но в итоге примирился с ним.

²⁸ Противники короля упрекали его в нарочитой публичной религиозности. Тема лицемерия Генриха III стала одной из основных в листовках, получивших широкое распространение после убийства Гизов в 1588 г. и направленных на диффамацию короля.

²⁹ Отмечая «колоссальность портретного наследия» XVI в., Н.Б. Петрусевич подчеркивает особое распространение карандашных портретов [Петрусевич, 1973, с. 172–173]. Сегодня они входят в собрания многих музеев, в частности в коллекцию Эрмитажа [Новосельская, 2004]. Причем выбор портретируемых позволяет предположить, что подобные графические произведения представляют собой сборники с определенной концепцией, а не разрозненные портреты [Сошникова, Шишкин, 2017, с. 672].

³⁰ Речь идет о работе 1553 г., то есть созданной еще при жизни короля Генриха II, когда юный Карл еще не был даже наследником престола (Мастерская Жермена Ле Маньера. Карл Французский, будущий Карл IX. 1553. Музей Конде, Шантийи).

³¹ По мнению Филиппа Арьеса, полное отделение ребенка на портрете от родителей и его изображение ради него самого, а не в качестве члена семьи, – это нововведение XVII в. Однако новое отношение к детству очевидно уже веком раньше, как и отделение светской иконографии детства от религиозной [Арьес, 1999, с. 44–56].

Список литературы

- Арбес Ф. Ребенок и семейная жизнь при Старом порядке. – Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 1999. – 416 с.
- Демидова М.А. Идеальная резиденция ренессансного правителя. Дворец Фонтенбло эпохи Франциска I. – Москва : Прогресс-Традиция, 2010. – 400 с.
- Демидова М.А. Церемония вхождения Генриха II в Париж (1549): к вопросу о принципах формирования ренессансного образа // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства. – 2016. – Вып. 1(21). – С. 9–28.
- Клула И. Екатерина Медичи. – Ростов-на Дону : Феникс, 1997. – 439 с.
- Новосельская И.Н. Французский рисунок XV–XVI веков в собрании Эрмитажа. – Санкт-Петербург : Славия, 2004. – 152 с.
- Петрусович Н. Искусство Франции XV–XVI веков. – Ленинград : Искусство, 1973. – 224 с.
- Сошникова К.В., Шишкин В.В. Портретная галерея двора Франциска I (по рукописи из РНБ) // Актуальные проблемы теории и истории искусства. – Санкт-Петербург, 2017. – Вып. 7. – С. 670–678.
- Шаповалова Е.В. [Рец.] // *Studia Religiosa Rossica*: науч. журн. о религии. – 2019. – № 4. – С. 174–179. – Рецензия на книгу: Henry II à Saint Germain en Laye. Une Cour Royale à la Renaissance. – Paris, 2019. – 183 p.
- Шишкин В.В. Сравнительные итинерарии Карла IX Валуа и Екатерины Медичи 1561–1574 гг. // Средние века. – 2022. – № 83(2). – С. 108–126.
- Шишкин В.В. Французский королевский двор в XVI веке. – Санкт-Петербург : Евразия, 2018. – 542 с.
- Durot E. François de Lorraine, Duc de Guise entre Dieu et le Roi. – Paris : Classiques Garnier, 2012. – 884 p.
- Langlois Ch.V. Les hôtels de Clisson, de Guise & de Rohan-Soubise au Marais, Archives et Imprimerie nationales. – Paris, 1922. – 314 p.
- Paris et Catherine de Médicis / sous la direction de M.N. Baudouin-Matuszek. – Paris : Délégation à l'action artistique de la Ville, 1992. – 190 p.
- Saintefoy P. Les tapisseries de la Cour de Bruxelles, sous Charles V – Les chasses dans la forêt de Soignes // Dans Annales de la Société royale d'archéologie de Bruxelles. – Bruxelles. – 1920. – Tome 30. – P. 24–29.
- Samaran Ch. Un chef-d'œuvre disparu. La chapelle de l'hôtel de Guise et ses peintures murales // Gazette des beaux-arts. – 1921. – № 4. – P. 331–339.
- Warolin Ch. Un testament authentique de Nicolas Houel (5 septembre 1551) // Revue d'histoire de la pharmacie. – 82^e année, n°302, 1994. – P. 331–341.
- Zvereva A. Portraits dessinés de la cour des Valois. Les Clouet de Catherine de Médicis. – Paris : Arthéna, 2011. – 464 p.

References

- Ar'es, F. *Rebenok i semejnaya zhizn' pri Starom poryadke* [L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime]. Ekaterinburg, Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta Publ., 1999. 416 p. (In Russ.)

Demidova, M.A. Ceremoniya vhozhdeniya Genriha II v Parizh (1549): K voprosu o principah formirovaniya renessansnogo obraza [The Entry of Henry II into Paris (1549). About the Principles of the Building-up of Image in Renaissance Art]. In *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta, Seriya V: Issues of the History and Theory of Christian Art*, vol. 21, no. 1, 2016, pp. 9–28. (In Russ.)

Demidova, M.A. *Ideal'naya rezidenciya renessansnogo pravatelya. Dvorec Fontenblo epohi Franciska I* [Ideal Residence of the Renaissance Ruler. The Palace of Fontainebleau in the Age of Francis I]. Moskva, Progress-Tradiciya Publ., 2010. 400 p. (In Russ.)

Durot, E. *François de Lorraine, Duc de Guise entre Dieu et le Roi*. Paris, Classiques Garnier Publ., 2012. 884 p. (In French)

Klula, I. *Ekaterina Medichi* [Catherine de Médicis]. Rostov-na Donu, Feniks Publ., 1997. 439 p. (In Russ.)

Langlois, Ch.V. *Les hôtels de Clisson, de Guise & de Rohan-Soubise au Marais, Archives et Imprimerie nationales*. Paris, 1922. 314 p. (In French)

Novosel'skaya, I.N. Francuzskij risunok XV–XVI vekov v sobranii Ermitazha [French drawing of the XV–XVI centuries in the Hermitage collection]. Saint Petersburg, Slaviya Publ., 2004. 152 p. (In Russ.)

Paris et Catherine de Médicis / sous la direction de M.N. Baudouin-Matuszek. Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville Publ. 1992. 190 p. (In French)

Petrusevich, N. *Iskusstvo Francii XV–XVI vekov* [Art of France XV–XVI centuries], Leningradm Izdatel'stvo Iskusstvo Publ., 1973. 224 p. (In Russ.)

Saintefoy, P. Les tapisseries de la Cour de Bruxelles, sous Charles V – Les chasses dans la forêt de Soignes. In *Dans Annales de la Société royale d'archéologie de Bruxelles*, 1920, tome 30, pp. 24–29. (In French)

Samaran, Ch. Un chef-d'œuvre disparu. La chapelle de l'hôtel de Guise et ses peintures murales. In *Gazette des beaux-arts*, no. 4, 1921, pp. 331–339. (In French)

Shapovalova, E.V. Recenziya na knigu : Henry II à Saint Germain en Laye. Une Cour Royale à la Renaissance. Paris, 2019, 183 p. In *Studia Religiosa Rossica: Russian Journal of Religion*, no. 4, 2019, pp. 174–179. (In Russ.)

Shishkin, V.V. Sravnitel'nye itinerarii Karla IX Valua i Ekateriny Medichi 1561–1574 gg. [Comparative itineraries of Charles IX de Valois and Catherine de Medici in 1561–1574], In *Srednie veka*, no. 83 (2), 2022, pp. 108–126. (In Russ.)

Shishkin, V.V. *Francuzskij korolevskij dvor v XVI veke* [The French Royal court in the XVI century]. Saint Petersburg, Evraziya Publ., 2018. 542 p. (In Russ.)

Soshnikova, K.V., Shishkin, V.V. Portretnaya galereya dvora Franciska I (po rukopisi iz RNB) [The Portrait Gallery of the Court of Francis I (the Manuscript from the Russian National Library)]. In *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva*. Saint Petersburg, 2017, Vyp. 7, pp. 670–678. (In Russ.)

Warolin, Ch. Un testament authentique de Nicolas Houel (5 septembre 1551). In *Revue d'histoire de la pharmacie*, 82^e année, n°302, 1994, pp. 331–341. (In French)

Zvereva, A. *Portraits dessinés de la cour des Valois. Les Clouet de Catherine de Médicis*. Paris, Arthéna Publ., 2011. 464 p. (In French)

*Календарова В.В.**

**ВИЗУАЛИЗАЦИЯ СПОРТИВНЫХ ПРАКТИК
В СОВЕТСКОМ ИГРОВОМ КИНО И ЖИВОПИСИ
1920–1940-х годов[©]**

Аннотация. В статье на материале первых советских спортивных фильмов о футболе («Вратарь», «Центр нападения») и боксе («Боксеры», «Первая перчатка») исследуются специфические особенности визуальной репрезентации советского спорта в игровом кино второй половины 1930-х – 1940-х годов. Сравнение предложенных массовому зрителю кинообразов советских спортсменов с их отражением в живописи проводится на материале работ А.А. Дейнеки и Ю.И. Пименова, обращавшихся в своем творчестве 1920–1930-х годов к изображению тех же спортивных видов. Делается вывод о том, что свойственный работам советских художников из группы ОСТ (Общество художников-станковистов) акцент на эстетике тренированного мускулистого тела практически не находит параллелей в советских спортивных фильмах довоенного периода. Обладающий прежде всего правильными моральными ориентирами главный герой советского спортивного кино отличался приятными внешними данными и атлетичной в целом фигурой, которая, однако, не демонстрировалась

** Календарова Виктория Владимировна – кандидат исторических наук, доцент кафедры гуманитарных и социальных наук Всероссийской академии внешней торговли, Москва, Россия; vkalendarova@mail.ru*

Kalendarova Viktoriia Vladimirovna – PhD in History, Associate Professor at the Department of Humanities and Social Science at the Russian Foreign Trade Academy, Moscow, Russia; vkalendarova@mail.ru

© Календарова В.В., 2024

нарочито. Лишь в послевоенный период советская комедия о боксе «Первая перчатка» смогла ярко продемонстрировать эстетику советского спорта, выраженную и в красоте тренированного тела, и в широкой палитре разнообразных спортивных видов, и в массовых зрелищных спортивных мероприятиях.

Ключевые слова: история спорта; советский спорт; советское кино; спортивное кино; советская живопись; А.А. Дейнека; Ю.И. Пименов; визуальные исследования.

Поступила: 29.07.2024

Принята к печати: 02.09.2024

Для цитирования: Календарова В.В. Визуализация спортивных практик в советском игровом кино и живописи 1920–1940-х годов // Вестник культурологии. – 2024. – № 4(111). – С. 38–62. – DOI: 10.31249/hoc/2024.04.03

Kalendarova V.V.
Visualization of Sports Practices
in Soviet Feature Films and Paintings
of the 1920s and 1940s

Abstract. Based on the material of the first Soviet sports films about football (“Goalkeeper”, “Center of Attack”) and boxing (“Boxers”, “The First Glove”), the article examines the specific features of the visual representation of Soviet sports in feature films of the 2nd half of the 1930–1940s. The comparison of the Soviet athletes' film images offered by these films to the mass audience with their reflection in painting is based on the material of the works of A.A. Deineka and Yu.I. Pimenov, who turned to the image of the same sports in their work. It is concluded that the emphasis on the aesthetics of a trained muscular body, characteristic of the works of Soviet artists from the OST group (The Society of Easel Artists), practically finds no parallels in Soviet sports films of the pre-war period. Possessing above all the right moral guidelines, the main character of the Soviet sports cinema was distinguished by pleasant appearance and an athletic figure in general, which, however, was not deliberately demonstrated. In the post-war period, the Soviet comedy about boxing “The First Glove” was able to demonstrate to some extent the aesthetics of

Soviet sports, expressed both in the beauty of a trained body, and in a wide palette of various sports, and in mass spectacular sports events.

Keywords: history of sports; Soviet sports; Soviet cinema; sports cinema; Soviet painting; A.A. Deineka; Yu.I. Pimenov; visual studies.

Received: 29.07.2024

Accepted: 02.09.2024

For quoting: Kalendarova V.V. Visualization of Sports Practices in Soviet Feature Films and Paintings of the 1920s and 1940s // Herald of Culturology. – 2024. – No. 4(111). – P. 38–62. DOI: 10.31249/hoc/2024.04.03

Введение

Изучение физкультурных и спортивных практик как значимых составляющих повседневности советского человека в настоящее время ведется довольно активно. Чаще всего внедрение этих практик в СССР исследуется через призму изменений политических и социальных приоритетов: так, в период Гражданской войны среди задач спортивных занятий на первом плане находилась физическая подготовка потенциальных бойцов Красной армии [Бакешин, 2019], а в послевоенное время – воспитание физически крепких кадров длястроек социализма [О’Махоуни, 2010]. Также начиная с 1920-х годов актуальным для советского руководства было отвлечение трудящихся от девиантных форм досуга, для чего активно использовались физкультурные практики и спортивные занятия [Сидорчук, 2020]; с другой стороны, эти же занятия рассматривались как существенная часть формирования гармоничного облика «нового советского человека», развитого как интеллектуально, так и физически [О’Махоуни, 2010; Хорошева, 2019]. В сложной международной обстановке 1930-х – начала 1940-х годов снова актуализировался военный аспект спортивной подготовки [О’Махоуни, 2010]. Кроме того, в период второй половины 1920-х, а также на протяжении 1930-х годов советский спорт постепенно возвращался к международным контактам, оборванным в после 1917 г. [Боголюбова, Николаева, 2012]. Со временем спортивные победы над иностранными соперниками, особенно если речь шла не о встречах с рабочими командами европейских стран, стали рассматриваться советским руководством как возможность продемонстрировать на междуна-

родной арене преимущества социалистической системы [Календарова, 2021]. Последнее обстоятельство сохранило и даже усилило актуальность после Великой Отечественной войны, в то время, когда в СССР постепенно начался процесс подготовки к полноценному возвращению в мировое спортивное и олимпийское движение. В связи с вышесказанным спортивные занятия уже в 1920-е годы логично стали частью советской социальной пропаганды, рождающей визуальные образы успешных советских физкультурников и спортсменов в живописи, графике, монументальной скульптуре, и, наконец, в кинематографе [Истягина-Елисеева, 2021]. Визуальной составляющей репрезентации физкультурных и спортивных практик в советском искусстве посвящен ряд современных исследований, среди которых особенно можно отметить работы М. О'Махоуни [О'Махоуни, 2010], Н.В. Малевинской [Малевинская, 2014] и Е.С. Кочуховой [Кочухова, 2023], однако данная тема на сегодняшний день подробно не разработана.

Не ставя задачу рассмотреть все способы визуальных репрезентаций советского спорта, статья фокусирует внимание на двух видах визуальных искусств – живописи и кинематографе. Несмотря на то что в СССР глубокое разделение между высоким и массовым искусством не прослеживается [О'Махоуни, 2010, с. 13], в некотором отношении эти виды представляют собой противоположные полюса: кино, как искусство, обращенное к максимально массовой аудитории, и живопись, которая вовлекает не всякого зрителя. Представляется возможным выявить сходства и/или различия визуальных образов советского спорта, которые проявляются на этих полюсах, и объяснить их через реконструкцию ассоциируемых с ними смыслов. Специфические особенности визуальной репрезентации советского спорта в игровом кино второй половины 1930-х – 1940-х годов исследуются в статье на материале первых четырех советских спортивных фильмов («Вратарь» 1936 г., «Центр нападения» 1946 г., «Боксеры» 1941 г., «Первая перчатка» 1946 г.). Сравнение предложенных этими фильмами массовому зрителю кинообразов советских спортсменов с их отражением в живописи проводится на материале работ А.А. Дейнеки и Ю.И. Пименова – художников, которые начиная с первой половины 1920-х годов активно обращались в своем творчестве к изображению футбола и бокса – тех же спортивных видов, которым посвящены сюжеты первых четырех советских спортивных игровых кинофильмов.

Футбол и бокс в советской живописи 1920–1930-х годов

Художественные работы А.А. Дейнеки и Ю.И. Пименова, посвященные футболу и боксу, тесно связаны с двумя общими аспектами биографии этих художников. Во-первых, это участие в организации и деятельности Общества станковистов (ОСТА), одного из крупных творческих объединений 1920-х годов, связанного с влиянием живописи европейского экспрессионизма: «Темы художников ОСТА: индустрия, спорт, новая жизнь, быт, роль женщины и т.п. – ярко отражали современность с ее стремительным ритмом» [Воронович, 2021, с. 2440]. Второй аспект – личная заинтересованность, активная вовлеченность этих авторов в спортивные практики, объединявшие многих ОСТовцев не только в творчестве, но и в повседневности. Среди спортивных увлечений А.А. Дейнеки и Ю.И. Пименова, состоявших в группе организаторов – учредителей ОСТА, важную роль играли именно боксерские тренировки и футбольные матчи, в которых они участвовали и как игроки, и как постоянные зрители. «В двадцать четвертом году я впервые выставлялся. Писал футбол. Игру любил, знал ее, как тысячи моих сверстников, как десятки тысяч взволнованных зрителей. Игра каждый раз наталкивала меня на желание написать картину. Наделал десятки рисунков», – вспоминал впоследствии А.А. Дейнека [Дейнека, 1961, с. 11].

К периоду активной работы ОСТА относится, в частности, ряд сохранившихся художественных работ А.А. Дейнеки с общим названием «Футбол» (1924, 1928), а также картина Ю.И. Пименова «Футбол» (1926 г., собрание Астраханской государственной картинной галереи). Эти работы, выполненные в соответствии с идеями экспрессионизма, представляют собой многофигурные композиции, персонажи которых находятся в движении, полете, борьбе. На полотне Юрия Пименова изображены три атлетичные мужские фигуры в прыжке за мячом [илл. 1]. Аналогичные акценты на движении, разворачивающемся на этот раз не в воздухе, а на земле, предстают в сцене борьбы соперников за мяч, запечатленной в «Футболе» 1924 г. Александра Дейнеки [илл. 2]. В обоих случаях эмоции участников игры выведены из контекста картины. Спортсмены либо расположены спиной к зрителю (все три фигуры у Ю.И. Пименова, двое из пяти футболистов на рисунке А.А. Дейнеки 1924 г.), либо их лица не прорисованы реалистич-

но (три фигуры А.А. Дейнеки 1924 г.). Таким образом, зрительское внимание сосредоточено на мускулистых фигурах участников игры, которые вполне соответствуют даже современным канонам тренированных спортивных мышц. При этом футболисты А.А. Дейнеки полуобнажены (одеты в шорты), что позволяет открыто подчеркнуть их атлетичную телесность; на футболистах Ю.И. Пименова облегающие футболки и гетры, скорее подчеркивающие, чем скрывающие рельефы тренированного тела, что можно расценить как прием, дополнительно усиливший желаемый эффект. Оба художника максимально концентрируются на изображении атлетичных тел футболистов, прорисовывая не только контуры мощных фигур играющих, но и анатомически верные, рельефные мышцы спин, рук и ног, напряженные в процессе движения и спортивной борьбы. В этих работах отчетливо просматривается увлечение античным идеалом гармоничного тела, о котором не раз говорил А.А. Дейнека в своих биографических записях: «Я люблю спорт... Я еще больше начал любить греков, погружаясь в мир здоровья...» [Дейнека, 1961, с. 28]. Активное цитирование Античности в работах А.А. Дейнеки отмечает, в частности, Н.К. Жижина [Жижина, 2014, с. 70].

При этом нельзя не отметить, что среди работ А.А. Дейнеки 1920-х годов, посвященных футболу, одна композиция стоит несколько обособленно – это акварель «Футбол» (1928 г., собрание Ивановского областного художественного музея) [илл. 3]. С предыдущими картинами автора ее сближает свойственное экспрессионизму ОСТовцев отражение на полотне стремительного движения: борьбы в воздухе, происходящей между тремя нападающими игроками и защитником. При этом футболисты А. Дейнеки 1928 г. стройны, подтянуты, но, скорее, узкоплечи; на их лицах отражается накал эмоций спортивной борьбы и предельные усилия, прилагаемые в попытке достать взмывший к небу мяч. Возможно, этой работой художник пытался ответить на обвинения в формализме, с которыми приходилось сталкиваться ОСТовцам. Однако по большому счету переосмысления образа спортсменов-футболистов в творчестве мастера так и не происходит: в самой, пожалуй, известной своей живописной работе о футболе, полотне «Вратарь» (1934 г., собрание Государственной Третьяковской галереи), А.А. Дейнека снова возвращается к подчеркнuto атлетичным пропорциям героя [илл. 4]. Фигура защитника ворот за-

полняет всё пространство картины: этот эффект достигается в том числе и благодаря могучим плечам советского голкипера. Его фигура, повернутая спиной к зрителю, вновь отвечает канону идеализированной атлетичности.

Похожим образом можно интерпретировать работы А.А. Дейнеки, посвященные образам боксеров. Несохранившийся портрет известного боксера К. Градополова (1926), выполненный художником, изображал главного героя на ринге возле поверженного противника и также делал акцент на напряженных рельефных мышцах полуобнаженного спортсмена-победителя (сохранилось фотоизображение портрета в альбоме А.А. Дейнеки «Из моей рабочей практики» [Дейнека, 1961, с. 29.]. На двух графических зарисовках художника с общим названием «Боксеры» (1927 г. и 1929 г., обе в настоящее время в неизвестных частных собраниях) художник также запечатлел полуобнаженные фигуры спортсменов в процессе боксерского поединка и после него. Один из его персонажей изображен облокотившимся на веревки ринга в момент короткого отдыха. Рядом с ним – сидящая фигура обессиленного боем соперника. На другом рисунке – поверженный боец повис на веревках ринга, рядом – его утомленный схваткой победитель. Все участники боксерских поединков в изображении А.А. Дейнеки подчеркнуто атлетичны, их видимая усталость ничуть не умаляет ощущаемой зрителем мощи тренированных, сильных тел.

Ю.И. Пименов, не менее А.А. Дейнеки увлеченный боксом в 1920-е годы, на рисунке «Художники в мастерской» (1928 г., собрание Государственной Третьяковской галереи) изображает самого себя, выполняющего набросок фигуры боксера [илл. 5]. Исследовательница творчества Ю.И. Пименова Е. Воронович предполагает, что «художник стоит, расставив ноги, словно старается сохранить устойчивость на полу, как на ринге во время боя... Пименов в 1920-е часто играл в футбол и боксировал, вполне вероятно, что в процессе работы над картиной «Бокс» сам художник пытался воспроизводить движения боксеров для более убедительной их передачи» [Воронович, 2023, с. 242]. Фигура спортсмена, появляющаяся на полотне художника в мастерской, лишена атлетичности и скорее напоминает узкоплечих футболистов А.А. Дейнеки 1928 г., но сам художник, стоящий спиной к зрителю, атлетичен и широкоплеч. Во второй половине 1940-х годов А. Дейнека, в годы Великой Отечественной посвящавший свое твор-

чество в основном военным сюжетам, не уходит окончательно от спортивной тематики и даже, благодаря созданию масштабной картины «Эстафета по кольцу “Б”» (1947), остается «одним из ведущих интерпретаторов физкультурной темы» [О’Махоуни, 2010, с. 199]. И хотя к изображению футболистов и боксеров он более не возвращается, его спортивные образы практически неизменны – черты прежней подчеркнутой атлетичности прослеживаются в бегунах «Эстафеты».

Футбол и бокс в советском спортивном игровом кино 1930–1940-х годов

Путь спорта в советский кинематограф, «самое массовое из искусств», оказался довольно долгим. До середины 1930-х годов советские киноэкраны еще не знали ни одного фильма на спортивную тематику. Ситуация меняется, когда благодаря растущему постепенно количеству международных контактов советских спортсменов актуализируется возможность использовать победы на стадионах, в том числе и как метод демонстрации успехов Советского Союза. В этой связи меняется и теплеет отношение советского руководства к футболу, в первые послереволюционные годы нефинансируемому, критикуемому за излишнюю эмоциональность и азарт и «выживавшему» только благодаря народной любви к футбольной игре. Более того, именно футбол становится темой первого полнометражного игрового спортивного фильма в СССР – в 1936 г. выходит фильм «Вратарь» снятый режиссером С. Тимошенко по сценарию Л. Кассиля и Л. Юдина [Календарова, 2021]. Визуальные образы советских футболистов, предложенные массовому зрителю в этой картине, имеют ряд специфических черт. Главный герой фильма – Антон Кандидов, тамада бригады грузиц, умеющий виртуозно ловить арбузы при их погрузке на волжские суда. Заметившие его таланты сотрудники столичного предприятия «Гидраэр», по совместительству футболисты-любители из заводской футбольной команды, приглашают Антона в Москву, устраивают на работу в «Гидраэре» и доверяют ему защиту ворот своего коллектива. Кандидов, настоящий народный герой из глубинки, открытый и простодушный, ловит арбузы на волжских просторах, а потом прибывает в Москву символично одетым в широкую вышитую рубаху, скрывающую пропорции тела [илл. 6]. Ему нет

нужды быть особенно атлетичным – кинообраз Антона передает лишь силу, природную ловкость и мощь представителя мужской половины простых советских тружеников. В Москве Кандидов, пережив ряд личностных трансформаций на пути к правильному восприятию спортивных успехов, лишь дополняющих главную задачу советского человека – успешный труд на производстве, становится столичной футбольной звездой. В столице Антон несколько меняется внешне, одеваясь теперь так, как свойственно городскому жителю. При этом ни в кадрах, связанных с бытовой повседневностью героя, ни в эпизодах тренировок и матчей не делается акцента на телесности спортсмена. Вратарь, большую часть времени матча стоящий в воротах без активного движения, всегда одет тепло и максимально закрыто [илл. 7]. Не обладают атлетичными фигурами и его товарищи, другие члены футбольной команды «Гидраэра»; их образы обыденны, и, судя по всему, максимально приближены к привычному окружению потенциальных зрителей картины [илл. 8]. И, наконец, особенное значение имеет образ одного из главных комических персонажей фильма, инженера Карасика. Анатолий Карасик подчеркнуто не спортивен внешне, являясь мишенью постоянных шуток товарищей по поводу серьезного лишнего веса [илл. 9]. Однако это не мешает создателям фильма по ходу развития сюжета возвысить образ Карасика от комического к отчасти героическому по ходу развития сюжета: именно Анатолий в критический для команды момент выходит в одиночестве на футбольное поле, спасая коллектив от технического поражения; он же, травмированный, вскакивает с носилок и бежит отдавать голевую передачу. Таким образом, фильм демонстрирует ситуации, в которых сила духа советского спортсмена-любителя, чувство товарищества, стремление к победе, и даже вдохновение, вспыхнувшее в результате ласковых слов любимой девушки, могут быть сильнее и значимее, чем физические данные, тренированность и атлетизм. В кульминационный момент фильма, когда советская команда отстаивает честь советского футбола, встречаясь с зарубежным клубом «Черные буйволы», главная миссия героя-победителя снова возвращается к Антону Кандидову, более соответствующему идеалу атлета. Однако, по сути, неспортивный Анатолий Карасик предстает во «Вратаре» не менее любимым зрителем персонажем, уравнивающим шансы простого человека стать

спортивным героем и «поймать» свой момент славы благодаря верным нравственным ориентирам, помогающим ему в жизни и борьбе.

Примечательно, что в визуальный ряд «Вратаря» практически не включены эпизоды коллективной физкультурной и спортивной активности, которые, безусловно, были частью повседневности советского человека 1920–1930-х годов, что нашло отражение, в том числе, ряде советских фильмов на неспортивную тематику [Кочухова, 2023]. Коллективный, массовый спорт появляется во «Вратаре» лишь на одну минуту экранного времени, в эпизоде, когда вбегающий в подтрибунное помещение после успешного матча Антон встречает гидразровцев, готовящихся к собственным тренировкам. Здесь его встречают юноши и девушки в спортивных и купальных костюмах (среди них – главная героиня фильма, возлюбленная Антона, конструктор Настя). Они приветствуют своего футбольного героя, демонстрируя таким образом единство коллектива, частью которого является Антон [илл. 10].

До второй половины 1920-х – начала 1930-х годов бокс, наряду с футболом, рассматривался советскими идеологами как слишком индивидуализированный, чреватый серьезными травмами и, по сути, буржуазный вид спорта. Боксеры-энтузиасты по мере сил вели борьбу за его «реабилитацию», пытаясь доказать, что советский бокс может быть другим [Градополов, 1972, с. 46–50]. Постепенно бокс не только вернулся в когорту официально признанных и одобряемых спортивных видов, но и был избран ключевой темой второй советской киноленты о спорте. В непростое предвоенное время приоритет спортивных задач в СССР вновь смещается в сторону военной подготовки – вероятно, поэтому главным героем «Боксеров» становится военный летчик Кирилл Кочеванов, увлекающийся боксом для того, чтобы быть достаточно сильным для противостояния врагу в возможном рукопашном бою. Известный советский боксер и по совместительству киноактер Константин Васильевич Градополов, один из энтузиастов возрождения бокса в СССР, а в будущем – основатель советской тренерской школы бокса, сыграл в этом фильме роль иностранного чемпиона, вступившего в схватку с Кириллом Кочевановым во время зарубежного турне советской команды. В автобиографии К.В. Градополова сохранились воспоминания о том, как проходил выбор актера на главную роль в «Боксерах»: «В этой картине мне пришлось быть и

артистом, и консультантом. Режиссер Владимир Гончуков энергично взялся за постановку фильма. Подготовительная работа, как и всегда, началась с подбора актеров. Но найти актера со спортивной, тренированной фигурой оказалось делом довольно трудным. Мы просмотрели много актеров, и наконец наш выбор остановился на Данииле Сагале, который должен был играть Кочеванова, главного героя фильма. На роль советского чемпиона был выбран яркий актер Виталий Доронин...» [Градополов, 1972, с. 111]. К сожалению, К.В. Градополов не объяснил, почему главная роль в кинокартине не предполагалась для него самого, ведь учитывая его спортивные навыки и большой актерский опыт (тридцать главных ролей, сыгранных в кино), этого вполне можно было бы ожидать. Тем более что, переходя к описанию доставшегося ему образа иностранного чемпиона, К.В. Градополов отмечает свою глубокую заинтересованность в теме: «Роль профессионального боксера была мне особенно интересна как актеру, автору и спортсмену» [там же, с. 112]. В данном случае можно только предположить, что кинообраз советского чемпиона-победителя предполагал не только героическую, приятную внешность (вполне отвечавшую данным К.В. Градополова), но физические параметры, соответствующие в боксе тяжелому или полутяжелому весу – это более соответствовало данным Д. Сагала. К.В. Градополов выступал на ринге в среднем весе и смотрелся в кадре немного скромнее своего соперника, хотя специального акцента на такой разнице в фильме не сделано [илл. 11, 12]. Анализируя визуальный ряд «Боксеров», можно отметить, что «спортивная, тренированная фигура» Д. Сагала в фильме специально не акцентируется, не доминирует в кадре, затмеваясь драматизмом сюжетных коллизий: советский боксер ведет сложный бой с иностранным чемпионом, отступая, выдерживая много тяжелых раундов, чтобы в последнем нанести решающий удар своему зарубежному противнику.

Следующим советским спортивным фильмом стала музыкальная комедия «Первая перчатка» (режиссер Андрей Фролов), вышедшая на экраны СССР в послевоенном 1946 г. В этом фильме К.В. Градополов также выступил в качестве консультанта. Главный герой фильма, демобилизованный фронтовик Никита Крутиков, по пути в родной сибирский колхоз встречает в столице прекрасную спортсменку-незнакомку. Ради нее Никита задерживается в Москве и вступает на временное, как ему кажется поначалу, поприще боксерских трениро-

вок. На этот раз главная роль в фильме досталась известному советскому актеру Ивану Переверзеву, отличавшемуся высоким ростом и атлетичными параметрами. В 1953 г. И. Переверзев сыграет в кино-дилогии М.И. Ромма роль адмирала Ф.Ф. Ушакова и его могучая фигура будет ассоциироваться у советского зрителя с образом великого флотоводца. Очевидно, был и еще один значимый фактор выбора актера на роль главного героя спортивного кино, о котором «проговариваются» в одном из эпизодов герои «Первой перчатки». «У него приятное, открытое лицо», – отзываясь о Никите Крутикове его будущий соперник по чемпионату Москвы, действующий победитель первенства Юрий Рогов. «Открытое лицо противника приятно для удара в челюсть», – возражает тренер Рогова, в фильме персонаж скорее отрицательный. Открытость, прямота и честность, «считываемая», в том числе, и во внешних данных главного героя, в советском спортивном кино – важная составляющая его правды и будущего успеха.

В «Первой перчатке» впервые в советском игровом спортивном кино присутствует продолжительная демонстрация на экране спортивной телесности, любование ею. Эстетика тела проявлена в эпизодах, изображающих тренировочные пробежки главного героя и его товарищей-боксеров, его поединки на боксерском ринге, занятия в зале, и, наконец, процедуры в душевой [илл. 13]. При этом сценой-двойником к последнему эпизоду, не дающей воспринять любование телом чересчур серьезно, становятся аналогичные кадры в душе, не относящиеся к главному герою, – на них принимает гигиенические процедуры пожилой тренер Никиты Крутикова, чемпион Петербурга по боксу далекого 1910 года, распевая при этом известный советский мотив «Если хочешь быть здоров – закаляйся!»

Кроме того, эстетика гармоничного тела широко тиражируется многочисленными кадрами, включающими сцены тренировок и соревнований московских спортсменов, представляющих самые разнообразные спортивные дисциплины. Они составили в «Первой перчатке» своеобразную палитру послевоенного столичного спорта. Первые же кадры фильма показывают зрителю сцену возвращения в зал с пробежки шеренги атлетичных боксеров общества «Метеор», одетых в майки. Спортсмены разных весовых категорий выстроены по ранжиру и демонстрируют отличную физическую форму [илл. 14]. При

этом пафос этой ситуации также несколько снижен комедийным эффектом: последними из шеренги в зал вбегают несколько подростков и, наконец, совсем еще юный участник боксерской секции. Еще один эпизод фильма демонстрирует на несколько секунд полуобнаженные торсы спортсменов на утренней уличной пробежке – благодаря мастерскому использованию светотени в черно-белых кадрах картины зритель видит яркий загар привычных к тренировкам на воздухе бегунов [илл. 15]. Важную роль в завязке сюжета играют кадры репетиций девушек-гимнасток, отрабатывающих коллективные номера на большом поле стадиона под руководством главной героини фильма, Нины Грековой [илл. 16]. Именно их выступление вдохновляет главного героя на вступление в общество «Метеор» и начало спортивного пути. Личное знакомство героя с Ниной также происходит на стадионе, где параллельно развивающемуся диалогу персонажей продолжают тренировки футболистов, и легкоатлетов – показаны бег, прыжки в высоту и прыжки с шестом, толкание ядра. Часть сюжетных событий специально переносится режиссером фильма на московский водный стадион «Динамо», построенный на Химкинском водохранилище в Москве в 1936 г. по проекту Г.Я. Мовчана. Стадион, или же, по терминологии тех лет, водная станция, отличался парадностью, имел три бассейна, двухъярусные трибуны, эллинг и гавани для судов, а также множество площадок для спортивных игр, легкой атлетики и гимнастики [Зверинцев, 1938, с. 178]. Сюда главные герои кинокартины едут просто погулять, «подышать воздухом». Их прогулка по стадиону позволяет параллельно развитию перипетий основного сюжета показать на экране кадры соревнований по плаванию, тренировки прыгунов в воду, продемонстрировать изящные фигуры мужчин-пловцов и девушек-пловчих в купальных костюмах, среди которых вновь оказывается и главная героиня фильма Нина Грекова в исполнении Надежды Чередниченко [илл. 17]. Используется по прямому назначению в кадрах «Первой перчатки» и символ водной станции «Динамо», известная московская вышка для нескольких одновременных прыжков в воду, построенная в форме силуэта чайки [илл. 18]. Вышку, не сохранившуюся до наших дней, можно видеть также на полотне Г. Нисского «Водный праздник» (1949–1950, собрание Нижнетагильского музея изобразительных искусств). На фоне изящных прыжков в воду герои-соперники, Никита Крутиков и Юрий Рогов, ведут беседу

о своем будущем боксерском поединке на первенстве Москвы. Прогулку завершает ночное объяснение главного героя фильма с любимой девушкой, также происходящее на Химкинском водохранилище, на палубе парусной яхты. Кадры физкультурного парада на стадионе, открывающего соревнования, предваряют ключевой разговор Нины Грековой с директором таежного совхоза, уговаривающего главных героев ехать в Сибирь, на родину Крутикова. В этом разговоре Нина впервые открыто говорит о своих чувствах к Никите.

Таким образом, короткие секунды, на которые появляется в кадре массовый спорт в предвоенном «Вратаре», в «Первой перчатке» расширяются до своеобразного «спортивного ландшафта», вдохновляющего героев на чувства и поступки. На фоне этого праздничного ландшафта разворачиваются многие сюжетные линии картины. Создается впечатление, что в этом фильме несколько спадает то напряжение, которое довлело над советскими спортсменами во «Вратаре» и «Боксерах». В «Первой перчатке», сюжет которой не предполагает непосредственной схватки с зарубежным соперником, проявляется возможность любоваться красотой спорта, не концентрируясь непрерывно на его значимой социальной или политической составляющей. Впрочем, глобально о социальной и политической значимости спорта советское кино не забывает и в 1940-е – Никита Крутиков должен тренироваться, чтобы в будущем «прославить советский спорт» и «на мировых первенствах защищать славу нашей страны». Отметим, что в данном случае речь идет именно о спортивном кино: при этом моменты, в которых фокус внимания сосредоточен на демонстрации спортивной телесности, в обычном игровом кино периодически встречались и в довоенный период [Кочухова, 2023, с. 92–93]. Можно предположить, что идеологические задачи, если они ставились в этих фильмах, раскрывались в рамках основной сюжетной темы, оставляя спортивной составляющей больше свободы.

Второй послевоенный спортивный фильм, «Центр нападения», был снят в 1946 г. на Киевской киностудии режиссерами С. Деревянским и И. Земгано на фоне огромной популярности советского футбола в те дни. Любовь советского зрителя, совсем недавно следившего за захватывающими перипетиями радиотрансляций, освещавших турне московского «Динамо» в Великобритании осенью 1945 г., предопределило успех фильма, по мнению критики, среднего с точки

зрения художественных достоинств. Роль главного героя картины, инженера-конструктора Андрея Кравченко, переживающего процесс внутреннего выбора, связанного с расстановкой приоритетов между футбольными тренировками и рабочим проектом, сыграл Виталий Доронин. Его советский зритель уже мог видеть ранее в образе спортсмена – в 1941 г. в «Боксерах» Виталию Доронину досталась роль внутреннего соперника главного героя и «запасного игрока» в советской боксерской команде, едущей в зарубежное турне. Однако его безусловно атлетичные внешние данные не играют в «Центре нападения» определяющей роли – фильм, в отличие от «Первой перчатки», абсолютно не концентрируется на спортивной телесности, выводя на первый план через показ обширных эпизодов футбольных матчей эстетику футбольной игры как процесса. При этом футболисты, входящие в команду главного героя, обладают самыми разными физическими и внешними данными – и это вполне соответствовало реалиям спортивной картины тех дней, хорошо знакомой советскому зрителю-болельщику. Важным фактором построения кинообраза футбола в данном случае являлась его узнаваемость – «кино включает в себя фон повседневности – зритель должен мгновенно различать его, чтобы погрузиться в экранную реальность» [Кочухова, 2023, с. 84]. Не случайно в небольшой роли самого себя, эмоционально комментирующего игру «Метеора», в «Центре нападения» появляется знаменитый футбольный комментатор Вадим Синявский, голос которого также был прекрасно знаком советскому болельщику по радиотрансляциям многочисленных матчей.

Заключение

Таким образом можно сделать следующие выводы. Свойственный советским художникам, изображавшим в 1920–1930-х годах футбол и бокс (А. Дейнека, Ю. Пименов), акцент на эстетике тренированного мускулистого тела, в основе которого лежали представления о физической гармонии, уходящие корнями в античные идеалы, практически не находит параллелей в советских спортивных фильмах довоенного периода («Вратарь», «Боксеры»). Значимую роль в этих фильмах играла идеологическая составляющая, диктующая визуальную репрезентацию образов советских спортсменов, задачей которых становит-

ся противостояние с внешним противником на спортивном поприще. Обладающий прежде всего правильными моральными ориентирами главный герой советского спортивного кино отличался приятными внешними данными и атлетичной в целом фигурой, которая, однако, не демонстрировалась нарочито. Второстепенные же персонажи этих спортивных фильмов иногда и вовсе были лишены атлетизма, что также выводило на первый план не тренированное тело, а прежде всего силу воли и моральный дух советских спортсменов. Можно предположить, что для довоенного кинематографа, адресующего свои продукты самой широкой аудитории, идеологические задачи, решаемые через посредничество спортивного кино, представлялись более актуальными в сравнении с демонстрацией гармонии атлетизма; ради решения этих задач требовалось пожертвовать эстетикой спортивной телесности. В этом отношении «спортивная» живопись имела больше свободы. В послевоенный период, когда наступило некоторое снижение градуса международной напряженности, советская комедия о боксе «Первая перчатка» смогла в некоторой степени продемонстрировать эстетику советского спорта, выраженную и в красоте тренированного тела, и в широкой палитре разнообразных спортивных видов, и в массовых зрелищных спортивных мероприятиях. Созданный в этом фильме визуальный «спортивный ландшафт», вдохновляя главных героев, образует фон, на котором развивается основное сюжетное действие, итоговый смысл которого по-прежнему заключен в необходимости спортивных побед ради прославления советского спорта. При этом первый послевоенный фильм о футболе, «Центр нападения», снова уходит в сторону от общей спортивной эстетики, сосредоточившись на достоверном изображении хорошо знакомой зрителю и любимой им командной игры.

Иллюстрации



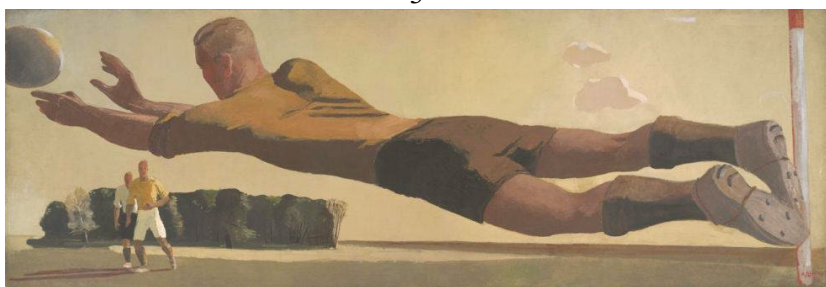
1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18

Список иллюстраций

1. Ю. Пименов. Футбол. 1926.
2. А. Дейнека. Футбол. 1924.
3. А. Дейнека. Футбол. 1928.
4. А. Дейнека. Вратарь. 1934.
5. Ю. Пименов. Художники в мастерской. А.Д. Гончаров и Ю.И. Пименов. 1928.
6. Кадр из фильма «Вратарь» (1936), Антон Кандидов приезжает в Москву (скриншот).
7. Кадр из фильма «Вратарь» (1936), вратарь Антон Кандидов (скриншот).
8. Кадр из фильма «Вратарь» (1936), футболисты «Гидраэра» (скриншот).

9. Кадр из фильма «Вратарь» (1936), инженер Карасик на футбольном поле (скриншот).

10. Кадр из фильма «Вратарь» (1936), спортсмены-гидразовцы чествуют Антона Кандидова (скриншот).

11. Кадр из фильма «Боксеры» (1941), Д. Сагал в роли боксера Кирилла Кочеванова (скриншот).

12. Кадр из фильма «Боксеры» (1941), Б. Градополов в роли иностранного чемпиона по боксу Ланса (скриншот).

13. Кадр из фильма «Первая перчатка» (1946), И. Переверзев в роли боксера Никиты Крутикова (скриншот).

14. Кадр из фильма «Первая перчатка» (1946), боксеры клуба «Метеор» возвращаются с пробежки (скриншот).

15. Кадр из фильма «Первая перчатка» (1946), тренировка бегунов на водном стадионе «Динамо» (скриншот).

16. Кадр из фильма «Первая перчатка» (1946), Н. Чередниченко в роли Нины Грековой, репетиция номера гимнасток (скриншот).

17. Кадр из фильма «Первая перчатка» (1946), Н. Чередниченко в роли Нины Грековой, сцена на водном стадионе «Динамо» (скриншот).

18. Кадр из фильма «Первая перчатка» (1946), прыжки в воду на водном стадионе «Динамо» (скриншот).

Список литературы

Бакешин К.П. Роль Всевобуча в становлении советского физкультурно-спортивного движения в постреволюционную эпоху (1918–1923 гг.) // Ученые записки Университета им. П.Ф. Лесгафта. – 2019. – № 5(171). – С. 33–37.

Боголюбова Н.М., Николаева Ю.В. Красный спортивный Интернационал и зарождение советской спортивной дипломатии // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 6. – 2012. – Вып. 2. – С. 107–114.

Воронович Е.В. Общество станковистов: композиционные и сюжетные параллели // Манускрипт. – Тамбов : Грамота, 2021. – № 11. – С. 2439–2445. – URL: <https://doi.org/10.30853/mns210406>

Воронович Е.В. Живопись Юрия Пименова и мастеров ОСТа как отражение эпохи. Портрет Андрея Бурова и поиск нового героя // Художественная культура. – 2023. – № 2. – С. 224–247. – URL: <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-2-224-247>

Градополов К.В. Воспоминания боксера / [Лит. запись Т. Градополовой]. – Москва : Физкультура и спорт, 1972. – 303 с.

Дейнека А.А. Из моей рабочей практики [Альбом]. – Москва : Изд-во Акад. художеств СССР, 1961. – 79 с.

Жижина Н.К. Образы античности в искусстве XX века. Вновь об актуальности прекрасного // Актуальные проблемы теории и истории искусства. – 2014. – № 4. – С. 61–77.

Зверинцев С.П. Архитектура спортивных сооружений [Текст] / под ред. проф. Н.Я. Колли. – Москва : Изд-во Всес. акад. архитектуры, 1938. – 256 с.

Истягина-Елисеева Е.А. Спорт в искусстве 1920–1930-х гг. // Вестник спортивной истории. – 2021. – № 2(25). – С. 58–63.

Календарова В.В. Спортивный досуг в системе ценностей советского человека (по материалам спортивного кино 1930-х – начала 1950-х гг.) // Манускрипт. – 2021. – Т. 14, вып. 3. – С. 420–427. – URL: <https://doi.org/10.30853/mns210106>

Кочухова Е.С. От радости к дисциплине: физическая культура в советском игровом кино 1920–1930-х гг. // Дискурс-Пи. – 2023. – Т. 20, № 3. – С. 81–99. – URL: https://doi.org/10.17506/18179568_2023_20_3_81

Малевинская Н.В. Композиционные построения в работах на тему спорта художников 1920-х гг. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2014. – № 10(48) : в 3 ч. – Ч. 3. – С. 128–132.

О'Махоуни М. Спорт в СССР. Физическая культура – визуальная культура. – Москва : НЛЮ, 2010. – 296 с.

Сидорчук И.В. Спорт и физкультура как альтернатива девиантному досугу горожан в 1920-е гг. // Реформы в повседневной жизни населения России: история и современность : материалы Междунар. науч. конф. – Санкт-Петербург : Изд-во Ленингр. гос. ун-та им. А.С. Пушкина, 2020. – С. 90–94.

Хорошева А.В. Физкультура как общественно-полезный досуг в Советском государстве в 1920–1930-е гг. // Labour and Leasure = Труд и досуг : сб. тезисов VIII Междунар. конф. – Санкт-Петербург : Астерион, 2019. – С. 118–119.

References

Bakeshin, K.P. Rol' Vsevolucha v stanovlenii sovetskogo fizkul'turno-sportivnogo dvizheniya v postrevolyucionnuyu epohu (1918–1923 gg.) [The role of Vsevolod in the formation of the Soviet physical culture and sports movement in the post-revolutionary era (1918–1923)]. In *Uchenye zapiski Universiteta im. P.F. Lesgafta*, no. 5 (171), 2019, pp. 33–37. (In Russ.)

Bogolyubova, N.M., Nikolaeva, YU. V. Krasnyj sportivnyj Internacional i zarozhdenie sovetskoj sportivnoj diplomatii [The Red Sports International and the Birth of Soviet Sports Diplomacy]. In *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta*. Part 6. Issue 2, 2012, pp. 107–114. (In Russ.)

Voronovich, E.V. Obshchestvo stankovistov: kompozicionnye i syuzhetnye paralleli [The Society of Machine Tool Makers: compositional and plot parallels]. In *Manuskript*. Tambov, Gramota Publ., no. 11 2021. pp. 2439–2445. URL: <https://doi.org/10.30853/mns210406> (In Russ.)

Voronovich, E.V. ZHivopis' YUriya Pimenova i masterov OSTa kak otrazhenie epohi. Portret Andrey Burova i poisk novogo geroya [The paintings of Yuri Pimenov and the masters of the OST as a reflection of the epoch. Portrait of Andrey Burov and the search for a new hero]. In *Hudozhestvennaya kul'tura*. no. 2, 2023, pp. 224–247. URL: <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-2-224-дейнека7> (In Russ.)

Gradopolov, K.V. *Vospominaniya boksera / [Lit. zapis' T. Gradopolovoj]* [Memoirs of a boxer / [Lit. entry by T. Gradopolova]]. Moscow, Fizkul'tura i sport Publ., 1972, 303 p. (In Russ.)

Dejneka, A.A. *Iz moej rabochej praktiki [Al'bom]* [From my work practice [Album]]. Moscow, Izd-vo Akad. hudozhestv SSSR, Publ. 1961, 79 p. (In Russ.)

Zhzhina, N.K. *Obrazy antichnosti v iskusstve XX veka. Vnov' ob aktual'nosti prekrasnogo* [Images of antiquity in the art of the XX century. Once again about the relevance of the beautiful]. In *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva*. no. 4, 2014, pp. 61–77. (In Russ.)

Zverincev, S.P. *Arhitektura sportivnyh sooruzhenij [Tekst]* [Architecture of sports facilities [Text]]. Edited by prof. N.Ya. Kolli. Moscow, Izd-vo Vses. akad. arhitektury Publ., 1938, 256 p. (In Russ.)

Istyagina-Eliseeva, E.A. *Sport v iskusstve 1920-30-h gg.* [Sport in art in the 1920s and 1930s.]. In *Vestnik sportivnoj istorii*. no. 2 (25), 2021, pp. 58–63. (In Russ.)

Kalendarova, V.V. *Sportivnyj dosug v sisteme cennostej sovetskogo cheloveka (po materialam sportivnogo kino 1930-h – nachala 1950-h gg.)* [Sports leisure in the value system of the Soviet man (based on the materials of sports films of the 1930s – early 1950s)]. In *Manuskript*. Vol. 14. Issue 3, 2021, pp. 420–427. URL: <https://doi.org/10.30853/mns210106> (In Russ.)

Kochuhova, E.S. *Ot radosti k discipline: fizicheskaya kul'tura v sovetskom igrovom kino 1920–1930-h gg.* [From joy to discipline: Physical culture in Soviet Feature Films of the 1920s and 1930s.]. In *Diskurs-Pi*. Vol. 20, no. 3, 2023, pp. 81–99. URL: https://doi.org/10.17506/18179568_2023_20_3_81 (In Russ.)

Malevinskaya, N.V. *Kompozicionnye postroeniya v rabotah na temu sporta hudozhnikov 1920-h gg.* [Compositional constructions in works on the theme of sports by artists of the 1920s]. In *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art criticism. Questions of theory and practice]. Tambov, Gramota Publ., no. 10(48): v 3 ch. Ch. 3, 2014, pp. 128–132. (In Russ.)

O'Mahouni, M. *Sport v SSSR. Fizicheskaya kul'tura – vizual'naya kul'tura* [Sports in the USSR. Physical education is visual culture]. Moscow, NLO Publ., 2010, 296 p. (In Russ.)

Sidorchuk, I.V. *Sport i fizkul'tura kak al'ternativa deviantnomu dosugu gorozhan v 1920-e gg.* [Sport and physical education as an alternative to deviant leisure of citizens in the 1920s.]. In *Reformy v povsednevnoj zhizni naseleniya Rossii: istoriya i sovremennost': materialy Mezhdunar. nauch. konf.* [Reforms in the daily life of the Russian population: history and modernity : materials of the International Scientific Conference]. Saint Petersburg, Izd-vo Leningr. gos. un-ta im. A. S. Pushkina Publ., 2020, pp. 90–94. (In Russ.)

Horosheva, A.V. *Fizkul'tura kak obshchestvenno-poleznyj dosug v Sovetskom gosudarstve v 1920–1930-e gg.* [Physical education as a socially useful leisure in the Soviet state in the 1920s and 1930s.]. In *Labour and Leasure = Trud i dosug: sb. tezisov VIII Mezhdunar. konf.* Saint Petersburg, Asterion Publ/, 2019, pp. 118–119. (In Russ.)

*Скрябина Т.Л.**

**ИСПОЛНИТЕЛИ РАЗРУШЕНИЯ
В СБОРНИКЕ РАССКАЗОВ
ВАСИЛИЯ ШУКШИНА «ХАРАКТЕРЫ»[©]**

Аннотация. В рассказах Василия Шукшина конца 1960-х – 1970-х годов одной из главных тем становится тема разорения культурного пространства. Зброшенные храмы, поваленные кресты, бурьян появляются в его прозе как символ безвременья, как опознавательная черта эпохи застоя. Переход в запустение и одичание совершается у Шукшина не сам собой, у него есть свои исполнители. В сборнике рассказов «Характеры» (1973) писатель дает несколько таких типов, уничтожающих культурный слой: от бригадира Шурыгина, куражу ради повалившего церковь XVII в., до охранителей культуры в рассказе «Мастер», убедительно доказывающих, что архитектурные памятники не стоят того, чтобы их сохранять. Статья посвящена анализу данных персонажей в структуре шукшинского сборника.

Ключевые слова: русская литература второй половины XX в.; Василий Шукшин; проза 1970-х годов; сборник Василия Шукшина «Характеры»; культурное пространство; сохранение памятников культуры в советскую эпоху.

Поступила: 12.07.2024

Принята к печати: 26.08.2024

**Скрябина Татьяна Леонидовна* – кандидат филологических наук, доцент Российской академии театрального искусства (ГИТИС), Москва, Россия; t-skryabina@yandex.ru

Scryabina Tatiana Leonidovna – PhD in Philology, Associate Professor at the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), Moscow, Russia; t-skryabina@yandex.ru

© Скрябина Т.Л., 2024

Для цитирования: Скрябина Т.Л. Исполнители разрушения в сборнике рассказов Василия Шукшина «Характеры» // Вестник культурологии. – 2024. – № 4(111). – С. 63–76. – DOI: 10.31249/hoc/2024.04.04

Scryabina T.L.
**Performers of Destruction in the Collection
of Short Stories by Vasily Shukshin “Characters”**

Abstract. In Vasily Shukshin's stories of the late 1960s–1970s, one of the main themes is the devastation of the country's cultural life. Abandoned churches, fallen crosses and weeds appear in his prose as a symbol of the timelessness, as an identifying feature of the epoch of stagnation. Shukshin's transition to desolation and wilderness does not happen by itself; he has his own characters who embody this phenomenon. In the collection of stories “Characters” (1973) the writer presents several such personalities who destroy the cultural layer: from the brigadier Shurygin, who felled a church of the 17th century for the sake of fun, to the guardians of culture in the story “The Master”, convincingly proving that architectural monuments are not worth preserving. The article is devoted to analysing these characters in the structure of Shukshin's collection.

Keywords: Russian literature of the second half of the twentieth century; Vasily Shukshin; prose of the 1970s; Vasily Shukshin's collection “Character”; cultural space; preservation of cultural monuments in the Soviet era.

Received: 12.07.2024

Accepted: 26.08.2024

For quoting: Scryabina T.L. Performers of Destruction in the Collection of Short Stories by Vasily Shukshin “Characters” // Herald of Culture. – 2024. – No. 4(111). – P. 63–76. DOI: 10.31249/hoc/2024.04.04

Современное шукшиноведение насчитывает не один десяток солидных работ, в разное время о творчестве Шукшина писали Л. Аннинский, В. Апухтина, Е. Вертлиб, В. Горн, Н. Лейдерман, Г. Белая, О. Левашова и др. Исследователи точно очертили психологическую неординарность шукшинских героев, описали излюбленные типы писателя: чудиков, демагогов, крепких мужиков, злых жен, прожекте-

ров, непротивленцев и др. [Левашова, 2003, с. 15–17], [Аннинский, 1977, с. 240–250] и др. Сборник рассказов «Характеры» вышел в предпоследний год жизни Василия Шукшина, в 1973, и стал своего рода квинтэссенцией творчества писателя, книгой, в которой наиболее выпукло изображены эти узнаваемые типы. По мнению исследователей, одним из узловых моментов в раскрытии характера в итоговой книге писателя стало взаимоотношение героя с прошлым, с памятью, с культурной традицией, которую Шукшин к началу 1970-х считал прерванной, усеченной [Левашова, 2003, с. 5–10]. Культурный пейзаж в «Характерах» – это разоренное культурное пространство. Заброшенные храмы, поваленные кресты, бурьян появляются в прозе Шукшина как символ безвременья, как опознавательная черта эпохи застоя.

Сходные картины одичавших, запустевших культурных пространств часто встречаются в литературе 1970–1980-х, становятся пейзажным лейтмотивом в изобразительном искусстве того времени. «Никогда, ни в каком буреломе не можете вы наблюдать той мерзости запустения, как в разоренном культурном пространстве! О насколько одичание дичее дикости! И ветер победно шумит в помойке, бывшей когда-то храмом и кладбищем. (...) Дикая природа никогда не будет такой запущенной. Запущена она лишь там, где что-то было, пусть даже прекрасный парк. (...) Культура, природа... Кто же все это развалил? Время? История? Как-то ускользает, кто и когда. Увидеть бы его воочию, схватить за руку, выкрутить за спину... что-то не попадаете он мне. Не встречал я исполнителя разрушения, почти так, как и сочинителя анекдота. Одни любители и охранители кругом», – так описывал в 1983-м году разоренный культурный пейзаж Коломенского Андрей Битов [Битов, 2022, с. 370–372]. Его «Человек в пейзаже» точно обозначал контуры культурного запустения, царившего на месте погостов и архитектурных памятников в то время.

Переход в запустение и одичание, превращение церквей в груды кирпича у Шукшина, как и у Битова, совершается не сам собой, у него есть исполнители, организаторы. Сидящие в чиновничьих кабинетах в роли охранителей культуры, утверждающие свою власть на местах, замусорившие культурный слой свалками или просто желающие «подложить пару килограммов динамита и дробызнуть» – они последовательны в своем стремлении разрушать. В «Характерах» Шукшин дает несколько таких типов, уничтожающих культурный слой: от не-

истового бригадира Шурыгина, куражу ради повалившего церковь XVII в., до чиновников облисполкома в рассказе «Мастер», убедительно доказывающих, что памятники не стоят того, чтобы их сохранять. В структуре сборника эти исполнители разрушения предстают на фоне других персонажей, несущих одичание в массы: разъяренных продавщиц («Сапожки»), бюрократов («Ноль-ноль целых»), неверующих, остервенелых священников («Верую»).

Исследователи не раз отмечали биполярность шукшинского мира, заостренность авторского зрения, с одной стороны, на «чудиках», в которых чувствуется глубоко запрятанный и нереализованный созидательный потенциал, а с другой – на «энергичных людях», «крепких мужиках», наделенных тягой к разрушению разного масштаба. Два этих полярных типа наиболее ярко обрисованы в осевых рассказах сборника «Мастер» и «Крепкий мужик».

Старомодное определение «мастер» – емкая характеристика шукшинского героя: портрет непревзойденного столяра Семки Рыся дает Шукшин через изображение его рук – в них весь смысл, вся соль его существования, его устрашающая сила и мощь. Но в жизни Семка – забулдыга, которому «остолбенело все на свете». Остолбенелость мастера рождена его недовоплощенностью, скудными возможностями для профессиональной и мужской реализации, разладом между масштабом его личности и дарования (Шукшин обозначает их в первой же сцене, описывая, как Семка лихо играет топориком) и сугубо бытовой, незначительной деятельностью по изготовлению шкафов. Как и у других героев Шукшина, результатом жизни мастера становится не деяние, свершение, хорошо и ладно сделанная работа, а духовный вакуум, тоска, которые русский человек привычно заливает алкоголем. Тоска становится неосознанным мотивом существования и выражается в протесте против однообразной поденщины:

«– У тебя же золотые руки! Ты бы мог знаешь, как жить! Ты бы как сыр в масле катался, если бы не пил!

– А я не хочу как сыр в масле. Склизко» [Шукшин, 1979, с. 35].

Характер мастера включен у Шукшина в длинный ряд культурных ассоциаций от лесковского Левши до булгаковского Мастера, при всей разности этих героев и эпох, к которым они принадлежат, их объединяет нонконформизм, нежелание вписываться в конъюнктурную культуру, «кататься как сыр в масле». Загадка творчества у Шук-

шина связана с природным стремлением мастера дать радость людям. Созидание в «Характерах» – это умение создавать красоту, производить своим творением положительный эмоциональный эффект, волновать, радовать. «Умеешь радоваться – радуйся, умеешь радовать – радуй... Не умеешь – воюй, командуй или что-нибудь такое делай, можно разрушить вот эту сказку: подложить пару килограммов динамита – дробызнет, и все дела. Каждому свое», – размышляет Семка, глядя на запавшую ему в душу полуразрушенную церковь XVII в. [Шукшин, 1979, с. 37]. Пришел 300 лет назад сюда другой неведомый мастер, сел на косогор, глянул на пейзаж и увидел, как тут все закончено и плавно, как просится сюда в зелень белая красавица-церковь, и пространство это стало культурным. Совершенство этого места, его законченность, красота и тайна видны и через 50 лет после разорения (церковь в рассказе была закрыта в 1925 году). Ностальгия по настоящему, столь свойственная героям Шукшина, реализуется в попытке мастера установить связь с прошлым, вступить в диалог с «милым, дорогим человеком» другой эпохи, который уж точно не мельтешил, а оставил после себя «светлую каменную сказку». Способность понимать свое, глубинное, утраченное, казалось бы, обрубленная в советском человеке десятилетиями беспамятства, не ослабела в шукшинском герое, он хочет не просто восстановить заброшенную церковь, а проникнуть в замысел создателя: понять, как шлифовались камни, зачем был сделан каменный прикладок и даже довести до конца, то, что не удалось мастеру, – отшлифовать восточную стену так, чтобы при восходе вся церковь занималась бы светлым огнем. Вся мера разрыва с традицией, уничтожение векового мастерства и низведение его до ремеслухи по изготовлению шкафов видна в сцене проникновения мастера в заброшенную церковь, проползая в которую приходится на карачках через щель в подвале. Только такие катакомбные способы проникновения в прошлое и остаются у советского человека, насильственно разлученного с культурной традицией.

Диалогу двух мастеров сквозь время и восстановлению храма препятствуют советские бюрократы-аппаратчики, призванные охранять культуру, а также инертность самой бюрократической машины. Хождение мастера по чиновникам приобретает характер inferнального путешествия, в котором зло усугубляется от инстанции к инстанции, от кабинета к кабинету и в итоге засасывает и уничтожает куль-

турную инициативу. Хождение начинается с сочувственных советов священника и митрополита, а заканчивается полной дискредитацией самой идеи восстановления памятника как якобы не имеющего художественной уникальности.

Духовенство в первом круге хождений не может помочь, так как восстановление храмов в 1970-е с целью превращения их в музеи не в его компетенции, а открыть новый приход в маленькой деревне в период борьбы с религией – дело непростое. Показательно, что эта встреча не рождает у мастера духоподъемного чувства, зато приводит к мысли, что «попы чего-то темнят, и хочется им, и колется, и мамка не велит» [Шукшин, 1979, с. 42]. Разрыв между духовенством и народом атеистической страны ощущается шукшинскими героями в первую очередь как классовое, социальное чувство: попы в народном представлении почти все сплошь хорошо живут и ездят на «Волгах».

«– Ты знаешь, что у него персональная “Волга”?! – кричал Раппиль (...) – У их, когда они еще учатся, стипендия сто пятьдесят рублей! Понял? Сти-пен-дия.

– У их есть персональные, верно, но не у молодых. Чего ты мне будешь говорить? Персональные – у этих... апостолов. Не у апостолов, а у этих... как их?..

– Понял? У апостолов персональные “Волги”! Во пень дремучий. Сам ты апостол.

– Сто пятьдесят стипендия! А сколько же тогда оклад?

– А что ты думаешь, он тебе за так будет гонениям подвергаться?» [там же, с. 29–30].

Жизнь духовенства настолько отделена от народной почвы, что работяги Шукшина путают архиереев и апостолов («Сапожки»), а само религиозное чувство принимает форму аберрации, миража как в рассказе «Билетик на второй сеанс», где герой исповедуется неожиданно приехавшему в гости тестю, принимая его за Николая Угодника, или выражается в форме внецерковного таинства очищения, как поход в баню в рассказе «Алеша Бесконвойный». Наиболее остро тема отчуждения народа и духовенства показана в рассказе «Верую», где вместо ответа на вопрос «В чем смысл?» священник, сам неверующий человек, предлагает мучимому душевной тоской молодому сельскому мужику выпить спирта и надругаться над «Символом веры» в дикой, безудержной пляске. Обратившись со своей тоской, казалось бы, по

правильному адресу герой попадает в двойную западню: обесценивается, искажается его индивидуальный запрос и дискредитируется сама вера, скомпрометированная невежественным, остервенелым попом. В «Мастере» же Семка не понимает, кто они такие, эти священники, не может их идентифицировать в привычной ему системе координат. В целом весь рассказ выстраивается так, что излюбленный шукшинский мотив «встретились, поговорили» ведет в финале к полному уходу героя в себя, к законопачиванию заветной идеи в глухое душевное подполье.

В двух последующих инстанциях Семка встречает женщин, преграждающих ему путь к светлой цели. Мужчина, беспомощно стоящий перед орущей на него продавщицей, вахтершей, секретаршей, — одна из наиболее страшных фигур торжествующего зла в прозе Шукшина. Мелкие бесы в женском обличье, выполняющие незначительные служебные функции, но понимающие их однозначно («Пропуск здесь — я!») блокируют мастеров, работяг, интеллигентов, мужей на всех уровнях и этажах советской жизни [Шукшин, 1994, с. 244]. «Власть тьмы» опирается на бесовских женщин, в основании этой inferнальной пирамиды — работницы сферы услуг, унижающие мужчин начальственными окриками («Обида»), а на вершине — жены, сдавливающие мужчин в тиски несвободы, и тещи-доносчицы, сажающие неугодных родственников в тюрьму («Мой зять украл машину дров»). К писателю, которому Семка сделал из городской квартиры избу XVI в. и который мог бы помочь стронуть все дело, мастера не пускает сожительница литератора, характер которой дан в четырех репликах: «Нет его!», «Я сама!», «Боже мой!», «Ну что еще!» [Шукшин, 1979, с. 42]. Лай «злой жены», разъяренной обывательницы, как цербер охраняющей вход в жилище, убеждает мастера, что писателя как активной жизненной силы действительно больше нет за дверью квартиры. Отобразить жизнь «в одной капле», раскрыть весь характер в слове, оставить за закрытой дверью крупный разговор, семейный скандал в доме интеллигента и в то же время дать на расстоянии прочувствовать его разрушительную вибрацию — в этом непревзойденное мастерство «деловитых рассказов» Шукшина, в которых автор «крепко поубавил описательную часть», выведя характеры в диалогическом столкновении.

В облисполкоме Семка преодолевает заслон в лице секретарши только в силу недалекости женщины, принимающей его за главу какой-то делегации и отчитывающей за опоздание. Советская действительность изобилует у Шукшина такими анекдотическими ситуациями с большим художественным и хрестоматийным подтекстом, и здесь, казалось бы, на руку герою разворачивается ситуация гоголевского «Ревизора». Однако внезапное повышение в социальном и просительном статусе не помогает мастеру в реализации замысла. Особое недоумение вызывает на всех этапах хождения мастера частный характер его инициативы. И духовенство, и секретариат, и чиновники смотрят на него с одинаковым недоумением: «Вас что, сельсовет послал?» [Шукшин, 1979, с. 45]. Сам факт проявления инициативы частным человеком без дополнительного проталкивания всего дела сверху делает из мастера маргинала, зачем-то лезущего в начальственные кабинеты и выражающего свой замысел с предельной ясностью: «Я говорю, есть в деревне Талица церква. Ее необходимо отреставрировать, она в запустении. Это гордость русского народа, а на нее все махнули рукой. А отремонтировать – она будет стоять еще триста лет и радовать глаз и душу» [там же, с. 43]. Этот созидательный порыв облачается председателем, человеком умным, в емкий канцеляризм, с которого и начинается полный завал идеи мастера: «Попросите сюда Завадского. Значит, есть у вас в деревне церковь, которая показалась вам интересной как архитектурный памятник XVII века. Так?» [там же, с. 43]. Тема сильного мужского порыва к лучшей жизни, не увенчавшегося успехом, появляется и в других рассказах «Характеров» («Сапожки», «Бессовестные»), но здесь она звучит с особой безнадежностью, так как чиновник от культуры не только гасит деятельную инициативу мастера, способствует духовной деградации творческого человека, но и закрепляет факт разрушения, запустения церкви как вполне оправданный, законный. Парадоксальным образом интеллигентный и породистый Завадский в системе персонажей сборника более всего сближается с общественным обвинителем из рассказа «Мой зять украл машину дров», доказывающим спокойно, убежденно, что нервного Веню, закрывшего тещу в сортире, да и вообще всех не по делу нервных надо сажать.

В финале рассказа, попадая в кабинет начальника от культуры, читатель осознает, что это inferнальное дно. Здесь не просто срежут

проект мастера, но и дискредитируют саму идею реставрации, обстоятельно, с опорой на уже имеющиеся заключения из Москвы, доказав, что его красавица-церква ничего ценного собой не представляет: построена на месте гибели князя Борятинского – видимо, подрались пьяные братья или кумовья, архитектура только кажется выдающейся, но на деле храм – точная копия владимирского храма Покрова на Нерли XII в., каменный приладок – не уникальное архитектурное решение, а просто способ укрепить завалившиеся стены. И даже на совсем, казалось бы, очевидный аргумент: «Ну, допустим копия? Ну и что? Красоты от этого не убавилось...» – уже заготовлен ответ: «Ну... это уже не то. А главное денег никто не даст на ремонт» [там же, с. 45]. «Как если бы случилось так: по деревне вели невиданной красоты девку... все на нее показывали пальцем и кричали несуразное. А он, Семка, вступился за нее, и обиженная красавица посмотрела на него с благодарностью. Но тут некие мудрые люди отвели его в сторону и разобъяснили, что девка та – такая-то растакая, что жалеть ее нельзя, что... И Семка сник головой. Все вроде понял, а в глаза поруганной красавице взглянуть нет сил – совестно» [там же, с. 45].

Как отмечал Е. Вертлиб, рассказы Шукшина часто имеют итогом неудавшуюся проекцию «чудика» на чужую реальность и его возвращение в свой мир бегом. [Вертлиб, 1990, с 200–240]. Но в отличие от «чудиков», мастер принадлежит к редкому типу шукшинских героев, которые несмотря на всю свою чуждину, способны спокойно мыслить и действовать. Это умение Шукшин высоко ценил и считал главным в жизни. Мастер сильно загребает против течения, он человек дела, но ему, как и его красавице-церкви, основательно раздолбали фундамент. Главным внутренним итогом Семкиных хождений становится стыд за акт поругания красавицы-церкви и провал деятельного мужского порыва, а итогом общественным – дальнейшее запустение и одичание культурного пространства.

В структуре сборника «Характеры» мастеру наиболее ярко противостоит один из самых деструктивных шукшинских типов – «крепкий мужик». «На одном полюсе этого мятежного мира, – писал о Шукшине Лев Аннинский, – тихий “чудик”, робко тыкающийся к людям со своим добром. На другом – заводной мужик, захлебывающийся безрасчетной ненавистью» [Аннинский, 1977, с. 242]. Маргинальная личность часто реализуется у Шукшина посредством различных раз-

рушительных проявлений: скандалов, конфликтов, склок, драк, самозванства, преступлений, проповедью диких идей, но одной из вершинных точек ее самовыражения становится подрыв культурных ценностей, превращение храмов и памятников в кирпичи и пыльные кучи. Исследователь творчества Шукшина Левашова писала: «Шукшину необходим опыт Достоевского в воссоздании хаоса действительности и разрушительного потенциала национального характера» [Левашова, 2003, с. 9]. Шукшина, как и Достоевского, интересует «временная точка, где силы хаоса, неопределенности, непредсказуемости начинают получать преобладание» [там же, с. 10]. Разрушительный потенциал неуправляемого русского человека, хорошо знакомый нам по русской литературе XIX в., многократно усиливается в обстоятельствах советской эпохи, исключаяющей как здоровые формы мужского самоутверждения, так и возможность «выпустить пар», получить разрядку цивилизованным способом (экстремальные виды спорта, бары, дайвинг, казино и проч.). Единственным доступным, легальным и относительно безопасным способом выплеснуть накопившуюся энергию для героев Шукшина является охота. Аффект как способ самовыражения свойствен даже вполне нормальным, не заводным шукшинским героям, зажатым повседневными обстоятельствами в тиски унижительных ситуаций. Вылить чернила на костюм бюрократа («Ноль-ноль целых»), заколотить тещу в сортир («Мой зять украл машину дров»), ввязаться в драку – так герой Шукшина реагирует на опостылевшие бытовые раздражители. «Крепкого мужика» отличает от этих вполне нормальных, но доведенных обстоятельствами маленьких человечков, неуправляемость и стремление самоутвердиться в разрушительной деятельности, оставив заметный след в коллективной памяти. Так «крепкий мужик» Колька Шурыгин по собственной инициативе сносит церковь XVII в., пусть и превращенную при большевиках в складское помещение, но все же оживлявшую и собиравшую вокруг себя всю деревню.

Решающую роль в воплощении этой инициативы в жизнь играет в рассказе председатель колхоза «Гигант», еще один «крепкий мужик» (по мнению Шурыгина), после разговора с которым разрушение церкви начинает восприниматься как проверка на крепость, как вызов:

«– Церква-то освободилась теперь. Чего с ней делать?

– Закрой, пусть стоит. А что?

- Там кирпич добрый, я бы его на свинарник пустил.
- Ее разбирать надо пятерым полмесяца возиться. Там не кладка, а литье. Черт знает, как они так клали!
- Я ее свалю.
- Как?
- Так. Тремя тракторами зацеплю – слетит как миленькая.
- Попробуй» [Шукшин, 1979, с. 153].

Пари Шурыгина с председателем показано в трех сценах и организует всю сюжетную линию рассказа: первый эпизод – разговор, второй эпизод – отчет Шурыгина по телефону (в нем председатель утрачивает ведущую функцию, молчит в трубку и не совсем понимает, о чем речь), третий – финальная поездка Шурыгина к председателю на мотоцикле, результат которой читателю неизвестен.

Уже на первой странице шестистраничного рассказа сконцентрированы культурные реалии 1970-х: немые, без колоколов, церкви, отданные под складские помещения, «мыши окаянные», грызущие в них инвентарь, церковные кирпичи, предназначенные на постройку свинарника, воскресенье – советский выходной с утраченной христианской символикой, становящийся днем безумств бригадира Шурыгина. К концу 1970-х эти образы перейдут в разряд клише, их активно освоит массовая культура: свиньи, храмы, разрушенные церкви, атомный век, ГЭС на зловеще-апокалиптическом фоне появляются, например, на плакатных картинах Ильи Глазунова («Возвращение блудного сына») как символы бездуховного настоящего, свинского пренебрежения историческим прошлым.

Стилевая, жанровая уникальность рассказов Шукшина проявляется в виртуозном умении писателя совмещать различные планы – бытовой и духовный, гротескный и трагический, мгновенно выводить энергичную фабулу на разные уровни обобщения. См. об этом: [Козлова, 1992]. При виде шурыгинского вандализма вся деревня внезапно осознает значимость заброшенной церковки и объединяется в неприятии разрушительного деяния. И тут же история выводится на новый уровень раскрытия характеров: стихийный народный протест, сход деревни у стен церкви утверждает Шурыгина в роли самозванного персонажа, «важного деятеля с неограниченными полномочиями». Игра контрастов, внутренний диалогизм сборника хорошо видны в том, как сталкиваются, перекликаются в рассказах «Мастер» и «Крепкий му-

жик» две разнонаправленные инициативы, два разных человеческих стремления – разрушать и воссоздавать. И там и тут окружающим как-то не верится, что человек действует от себя, что за ним не прочитывается руководящей силы. В обоих рассказах Шукшин актуализирует сюжет «Ревизора», дающий герою шанс утвердить себя, пусть даже на мгновение, «предводителем делегации» и «важным деятелем с полномочиями», смоделировать иную, более значимую социальную роль. И если мастеру не удастся воспользоваться случайным обманом во благо, то и Шурыгину не удастся реализовать комплекс самозванства и предстать деятелем с полновесной социальной функцией: моральное чутье односельчан оказывается сильнее, деревня не дает себя задурить.

Стояла церковь – никто не замечал, а тут поднялись за нее всем миром, удивляется Шурыгин. Шукшин выдвинул на авансцену своего рассказа деревню как целый социально организованный коллектив – от продавщицы до учителя. Активно противодействовать Шурыгину, т.е. встать вместе с интеллигентом-учителем под стену сносимой церкви, деревня не решилась, но и молчать она не стала. Через четыре круга отторжения проходит Шурыгин после сноса церкви: в первом, в сельпо, продавщица определяет снос церкви как «дурацкое дело нехитрое», во втором – родная мать называет Кольку «дьяволом» и «идолом окаянным и лупоглазым» и предсказывает, что его проклянут люди, в третьем – жена не желает его знать как «дружка черта» и «харю бесстыжую и необразованную» [там же, с. 156–157]. Атеистическая, казалось бы, деревня понимает главное: за Шурыгиным – зло, бесовство, варварская харя. Что показательно, моральные оценки даны Кольке-бесу женщинами, они как бы высвобождаются здесь от своей извечной мещанской инертности и становятся носительницами здорового морального чувства, морального начала. Подспудная шукшинская ирония считывается в сцене колькиных утешений при виде детей, копающихся в кирпичах: «Вырастут, будут вспоминать, при нас церкву повалили» [там же, с. 157]. Ясно, что никто в деревне к кирпичам теперь не притронется, не осуществится задуманное Колькой превращение церкви в свинарник, зато дети навсегда запомнят этот день как день большой свалки. Так что историческое будущее у Николая Шурыгина все-таки есть.

Как ни старается бригадир представить себя в роли победителя, как ни убеждает себя, что в деревне – одни слюнтяи, обезображенное им пространство исторгает его из себя. И это четвертый, самый

страшный, уровень отторжения. Мотоцикл с воткнутым в темноту лезвием света, летящий по пустой дороге, вычерчивает лихую траекторию движения, зловещий напор «крепкого мужика». Шукшин, который часто извлекал живые голоса своих историй из песен, выбрасывает Шурыгина в ночь под залихватскую тупую частушку: «Што ты, што ты, што ты, што ты! Я солдат девятой роты, Тридцать первого полка... Оп, тирдар-пупия» [там же, с. 159]! Разрушитель, выраженный знаковым народным типом «крепкого мужика», катится у Шукшина в райцентр за водкой и мужским разговором, хотя читателю очевидно, что он несется в черноту, в преисподнюю, где силы хаоса непреодолимы, а сознание ввинчивается в «тирдар-пупию» – взрывную воронку деструкции и примитива.

Культура, память воплощают у Шукшина одну из главных категорий мироздания русского человека, и даже если эту память ему обрубить, она живет, сохраняется в тайниках народного сознания. Эта идея, на наш взгляд, становится одной из самых оптимистичных в позднем творчестве Василия Шукшина.

Список литературы

- Аннинский Л.А.* Тридцатые – семидесятые. – Москва : Современник, 1977. – 269 с.
- Апухтина В.А.* Проза В. Шукшина. – Москва : Высшая школа, 1981. – 80 с.
- Битов А.Г.* Обоснованная ревность : повести. – Москва : Издательство АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2022. – 491 с.
- Вертлиб Е.В.* Шукшин и русское духовное возрождение. – Нью-Йорк : Effect, 1990. – 269 с.
- Горн В.Ф.* Василий Шукшин : Штрихи к портрету. – Москва : Просвещение, 1993. – 127 с.
- Козлова С.М.* Поэтика рассказов Шукшина. – Барнаул : Алтайское книжное издательство, 1992. – 181 с.
- Левашова О.Г.* Шукшинский герой и традиции русской литературы XIX века (Ф.М. Достоевский и Л.Н. Толстой) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Алтайский государственный университет. – Тамбов, 2003. – 38 с.
- Шукшин В.М.* Калина красная. Рассказы. Повести. – Москва : Звонница-МГ, 1994. – 400 с.
- Шукшин В.М.* Характеры : рассказы. – Москва : Современник, 1979. – 191 с.

References

Anninskij, L.A. *Tridcatye – semidesyatye* [The thirties and seventies]. Moscow, Sovremennik Publ., 1977. 269 p. (In Russ.)

Apuhtina, V.A. *Proza V. Shukshina* [Prose by V. Shukshin]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1981, 80 p. (In Russ.)

Bitov, A.G. *Obosnovannaya revnost': povesti* [Justified Jealousy: the story]. Moscow, Izdatel'stvo AST, Redakciya Eleny Shubinoj Publ., 2022, 491 p. (In Russ.)

Vertlib, E.V. *Shukshin I russkoe duhovnoe vrozozhdenie* [Shukshin and the Russian Spiritual Renaissance]. New York, Effect Publ., 1990, 269 p. (In Russ.)

Gorn, V.F. *Vasilij Shukshin: Shtrihi k portretu* [Vasily Shukshin : Touches to the portrait]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1993, 127 p. (In Russ.)

Kozlova, S.M. *Poetika rasskazov Shukshina* [The poetics of Shukshin's stories], Barnaul, Altajskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1992, 181 p. (In Russ.)

Levashova, O.G. *Shukshinskij geroj I tradicii russkoj literatury XIX veka (F.M. Dostoevskij L.N. Tolstoj)* [Shukshin's hero and the traditions of Russian literature of the XIX century (F.M. Dostoevsky and L.N. Tolstoy)] : avtoref. dis. ... dok. filol. nauk. Altajskij gosudarstvennyj universitet. Tambov, 2003, 38 p. (In Russ.)

Shukshin, V.M. *Kalina krasnaya. Rasskazy. Povesti* [Viburnum is red. Stories. The story]. Moscow, Zvonnica-MG Publ., 1994, 400 p. (In Russ.)

Shukshin, V.M. *Haraktery: Rasskazy* [Characters : Stories]. Moscow, Sovremennik Publ., 1979, 191 p. (In Russ.)

*Андреева Г.Н.**

**АРТЕФАКТЫ, СВЯЗАННЫЕ С КОНСТИТУЦИЕЙ,
КАК ОБЪЕКТЫ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ**

Аннотация. В статье раскрываются особенности подходов к анализу роли и значения конституции в правовой науке и культурологии, освещены вопросы поддержания культурной памяти применительно к утратившим силу и действующим конституциям. Разнообразие видов артефактов, связанных с конституцией, проиллюстрировано конкретными примерами, относящимися к разным странам. Уделено внимание усилиям, которые предпринимаются в разных странах для сохранения оригиналов конституций, как одному из важнейших условий поддержания связанной с ними культурной памяти.

Ключевые слова: национальная конституция; артефакты; культурная память; утратившие силу конституции; действующие конституции; мультиплицирование артефактов; места культурной памяти; памятники конституции.

Поступила: 14.05.2024

Принята к печати: 02.09.2024

* *Андреева Галина Николаевна* – кандидат юридических наук, доцент, ведущий научный сотрудник Института научной информации по общественным наукам РАН, Москва, Россия; galinaandr@rambler.ru

Andreeva Galina Nikolaevna – PhD in Law, Assistant Professor, Leading Researcher at the Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; galinaandr@rambler.ru

Для цитирования: Андреева Г.Н. Артефакты, связанные с конституцией, как объекты культурной памяти // Вестник культурологии. – 2024. – № 4(111). – С. 77–101. – DOI: 10.31249/hoc/2024.04.05

**Andreeva G.N.
Artifacts Related to the Constitution as Objects
of Cultural Memory**

Abstract. The article highlights the peculiarities of approaches to analyzing the role and meaning of the constitution in legal and cultural studies, and addresses issues of maintaining cultural memory in relation to expired and current constitutions. The variety of types of artifacts associated with the constitution is illustrated by specific examples relating to different countries. Attention is paid to the efforts that are being made in different countries to preserve the originals of constitutions, as one of the most important conditions for maintaining the cultural memory associated with them.

Keywords: national constitution, artifacts, cultural memory, expired constitutions, current constitutions, multiplication of artifacts, places of cultural memory, monuments of the constitution.

Received: 14.05.2024

Accepted: 02.09.2024

For quoting: Andreeva G.N. Artifacts Related to the Constitution as Objects of Cultural Memory // Herald of Culturology. – 2024. – No. 4(111). – P. 77–101. DOI: 10.31249/hoc/2024.04.05

Понятие «конституция» является многозначным. Для целей исследования артефактов, связанных с конституцией, как объектов культурной памяти важны, прежде всего, подходы правовой науки и культурологии.

С точки зрения юриспруденции конституция – это совокупность правовых норм высшего уровня, которым должны соответствовать все остальные нормы государства. На основе этих норм формируется конституционно-правовая культура в государстве. В зависимости от того, какое значение придается национальной конституции и какую реальную роль она играет в государстве, формируется определенная национальная

конституционно-правовая культура. Различные артефакты, относящиеся к конституции, в странах с высокой конституционно-правовой культурой играют важную роль в сохранении культурной памяти.

С точки зрения культурологии конституция является источником формирования определенной национальной правовой культуры и связанной с ней культурной памяти, которая воспроизводится в артефактах, местах культурной памяти, традициях, обычаях и праздниках. Культурологов интересует укорененность принципов и положений конституции в национальной культуре, ее роль в качестве символа и определенного культурного кода в национальном сознании, формы его выражения. Признаком проявления отношения к конституции являются как действия государственных органов и их представителей, так и различного рода инициативы населения по меморизации конституции, выражению уважения к ней.

Артефакты, относящиеся к неписаной конституции

Конституционные нормы – это правила поведения; как известно, правила поведения бывают писанные и неписанные. И хотя в современном мире привычными являются писанные правовые нормы, и, соответственно, писанные конституции, сохранились и неписанные конституции, это качество им придает большая доля конституционных обычаев в правовом регулировании. Связанные с ними артефакты, относящиеся к наиболее древним пластам культурной памяти, помогают при этом обеспечить действие конституционных обычаев и в настоящее время.

Классическим примером неписаной конституции является конституция Великобритании. Большой «вес» конституционных обычаев в конституции этой страны – следствие эволюционного развития ее национальной правовой системы. Английские юристы связывают большую роль конституционного обычая с его появлением еще во времена Нормандского завоевания (1066) [Hood Phillips, Jackson, 2001, p. 18]. Как справедливо отметил В.А. Томсинов, «сущность британской конституции таится в особенностях процесса ее формирования и развития. В отличие от конституций других современных государств она не является творением какого-либо конкретного парламента или короля, а представляет собой результат естественно-исторической эволюции государственного строя Англии, а с 1707 г. – Великобрита-

нии» [Томсинов, 2013, с. 8]. В Великобритании продолжает действовать целый ряд старых и значимых конституционных обычаев, определяющих важнейшие устои конституционного правления, разграничение сферы полномочий и взаимоотношения монарха, парламента и правительства¹. Древний характер конституционных обычаев этой страны предполагает необычность, своего рода «экзотичность» для современного человека связанных с ними артефактов. В качестве примера можно привести такой артефакт, как церемониальная булава палаты общин (рис. 1), которая связана с обычаями организационного характера. С торжественного внесения церемониальной булавы в палату общин начинается каждое заседание и с ее выносом оно заканчивается. Без булавы заседание палаты общин считается недействительным. Церемониальная булава ведет свое происхождение от булавы или палицы (дубинки с утолщенным концом) – опасного, смертоносного оружия, которым сражались рыцари в Средние века. Со временем булавы стали использоваться в церемониальных целях, при этом их оформление менялось и становилось все декоративнее [The House of ...]. В результате их роль стала аналогичной роли церемониальных жезлов, за исключением того, что они гораздо весомее в прямом смысле: так, булава палаты общин имеет длину 1,485 м и вес 7,96 кг [The House of ...]. Эта церемониальная булава сделана в 1660 г. и представляет собой ценнейший историко-культурный артефакт.



Рис. 1. Церемониальная булава палаты общин Великобритании

Это только один из артефактов, связанных с конституцией Великобритании. Поскольку раскрытие роли этих артефактов требует подробного описания причин их появления и назначения, что выходит за

¹ На русском языке их перечень приведен в статье М.В. Яровой и Ф.Ю. Дерябина [Яровая, Дерябин, 2018, с. 41–43].

рамки данной статьи, имеет смысл ограничиться обозначением факта их наличия и происхождения. В артефактах, относящихся к неписаной конституции, воплощены самые древние пласты культурной памяти.

Артефакты, связанные с писаными конституциями

Большая часть конституций мира является писаными конституциями, и для них важнейшим артефактом является письменный текст оригинала конституции. Следует отметить, что в современном мире культурная память распространяется как на действующие, так и на утратившие свою юридическую силу, но не утратившие историко-культурного значения конституции. Разумеется, далеко не все утратившие силу конституции в настоящее время широко известны. Как правило, культурная память сохраняется о выдающихся актах, которые сыграли важную роль в становлении конституционного строя в данной стране, в ряде стран или в мире в целом. Так, например, Конституция Польши 3 мая 1791 г. действовала недолго, но является для населения страны столь значимым актом, что день Конституции в этой стране празднуют именно 3 мая (*Święto Konstytucji 3 Maja ...*). Характерно, что память об этом акте сохранялась на протяжении веков, дату его принятия неофициально праздновали даже в социалистической Польше, и в 1990 г. был возрожден официальный праздник. Такое показательное проявление уважения к первой Конституции Польши и сохранение памяти о ней свидетельствует о том, что Конституция стала важным фактором роста национального самосознания. Оригинальные тексты Конституции Польши хранятся в архивах как ценнейшие культурно-исторические артефакты [*Konstytucja 3 Maja ...*], но большую роль в поддержании памяти об этой Конституции сыграла также знаменитая картина Я. Матейко. В настоящее время выпущены юбилейные монеты с изображением фрагментов данной картины в Польше и Литве (об этом подробнее: [Андреева, 2022б, с. 140]).

В память о таких значимых, но утративших силу конституциях периодически выпускаются юбилейные издания. Особую культурную ценность имеют факсимильные издания старых конституций, поскольку они позволяют приобщиться к изначальному варианту текста, передают его художественные особенности в максимально приближенном к оригиналу

виде. Это, в частности, позволяет исследователям во многих случаях работать с текстом факсимиле конституции, не прибегая к оригиналу (что направлено, в том числе, на обеспечение его лучшей сохранности)¹. Выпуск факсимильных изданий, уникальных по своей природе, привлекает внимание общественности и к самим конституциям, чем способствует сохранению культурной памяти о них. Кроме того, факсимильные издания старых конституций пользуются успехом у коллекционеров, поскольку помимо указанных выше и художественных достоинств, это — малотиражные издания, ценность которых со временем растет. Так, в Испании к 200-летней годовщине Конституции 1812 г. было выпущено высокохудожественное факсимильное издание ее оригинала (рис. 2).



Рис. 2. Факсимильное издание Конституции Испании 1812 г.,
выпущенное к 200-летию этой Конституции

¹ Исключение составляют исследования состояния оригинала, которые невозможны без обращения к нему. Изданные ранее факсимиле в этом случае играют в исследовании вспомогательную роль, позволяя оценить происходящие изменения.

Памятники, посвященные утратившим силу, но имеющим важное значение для формирования конституционного строя в стране конституциям, играют роль визуального напоминания о ней жителям и туристам. Нередко они становятся значимыми туристическими объектами, как, например, памятник Конституции Испании 1812 г. в Кадисе [Андреева, 2022б, с. 143]. Такого рода памятники, установленные в прошлом на территориях, в настоящее время не входящих в состав соответствующих национальных государств, не только служат напоминанием об истории государства, в котором они установлены, но и способствуют распространению знаний о роли этой конституции в мировых конституционных процессах и сохранению памяти о ней за рамками национального государства. Таким является, например, памятник испанской Конституции 1812 г., установленный в свое время во Флориде, т.е. на принадлежавшей Испании в прошлом территории (рис. 3).



Рис. 3. Памятник Конституции Испании 1812 г. во Флориде (площадь Конституции), воздвигнутый в 1813 г.

Память о действующих писанных конституциях поддерживается, прежде всего, постоянным массовым переизданием их текстов для текущих нужд деятельности государственных органов, образовательных учреждений, общественных организаций и граждан. Такого рода

массовые издания становятся значимыми артефактами обычно тогда, когда тираж по каким-то причинам не сохраняется и от него остается небольшое число экземпляров, либо в силу принадлежности какого-либо экземпляра выдающемуся политическому, государственному деятелю или известному медийному персонажу, особенно при наличии на экземпляре пометок последнего.

***Классификация писаных конституций
по числу входящих в нее актов, связанные с ними артефакты
и вопросы культурной памяти***

Писаные конституции достаточно разнообразны. Наиболее распространенный вариант состоит в том, что имеется только один акт высшего, конституционного уровня, который регулирует основы всех важнейших общественных отношений. Он может называться конституцией, основным законом, хартией и т.д., но ключевая характеристика для него – комплексный характер регулирования общественных отношений. Такую конституцию юристы называют кодифицированной. Кодифицированные конституции могут быть лаконичными, как Конституция США 1787 г., или подробными, как Конституция Индии 1949 г.

Лаконичные конституции создают возможность появления таких артефактов, как карманные или мини-конституции. Как следует из их названия, они помещаются в кармане или небольшой сумке, что позволяет читать их в пути и сослаться на них при необходимости, продемонстрировав текст, что способствует постоянному «оживлению» памяти о конституции. Это актуально для стран, где конституция является непосредственно действующим правом и обладает высоким авторитетом. Вместе с тем миниатюрные издания конституции служат предметом коллекционирования, что также способствует сохранению культурной памяти, но уже в ином аспекте. В этом случае они выступают как образцы применения издательского мастерства к особо значимому для страны правовому акту (рис. 4).



*Рис. 4. Миниатюрное издание Конституции США
размером 19 на 26 мм*

Подробные детальные конституции не дают возможности создания такого рода артефактов, поскольку сложно осуществить читабельную минимизацию до аналогичного размера большого текста, такого, например, как Конституция Индии, оригинал которой занимает 221 страницу.

Другой вариант писаной конституции представляет собой конституцию, состоящую из ряда актов конституционного уровня, один из которых имеет кодифицированную форму, а другие таковыми не являются и регулируют отдельные сферы общественной жизни. Примером такой конституции является конституция Франции, в которую входят Декларация прав человека и гражданина 1789 г., Преамбула Конституции 1946 г., Хартия защиты окружающей среды 2004 г. и собственно кодифицированный акт – Конституция Франции 1958 г.¹

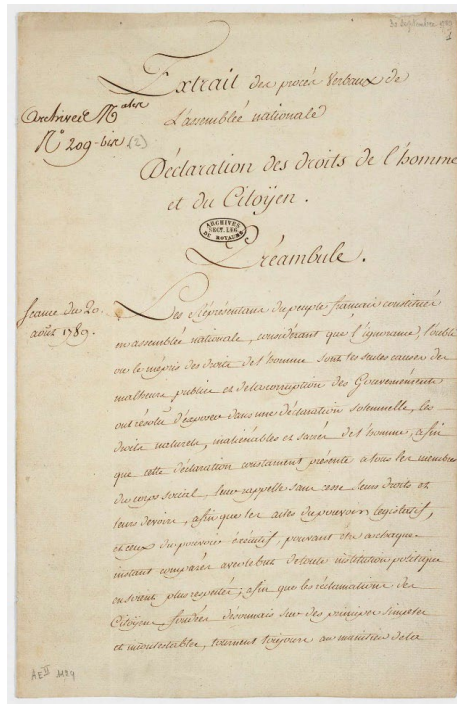


Рис. 5. Фотография первой страницы оригинала Декларации прав человека и гражданина 1789 г. Национальный архив Франции

Оригинал Декларации прав человека и гражданина 1789 г. – бесспорно ценнейший документ, обеспечивающий сохранение памяти о

¹ Droit national en vigueur. Constitution. – URL: <https://www.legifrance.gouv.fr/contenu/menu/droit-national-en-vigueur/constitution> (accessed: 25.03.2023).

нем. Однако ведущую роль в качестве объекта культурной памяти во Франции играет не оригинал этого документа, а его первое издание, оформленное художником Ж.-Ж.-Ф. ле Барбье (рис. 6). На нем Декларация изображена в виде скрижалей, это отсылка к Скрижалям Завета, подчеркивающая святость записанных в ней прав. Такое изображение Декларации до настоящего времени является ее узнаваемой чертой, частью ее культурного кода [Андреева, 2020, с. 10, 11, 16–17].



Рис. 6. Первое издание Декларации прав человека и гражданина. Музей Карнавале (Париж)

Составные части конституции Франции отражают разные пласты культурной памяти. Наиболее ранний по времени принятия акт – Декларация прав человека и гражданина – относится ко временам Французской революции XVIII в., а относительно недавний – Хартия защиты окружающей среды 2004 г. – к XXI в. и выражает беспокойство слишком быстрыми негативными изменениями состояния окружающей среды, потребовавшими регулирования на конституционном уровне.

Третий вариант писаной конституции в отличие от предыдущего не имеет в своем составе кодифицированного акта. Конституция в этом варианте представляет собой ряд конституционных актов, каждый из которых регулирует собственную сферу общественных отношений. Один из примеров такой национальной конституции – конституция Швеции, для ее характеристики в стране используется термин основной закон (*Grundlagar*). Состав этой конституции наглядно иллюстрирует учебно-образовательный мультфильм о шведской конституции (рис. 7). В Швеции действуют четыре акта, которые в совокупности составляют этот основной закон¹: Акт о форме правления 1974 г., который регулирует взаимоотношения трех ветвей власти (изображены как кирпичики основания данной правовой конструкции), Акт о престолонаследии 1810 г. (этот акт представлен королевскими регалиями, скипетром, державой и короной), Акт о свободе печати 1949 г. (на рис. 7 – газета), Акт о свободе выражения взглядов 1991 г. (художник изобразил его в виде монитора компьютера, что символизирует современные средства коммуникации). Поскольку это художественные образы актов, изображение каждого из них для узнаваемости снабжено соответствующей надписью.

¹ Grundlagar. – URL: <https://www.riksdagen.se/sv/sok/?avd=dokument&sok=grundlagar> (accessed: 20.04.2024).



*Рис. 7. Учебно-образовательный мультфильм
о шведской конституции Sveriges grundlagar*

Изображением реально существующих артефактов, связанных с конституцией, являются в данном кадре регалии. Следует обратить внимание на изображение короны. Поскольку она должна символизировать Акт о престолонаследии, художник использовал изображение не королевской короны, а упрощенное (в нем отсутствуют снопы пшеничных колосьев) и стилизованное изображение короны, предназначенной для принцев и принцесс (рис. 8). Следует отметить, что в Швеции с 1907 г. не практикуется возложение короны на монарха при занятии им престола. Когда нынешний король принимал престол, регалии просто лежали слева и справа от трона, а обычно они хранятся в королевской сокровищнице, которая выполняет роль музея.



Рис. 8. Короны шведской монархии.
В центре наверху королевская корона, внизу слева направо короны
принцессы Софии Альбертины (1771) и принца Оскара (1771)

Стадии конституционного процесса и связанные с ними артефакты

В какой момент появляются артефакты, связанные с конституцией? Обычно этот момент ассоциируется с принятием конституции, однако на самом деле еще в процессе обсуждения проекта конституции возникает множество артефактов (сами проекты, которых может быть несколько, докладные записки к ним, заметки известных деятелей на собственных экземплярах проекта, задокументированные в протоколах выступления участников и т.д.). Эти документы впоследствии помогут восстановить общую картину рождения текста конституции, роль отдельных участников, атмосферу времени ее принятия и сохранить для потомков во всей полноте.

Принятие и подписание конституции – один из кульминационных моментов конституционного процесса. На этом этапе появляется окончательный документ, который становится наиболее значимым артефактом, кроме того, в некоторых странах артефактами становятся также различные предметы, связанные с моментом подписания текста конституции. Например, в Мексике символический характер имеет ручка, которой был подписан так называемый План Гваделупе 1913 г., обеспечивший переход от военной диктатуры Уэрты к конституционному правительству. Эта ручка была сохранена, и ею же был подписан текст Конституции Мексики 1917 г.



Рис. 9. Ручка, которой был подписан План Гваделупе 1913 г., и Конституция 1917 г. Национальный архив Мексики

Подписание текста конституции рождает важнейший объект культурной памяти – это оригинал текста. Оригиналы конституции, если позволяет их состояние, выставляются для всеобщего обозрения, но при этом к ним применяются особые меры охраны, обеспечивающие их безопасность и сохранность: старые экземпляры хранятся в специальных футлярах, и эксперты периодически оценивают их состояние.

Пожалуй, наиболее беспрецедентные меры по сохранению выставляемой для публики национальной Конституции применяются в США. Оригинал этой Конституции в настоящее время хранится в Ротонде хартий свободы Национального архива США, где его могут увидеть все желающие.



Рис. 10. Фотография общего вида Ротонды хартий свободы Музея Национального архива США, в которой выставлен оригинал Конституции США

Он находится в футляре с инертным газом из пуленепробиваемого стекла и на ночь опускается в особое хранилище. Специально созданная система следит за состоянием документа, а написанная для этого компьютерная программа оценивает это состояние и сравнивает его с предшествующим, фиксируя малейшие изменения. Эти меры безопасности позволяют карикатуристам обыгрывать ситуацию нарушения Конституции на примере разрушительного воздействия различных

политических деятелей на оригинал как не только недопустимую, но и невозможную (рис. 11), поскольку в случае возникновения угрозы для оригинала Конституции он становится недоступным.



Рис. 11. Карикатура на Д. Трампа. Без названия. Автор Майк Томпсон

Карикатура на Д. Трампа иронически иллюстрирует его понимание возможности введения чрезвычайного положения и обыгрывает два момента: инструкцию «разбить стекло в случае опасности», известную всем по общественному транспорту, и невозможность ее применения (как это делает на карикатуре Д. Трамп) к системе охраны оригинала Конституции.

Вместе с тем такого рода карикатуры дополнительно привлекают внимание общественности к роли действующей Конституции, к ее оригиналу и мерам по его сохранению, чем также способствуют поддержанию культурной памяти о данном артефакте.

Наиболее уязвимые оригиналы конституций не выставляются или выставляются крайне редко. Так, действующая Конституция Норвегии 1814 г. хранится в особых условиях и выставляется только в особо значимые юбилейные даты, связанные с Конституцией, и ненадолго,

поскольку, по заключению экспертов, ее текст быстро деградирует, а бумага, на которой он написан, очень чувствительна к воздействию освещения и воздуха. На сайте парламента представлена цифровая копия этой Конституции¹.

Оригиналы современных конституций являются печатными. Вместе с тем наблюдаются и определенные «возвратные» явления при создании артефактов, связанных с национальной конституцией, в частности, в некоторых странах созданы наряду с печатным вариантом оригинала его рукописные каллиграфические копии. Такого рода экземпляры создаются как по инициативе и силами граждан [Andreeva, 2024, p. 160], так и по заказу государственных органов [Rojo, 2013]. Придание рукописной формы тексту действующей конституции апеллирует к более древним пластам культурной памяти.

Принятие конституции влечет ее опубликование. Так появляется первое издание текста конституции, считающееся весьма ценным, а затем начинаются переиздания текста, в том числе в виде художественных и факсимильных копий. Создание мест памяти (музеев, выставок, посвященных событиям, связанным с конституцией) приводит к появлению предметов массовой культуры, которые способствуют популяризации конституции. Со временем они сами могут стать уникальными артефактами, свидетельствующими о ее роли в то время, когда они были созданы. Продукция такого рода разнообразна, доступна и в силу того, что она находится в пользовании у населения, эффективно служит повседневному воспроизводству культурной памяти о национальной конституции. Приведем только некоторые примеры такого рода массовых артефактов, связанных с конституцией.

Составная часть конституции Великобритании – Великая хартия вольностей 1215 г. – очень популярна в стране и за рубежом (подробнее об этом см.: [Андреева, 2022a]), ее изображение используется на различных предметах (рис. 12).

¹ Dokumentet Grunnlova av 17. mai 1814 // Website Stortinget. – URL: <https://www.stortinget.no/no/Stortinget-og-demokratiet/Grunnloven/Dokumentet-Grunnloven-av-17-mai-1814/> (accessed 25.03.2023).



Рис. 12. Шелковый шарф с текстом Великой хартии вольностей 1215 г. и изображением цветных иллюстраций к ней, кружка с рисунками и текстами, относящимися к этому акту, и реплика перстня-печатки короля Иоанна Безземельного, приложенного к Великой хартии вольностей (подробнее о печати на этом акте см.: [Андреева, 2022, с. 177–180])

Интересные артефакты, связанные с конституцией, в настоящее время создаются для представителей различных субкультур. В част-

ности, конституционные тексты и конституционная символика используются в рамках молодежной моды, что свидетельствует о понимании молодежью ее значения для общества и составляет часть процессов сохранения культурной памяти. В качестве примера можно привести майки с конституционной символикой (рис. 13). Слева на майке на рисунке 13 использовано изображение французской Декларации прав человека и гражданина, а справа, хотя на первый взгляд изображенная на фото майка не сообщает ничего о конституции, продемонстрирована приверженность идеям Конституции Норвегии, поскольку число «1814» в этой стране ассоциируется с датой принятия действующей Конституции.



Рис. 13. Майки с конституционной символикой

Некоторые предметы массового производства уже сами стали музейными редкостями, как, например, фаянсовая тарелка, посвященная Конституции Франции 1791 г. (рис. 14). В силу ее хорошей сохранности сложно сказать, использовалась ли она во время еды или, скорее, украшала кухню либо столовую, но в любом случае она напоминала об этой Конституции.



*Рис.14. Фаянсовая тарелка, посвященная Конституции Франции 1791 г.
Музей Карнавале (Париж)*

Заключение

Артефакты, поддерживающие культурную память о национальной конституции, разнообразны, относятся к разным сферам жизни и по-разному обеспечивают сохранение этой памяти. Архивные документы, связанные с подготовкой и принятием конституции, а также оригинал текста являются важными историческими документами, используемыми в исследовательской и музейной работе, в результате которой представления о конституции, ее особенностях и значении получают дальнейшее развитие, что создает научную основу для популяризации ее идей. Важную роль в сохранении культурной памяти о конституции играют произведения изобразительного искусства. Предметы массового потребления, содержащие символику конституции, различного рода сувениры, рассчитанные, прежде всего, на туристов, источником вдохновения для которых послужили образы конституции, делают память о ней частью повседневной жизни населения. Следует отметить, что культурная память, связанная с кон-

ституцией, наиболее эффективной и прочной является тогда, когда становится общим делом как государства, так и граждан, признающих ее большое значение в собственной жизни.

Список литературы

Андреева Г.Н. Великая хартия вольностей как правовой акт, культурно-исторический артефакт и объект изобразительного искусства // Вестник культурологии. – Москва: ИНИОН РАН 2022а. – № 2. – С. 163–194. – DOI: 10.31249/hoc/2022.02.09

Андреева Г.Н. Монета как способ популяризации и меморизации конституции // Международный научно-исследовательский журнал. – 2022б. – № 4(118). – Ч. 3. – С. 134–149. – DOI: <https://doi.org/10.23670/IRJ.2022.118.4.058>

Андреева Г.Н. «Скрижали» конституции в произведениях изобразительного искусства // Вестник культурологии. – Москва : ИНИОН РАН, 2020. – № 4. – С. 9–29. – DOI: 10.31249/hoc/2020.04.01

Томсинов В.А. Развитие британской конституции в XX – начале XXI в. (статья первая) // Вестник Московского университета. Серия 11: Право. – 2013. – № 2. С. 1–23.

Яровая М.В., Дерябин Ф.Ю. Историко-правовые аспекты формирования неписаной конституции Великобритании // Вестник Московского городского педагогического университета. Серия Юридические науки. – 2018. – № 1(29). – С. 34–46.

Andreeva G.N. On Some Artifacts Related to the 1993 Constitution of the Russian Federation // Proceedings of the International Conference “Scientific Research of the SCO Countries: Synergy and Integration” // Reports in English (April 26, 2024. Beijing, PRC). – Beijing (PRC), 2024. – P. 156–163. – DOI: 10.34660/INF.2024.14.95.191

Hood Phillips O., Jackson P. Constitutional and Administrative Law. – London : Sweet & Maxwell, 2001. – CXXVI, 855 p.

Konstytucja 3 Maja – europejskie dziedzictwo w Archiwach Państwowych // Website: Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. – URL: <https://www.gov.pl/web/kultura/konstytucja-3-maja--europejskie-dziedzictwo-w-archiwach-panstwowych> (accessed: 20.04.2024).

Rojo A. «Está prácticamente como el primer día» // La Razon. – 2013. – 06.12. – URL: <https://www.larazon.es/espana/esta-practicamente-como-el-primer-dia-XF4632321/> (accessed: 20.04.2024).

The House of Commons Mace c.1660. Description // Royal Collection Trust. – URL: <https://www.rct.uk/collection/31780/the-house-of-commons-mace> (accessed: 20.04.2024).

References

Andreeva, G.N. Velikaya hartiya vol'nostej kak pravovoj akt, kul'turno-istoricheskij artefakt i ob'ekt izobrazitel'nogo iskusstva [Magna Carta as a legal act, cultural and historical artifact and object of fine art]. In *Vestnik kul'turologii*, no. 2, 2022a, pp. 163–194. DOI: 10.31249/hoc/2022.02.09 (In Russ.)

Andreeva, G.N. Moneta kak sposob popularizacii i memorizacii konstitucii [Coin as a way to popularize and memorize the constitution]. In *Mezhdunarodnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal*, no. 4 (118), Chast' 3, 2022b, pp. 134–149. DOI: <https://doi.org/10.23670/IRJ.2022.118.4.058> (In Russ.)

Andreeva, G.N. “Skrizhali” konstitucii v proizvedeniyah izobrazitel'nogo iskusstva” [“Scratches” of the constitution in works of fine art]. In *Vestnik kul'turologii*, no. 4, 2020, pp. 9–29. DOI: 10.31249/hoc/2020.04.01 (In Russ.)

Tomsinov, V.A. Razvitie britanskoj konstitucii v XX – nachale XXI v. (stat'ya pervaya) [The development of the British constitution in the XX – early XXI century. (Article one)]. In *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 11. Pravo*, no. 2, 2013, pp. 1–23. (In Russ.)

Yarovaya, M.V., Deryabin, F.Yu. Istoriko-pravovye aspekty formirovaniya nepisanoj konstitucii Velikobritanii [Historical and legal aspects of formation of the unwritten constitution of Great Britain]. In *Vestnik Moskovskogo gorodskogo pedagogicheskogo universiteta. Seriya: \Yuridicheskie nauki*, no. 1 (29), 2018, pp. 34–46. (In Russ.)

Andreeva, G.N. On some artifacts related to the 1993 Constitution of the Russian Federation. In *Proceedings of the International Conference “Scientific research of the SCO countries: synergy and integration” – Reports in English (April 26, 2024. Beijing, PRC)*, Beijing (PRC) Publ., 2024, pp. 156–163. DOI 10.34660/INF.2024.14.95.191

Hood Phillips, O., Jackson, P. *Constitutional and administrative Law*. – London, Sweet & Maxwell Publ., 2001, CXXVI, 855 p.

Konstytucja 3 Maja – europejskie dziedzictwo w Archiwach Państwowych. Website, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. URL: <https://www.gov.pl/web/kultura/konstytucja-3-maja--europejskie-dziedzictwo-w-archiwach-panstwowych> (accessed: 20.04.2024).

Rojo, A. “Está prácticamente como el primer día”. In *La Razon*. 06.12.2013. URL: <https://www.larazon.es/espana/esta-practicamente-como-el-primer-dia-XF4632321/> (accessed: 20.04.2024).

The House of Commons Mace c.1660. Description. In *Royal Collection Trust*. URL: <https://www.rct.uk/collection/31780/the-house-of-commons-mace> (accessed: 20.04.2024).

Список иллюстраций

Рис. 1. Церемониальная булава Палаты общин Великобритании. The House of Commons Mace c.1660 // Royal Collection Trust. – URL: <https://www.rct.uk/collection/31780/the-house-of-commons-mace> (accessed: 20.04.2024).

Рис. 2. Факсимиле Конституции Испании 1812 г., воспроизведенное к 200-летию этой Конституции. Olanran Mugica C. Constitución de 1812. Edición conmemorativa del Bicentenario de la primera Constitución de España. – URL: <https://tabernalibreria.es/ediciones-conmemorativas/constitucion-1812-edicion-conmemorativa-del-bicentenario-la-primer-constitucion-espana/> (accessed: 20.04.2024).

Рис. 3. Памятник Конституции Испании 1812 г. во Флориде. Trillo M. La huella de «la Pepa» en Florida. 19.03.2012. – URL: https://www.abc.es/historia/abci-constitucion1812-florida-201203190000_noticia.html (accessed: 20.04.2024).

Рис. 4. Миниатюрное издание текста Конституции США размером 19 на 26 мм. The Constitution of the United States of America. Micro Miniature. – URL: https://www.miniboox.com/product_info.php?language=en&info=p120_the-constitution-of-the-united-states-of-america----micro-miniature.html (accessed: 20.04.2024).

Рис. 5. Фотография первой страницы оригинала Декларации прав человека и гражданина 1789 г. // Archives nationales France. – URL: <https://www.elysee.fr/la-presidence/la-declaration-des-droits-de-l-homme-et-du-citoyen> (accessed: 20.04.2024).

Рис. 6. Первое издание Декларации прав человека и гражданина из музея Карнаваля (Париж). La Declaration des Droits de l'Homme et du Citoyen. Le Musée Carnavalet. – URL: <https://www.carnavalet.paris.fr/fr/collections/declaration-des-droits-de-l-homme-et-du-citoyen> (accessed: 20.04.2024).

Рис. 7. Учебно-образовательный мультфильм о шведской конституции «Sveriges grundlagar» // Sveriges grundlagar – En kort sammanfattning. – URL: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=LcQq3-JQNSk> (accessed 20.04.2024).

Рис. 8. Короны шведской монархии. В центре королевская корона. Crown, Sceptre and Orb of the King of Sweden (and other jewelry) as shown to public on National Day Place: Royal Treasury, Stockholm Palace, Sweden. From Wikimedia Commons, the free media repository. Внизу слева направо короны принцессы Софии Альбертины (1771 г.) и принца Оскара (1771 г.). Королевская сокровищница. (Дворец в Стокгольме). – URL: <https://www.kungahuset.se/monarkin/kungligasymboler/riksregalierna.4.7c4768101a4t88837000989.html> (accessed: 20.04.2024).

Рис. 9. Ручка, которой был подписан План Гваделупе 1913 г. и Конституция 1917 г. El Archivo General de la Nación, casa de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos de 1917 – URL: <https://www.gob.mx/agn/articulos/el-archivo-general-de-la-nacion-casa-de-la-constitucion-politica-de-los-estados-unidos-mexicanos-de-1917?idiom=es> (accessed: 20.04.2024).

Рис. 10. Фотография общего вида Ротонды Музея Национального архива США, в которой выставлен оригинал Конституции США. Founding Documents in the Rotunda for the Charters of Freedom // National Archives Museum – URL: <https://museum.archives.gov/founding-documents> (accessed: 20.04.2024).

Рис. 11. Карикатура на Д. Трампа. Без названия. Автор Майк Томпсон (Mike Tompson). Иллюстрация к статье: Smolla S. Border order defies the Constitution // Website USA Today. – URL: <https://www.usatoday.com/story/opinion/2019/02/18/national-emergency-border-wall-constitution-talker/2904406002/> (accessed: 20.04.2024).

Рис. 12. Шелковый шарф с текстом Великой хартии вольностей 1215 г. и изображением цветных иллюстраций к ней (Великобритания), кружка с рисунками и текстами, относящимися к этому акту, и реплика перстня-печатки короля Иоанна Безземельного, приложенного к Великой хартии вольностей // Сайт магазина Музея Национального архива Великобритании. Magna Carta Silk Scarf. – URL: <https://shop.nationalarchives.gov.uk/collections/magna-carta-inspired-by/products/scarf-magna-carta>; Magna Carta Bone China Mug. URL: <https://shop.nationalarchives.gov.uk/collections/magna-carta-inspired-by/products/magna-carta-mug> ; King John's Seal Replica Ring. – URL: <https://shop.nationalarchives.gov.uk/collections/magna-carta-inspired-by/products/ring-magna-carta-seal-pewter> (accessed: 20.04.2024).

Рис.13. Майки с конституционной символикой. Слева: майка с текстом французской Декларации прав человека и гражданина. Déclaration des droits de l'homme et du citoyen T-shirt graphique // Website: Redbubble. – URL: <https://www.redbubble.com/fr/i/t-shirt/D%C3%A9claration-des-droits-de-l-homme-et-du-citoyen-par-goldenanchor/59825464.1YYVU> (accessed: 20.04.2024). Справа: майка с символикой Конституции Норвегии 1814 г. 1814. T-skjorte for kvinner // Website: plagg.no – URL: <https://detnorskeplagg.myspreadshop.no/1814-A5d2d96f2e4474210295a72db?productType=631&sellable=XyoVY79RV8fByYrnykXO-631-8> (accessed: 20.04.2024).

Рис.14. Музейный артефакт – фаянсовая тарелка, посвященная Конституции Франции 1791 г. Assiette à la Constitution de 1791. – URL: <https://www.parismuseescollections.paris.fr/en/node/80890#infos-principales> (accessed: 20.04.2024).

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

УДК 18

DOI: 10.31249/hoc/2024.04.06

*Неглинская М.А.**

НАТЮРМОРТ В ЖИВОПИСИ ЮХУА 1980–2000-х годов: КУЛЬТУРНЫЙ МАРКЕР ЭПОХИ[©]

Аннотация. Развитие масляной живописи юхуа в Китайской Народной Республике (КНР) периода постмаоизма было обусловлено окончанием Культурной революции (1966–1976), что позволило возобновить диалог с Западом, стимулирующий обновление современной китайской культуры и искусства. Важные тенденции прослеживаются в сравнительно редком для предметной живописи КНР жанре натюрморт (*цзинъхуа*), поскольку в начале 1980-х китайские художники вновь получили доступ к накопленному в этом жанре международному опыту. Автор статьи стремится на конкретных примерах показать характеризующую этот период стремительную эволюцию натюрморта в китайской живописи, переход художников КНР от ученичества у западных мастеров к созданию собственных версий концептуализма. Сравнительный анализ живописных произведений обнаруживает желание живописцев Китая сохранить и трансформировать национальную культурную традицию в современном и актуальном изобразительном искусстве.

** Неглинская Марина Александровна – доктор искусствоведения, заведующая Отделом восточного искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств, Российская академия художеств, Москва, Россия; neglinskaya@mail.ru*

Neglinskaya Marina Aleksandrovna – DSc in Art History, Head of the Oriental Art Department at the Institute of the theory and history of Fine arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; neglinskaya@mail.ru

© Неглинская М.А., 2024

Ключевые слова: масляная живопись Китайской Народной Республики (КНР); китайский натюрморт рубежа XX–XXI веков; западные влияния; китайское концептуальное искусство.

Поступила: 26.07.2024

Принята к печати: 03.09.2024

Для цитирования: Неглинская М.А. Натюрморт в живописи юхуа 1980–2000-х годов: культурный маркер эпохи // Вестник культурологии. – 2024. – № 4(111). – С. 102–111. – DOI: 10.31249/hoc/2024.04.06

Neglinskaya M.A.
Still Life in Chinese Oil Painting (1980–2000s)
as a Cultural Marker of the Time

Abstract. The development of oil painting (youhua) in the People's Republic of China (PRC) during the post-Maoist period was due to the end of the Cultural Revolution (1966–1976), which allowed the resumption of dialogue with the West, stimulating the renewal of modern Chinese culture and art. Important trends can be traced in a relatively rare for Chinese art subject painting (still life), since in the early 1980s Chinese artists again gained access to the international experience accumulated in this genre. The author of the article seeks by use concrete examples to show the rapid evolution of the still life genre in Chinese painting characterizing this period, to show the transition of Chinese artists from apprenticeship with Western masters to creating their own versions of conceptualism. A comparative analysis of the paintings reveals the desire of the painters of the People's Republic of China to preserve and transform the national cultural tradition in modern and relevant visual art.

Keywords: Oil painting of the People's Republic of China (PRC), Chinese still life in the turn of the 20th–21st centuries, Western influences, Chinese conceptual art.

Received: 26.07.2024

Accepted: 03.09.2024

For quoting: Neglinskaya M.A. Still Life in Chinese Oil Painting (1980–2000s) as a Cultural Marker of the Time // Herald of Culturology. – 2024. – No. 4(111). – P. 102–111. DOI: 10.31249/hoc/2024.04.06

Развитие на китайской почве живописи масляными красками (*юхуа*), начавшееся при династии Цин (1644–1911), способствовало адаптации западного модернизма и в первой половине XX в. явилось во многом инерцией искусства поздней империи [Чжунго юхуа ши, 2016, с. 10–28, 34–83]. Следующий этап освоения масляной техники, связанный с образованием КНР, был прерван Культурной революцией (1966–1976) и возобновился с ее окончанием. Возникшие тогда в живописи КНР гуманистические течения (искусство шрамов / *шанхэнь мэйшу*, живопись деревенского реализма / *сянту чжун хуйхуа*) способствовали преодолению проявившейся ранее социальной отчужденности [Неглинская, 2022, с. 90–125]. Новому обращению живописцев КНР 1980-х к модернизму способствовала политика «реформ и открытости», предложенная идеологом и теоретиком китайской коммунистической партии Дэн Сяопином (1904–1997) [Духовная культура Китая ... , 2009, с. 494–496]. Одной из директив КПК, характеризующих это время, была рекомендация «раскрепощать сознание», адресованная творческой интеллигенции; заново открытые учебные заведения КНР выпускали художников, которые творили, не затрагивая политических тем, но отступая от устоявшихся художественных норм. К первым полуофициальным творческим объединениям рубежа 1970–1980-х принадлежит Общество исследования масляной живописи / *юхуа яньцзюхуэй*, проводившее в Пекине выставки работ своих активистов: реалистические полотна в русле академического искусства соседствовали здесь с аполитичными по содержанию произведениями экспериментального характера на основе европейского импрессионизма и постимпрессионизма, с авторскими версиями экспрессионизма и абстракции. Определенный интерес живописцы КНР проявили к натюрморту (*цзиньхуа*), возможно потому, что предметный жанр принято считать наиболее далеким от политики.

Позитивистская тенденция в натюрмортах юхуа 1980-х годов

Возобновление внешних контактов в художественной сфере позволило китайцам осваивать западный опыт, обращаясь к шедеврам европейской классики. Появившийся в 1984 г. холст Фэн Сюнцяна (род. 1931) «Хваление тыкве / *Цзань наньгуа*» (123×90 см) [Выставка ... ,

1987, с. 12] явно ориентирован на искусство Европы эпохи барокко: среди конкретных примеров – «Натюрморт с грушами и дыней» (64×85 см, Музей изящных искусств, Бостон) испанского живописца Луиса Мелендеса (1716–1780) [Энциклопедия живописи ... , 2007, с. 438]. Китайский художник, по существу, обобщает собственные впечатления от этого и подобных ему произведений XVIII в. Холст Фэн Сюняня целиком укладывается в границы академической живописи, что особенно заметно при его сопоставлении с работами западных художников XX столетия, например, с написанной еще в 1915 г. картиной представителя группы Наби (Пророки) Феликса Валлоттона (1865–1925) «Натюрморт с красным перцем» (46×35 см, собрание Дюби-Мюллер, Золотурн), где сочетание холодной рассудочности композиции и контраста цветов предвосхищает находки фотореализма и поп-арта.

Качественно иное впечатление оставляет предметная композиция в пейзаже Вэй Цимэя (р. 1923) «Новая линия / Синьсянь» (1983/84. 82,5×110,5 см) [1979 нянь илай-дэ ... , 2011, с. 72]. Необычные ракурсы и лаконизм деталей указывают на два источника, преломивших опыт плаката или рекламы: *суровый стиль* отечественной живописи 1960–1970-х и авторскую манеру Роя Лихтенштейна (р. 1923). *Суровый стиль* – название направления, зародившегося в советском искусстве после смерти И.В. Сталина (1953), в период «оттепели», когда у отечественных художников появилась возможность более откровенно интерпретировать жизнь общества; выразительность их произведений определяется чередованием больших цветowych плоскостей и четкостью линейных контуров, что сближает эту живопись с искусством плаката. Произведения лидера американского поп-арта Роя Лихтенштейна, сохраняющие на холсте признаки тиражирования (эффект увеличенной типографской сетки [Энциклопедия живописи ... , 2007, с. 388]), пронизаны иронией, тогда как полотна мастеров *сурового стиля*, напротив, романтичны: они созданы художниками, перемещавшимися по стране, запечатлевшими виды новостроек и образы современников. Подобно отечественным живописцам периода «оттепели», Вэй Цимэй отображает обновляющуюся реальность, принимая и не идеализируя ее.

Позитивный взгляд на окружающий мир демонстрирует совершенно иная по содержанию работа Мо Хунсюня (р. 1953) «Диалог (Противоположные языки) / Дуйхуа» (1986), преломившая опыт традиционной ки-

тайской живописи монохромной тушью (*шуймохуа*). Показанные художником предметы – бронзовый треножник и обнаженный торс мраморной Венеры – расположены как бы на отдельных створках диптиха, скрепленных накладными петлями [1979 нянь илай-дэ ... , 2011, с. 139]. Натюрморт Мо Хунсюня сближается с концептуальным искусством: его автор любит знаменитыми артефактами и одновременно пытается донести до зрителя мысль о том, что культура западная и китайская, исходящие из разных онтологических оснований, близки по возрасту и позволяют испытывать восхищение породившей их древностью.

Критическое направление предметной живописи юхуа конца XX столетия

Появление критических тенденций в современной масляной живописи КНР связано с феноменом Новой художественной волны – 85 / *Бау синьчао мэйшу юньдун*, которую стимулировала Выставка передовой китайской молодежи 1985 года. Мастера *новой волны* усомнились в принятых в КНР художественных стандартах, ассимилировали опыт ряда идеологически чуждых западных авангардных и поставангардных течений. К наиболее интересным направлениям, возникшим на этой волне, китайские исследователи справедливо относят контрискусство Новых независимых / *Синь кунцзянь* (буквально: *Новое пространство*); его лидером признан Чжан Пэйли (р. 1957) – мастер концептуальной живописи маслом и первых актуальных перформансов, состоявшихся в соавторстве с другим авангардным художником этого поколения, Гэн Цзяньи [1979 нянь илай-дэ ... , 2011, с. 128]. Есть основания полагать, что версия контрискусства Новых независимых, составившая альтернативу гуманистическому идеализму 1980-х годов, вдохновлена протестным, по сути, творчеством Сямэньских дадаистов / *Сямэнь дада*, особенно их идеолога Хуан Юнпина (р. 1954) [Ван Фэй, 2008, с. 39–47]. Представителей *Синь кунцзянь* отличает понимание специфики рыночного искусства, а также умение сохранить спонтанность переживаний и по-своему реализовать в произведениях постулаты буддизма *Чань* (яп. Дзэн), вдохновлявшие мастеров традиционной живописи *чжунгохуа* [Чжунго дандай ... , 2008, с. 41].

В монохромном натюрморте Чжана Пэйли «Сегодня ночью нет распорядителя джаза / *Цзинь мэйю цзюэшидун*» (1987, 124×180 см), сближающемся по технике исполнения с фотореализмом, показан слепящий отполированной сталью саксофон в складках серебристо-черной ткани расстегнутого чехла. Мотив и название картины отсылают зрителя к созданной годом раньше полихромной работе того же автора, изображающей саксофониста с инструментом в руке [Чжунго дандай ... , 2008, с. 40]. Создавая композицию этого натюрморта, художник «вычитает» музыканта и оставляет сверкающий холодными бликами металлический инструмент, не способный звучать без участия человека [1979 нянь илай-дэ ... , 2011, с. 130–131].

Как утверждают китайские искусствоведы Люй Пэн и Ян Дань, тогда же Чжан Пэйли создал в предметном жанре еще более «холодную» серию под названием «×?», характеризующуюся предельной избирательностью объектов композиции, однако ставшую уже в наши дни неожиданно злободневной после пандемии рубежа 2010–2020-х годов. Чжан изображает пару безразмерных резиновых перчаток, которые при использовании становятся как бы частью человеческого тела. Художник буквально копирует каждый объект и посредством всё новых вариаций превращает мотив в серию из десятка крупноформатных холстов; средствами живописи он создает подобие-симулякр, явно добиваясь предельной формализации наружного вида объектов [1979 нянь илай-дэ ... , 2011, с. 130, № 5-49]. Изображение этой пары вещей, помещенных в атмосферу холодного безлюдья, транслирует настроение отчужденности, «вечной мерзлоты» ощущений [там же, с. 129–131].

Написанные в манере фотореализма полотна Чжана Пэйли одновременно сходны и различны с сюжетом появившегося в начале Первой мировой войны (1914–1918) натюрморта итальянского художника-сюрреалиста Джорджо де Кирико (1898–1978) «Любовная песнь» (1914, 73×59,1 см, Музей современного искусства, Нью-Йорк). Камерный по размерам холст де Кирико изображает скульптурную голову Аполлона, с которой соседствует одна резиновая перчатка – атрибут врачей и патологоанатомов, а также вероятный намек на контрацепцию.

Очевидное преемство в отношении искусства Новых независимых / *Синь кунцзянь* демонстрируют созданные на исходе XX столетия крупноформатные полотна авангардного художника Мао Сюйхуэя с

фотографически точным изображением ножниц, отличающихся только по колориту: например, «Голубые ножницы / *Ланьсэ цзяньдао*» [Чжунго дандай ... , 2008, с. 42] и «Пепельно-серые (седые) ножницы / *Хуэйбайсэ цзяньдао*» (1998, 145×120 см) [1979 нянь илай-дэ ... , 2011, с. 203, № 10–23]. Помимо жесткой избирательности мотива преемство заметно в том, что Мао реализует при создании своих натюрмортов живописную цитату строки манифеста Чжана Пэйли: «Бабочка Чжуанцзы – это ножницы / *Чжуанцзы-дэ худэ ши иба цзяньдао*» [Чжунго дандай ... , 2008, с. 41]. Объектом игровых манипуляций художника явилось сходство раскрытых ножниц и контура бабочки с распахнутыми крыльями; в цитате упоминается древний философ Чжуан-цзы (IV–III вв.), которому приписывают трактат с аналогичным названием, где есть эпизод превращения мудреца в бабочку.

Изображения на холстах Мао сведены к единственному вполне определенному объекту. По мнению Хэ Вэйпина, эти холсты примечательны и тем, что художник полностью отказывается от использования «вульгарно-дикого» красного цвета, который насильственно внедрялся в китайскую живопись периода Культурной революции и вплоть до 1985 г. фигурировал в пародиях на нее. «Ножницы» Мао Сюйхуэя, кажется, «скрывают холодную жестокость», но его полотна – это концептуальное искусство, способное доставить зрителю эстетическое удовлетворение [там же, с. 42].

Произведения критической направленности рубежа XX–XXI веков обусловлены легализацией в традиционном по духу китайском обществе ряда маргинальных художников, производивших «циничное» искусство, внушенное самой ситуацией вовлечения КНР в экономические отношения западного капитализма.

Концептуальные натюрморты юхуа начала 2000-х годов

Противоречия текущего времени отразило и созданное в 2002 г. монументальное полотно Чжан Сяотао под названием «116-я студия 310-й павильон / *116 лоу 310 фан*» (210×400 см) [Люй Пэн, 2014, с. 53, № 2–7], которое экспонировалось на выставке столичной Фабрики искусств 798 *Пекин наплаву / Бэйцзин фушихуй* (2003). Автор холста показал фрагмент интерьера собственной студии, расположенной в пригороде Пекина, – на столе, покрытом белой скатертью со

множеством желтых пятен, изображены следы недавней пищевой вакханалии: куски арбузов и растерзанных омаров. Натюрморт, по свидетельству самого Сяотао, отвечает наблюдению мастера относительно «нового столичного уклада», признаваемого богемой, но производящего впечатление упадка жизни в самой ее основе; по словам художника, эпизоды «роскошного быта» «режут глаз» и вызывают беспокойство. Чжан Сяотао, по сути, выражает надежду, почерпнутую в традиционной философии, что после «обжорства омарами», пережив состояние нетерпимости, общинный интеллект возьмет в столичной богеме верх, стимулируя выход глубинной энергии, проявляющей сознание людей [Люй Пэн, 2014, с. 52]. Вместе с тем предметная композиция Сяотао напоминает датирующийся 1913 или 1914 гг. шедевр итальянского футуриста Умберто Боччони (1882–1916) «Натюрморт с арбузом» (80,3×80,3 см, Музей Шпренгеля, Ганновер), в композиции которого «осколки» арбуза кажутся разбросанными внезапной взрывной волной.

Натюрморты китайских живописцев, датирующиеся началом XXI столетия, обнаруживают в целом индивидуальные, авторские способы восприятия и трактовки реальности; их отличает иронично-критический либо пессимистичный взгляд на окружающую действительность. Появившаяся в начале тех же 2000-х серия Чжоу Чунъя под названием «Садовые камни / *Тайхуши силе*» (2001, 150×120 см) изображает на черном фоне серые камни озера Тайху (*тайхуши*) со следами высохшей крови, отличающиеся формой и размерами [1979 нянь илай-дэ ... , 2011, с. 349, № 17–49]. Создавая мизансцену жертвоприношения во имя долга и справедливости, Чжоу Чунъя, очевидно, использовал сюжет традиционной пьесы *Сын, оставленный в тутовом саду*, известный в театральном лубке *няньхуа* рубежа XIX–XX вв. Пьеса повествует о том, как «некий крестьянин», бывший опекуном своего племянника, «во время бегства от наступающих врагов» привязал к дереву в тутовом саду родного сына, поскольку у него не было сил нести двоих детей. Крестьянин рассудил, что в случае гибели племянника (сына покойного брата) некому будет заботиться о предках этой ветви семьи, сам же он еще надеялся на рождение другого наследника. Такой лубок из коллекции академика В.М. Алексеева, опубликованный М.Л. Рудовой и Н.Г. Пчелиным, ныне хранится в со-

брании Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург) [Рудова, Пчелин, 2003, с. 195, № 139].

Заключение

Современная и авангардная масляная живопись, создававшаяся в КНР 1980-х годах и ассоциирующаяся с западным искусством модернизма и постмодернизма, не является его слепком. Китайские натюрморты выступают обобщением либо творческим претворением западных прототипов, с которыми поддерживается диалог, необходимый для кодификации на данном этапе собственного культурного опыта ради осознания своей собственной культурной идентичности.

Хотя в современном изобразительном искусстве Китая образцы предметной живописи сравнительно редки, их присутствие имеет принципиальное значение, о чем говорит постепенное усиление личностного начала в натюрмортах китайских живописцев. К началу текущего века масляная живопись становится всё более интересной и авторской, однако по-прежнему сохраняющей неразрывную связь с национальной историей и культурой.

Список литературы

Ван Фэй. Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса : рукопись дисс. ... канд. искусств. – Москва : НИИ ТИИИ РАН, 2008. – 212 с.

Выставка китайской живописи маслом. Каталог. – Б. м. : Китайская выставочная компания, 1987. – 49 с.

Духовная культура Китая. Энциклопедия : в пяти томах / гл. ред. М.Л. Титаренко. – Москва : Восточная литература, 2009. – Т. 4. – 935 с.

Люй Пэн. Чжунго дандай ишу ши (История современного искусства Китая). 2000–2010. – Шанхай : Шанхай жэньминь чубаньшэ, 2014. – 417 с.

Неглинская М.А. Современное искусство Китая : между модернизмом и традицией / отв. ред. Ю.В. Любимов. – Москва : Спутник+, 2022. – 340 с.

Рудова М.Л., Пчелин Н.Г. Китайская народная картина *наньхуа* из собрания Государственного Эрмитажа. Каталог выставки. – Санкт-Петербург : АО «Славия». – 2003. – 288 с.

Чжунго юхуа ши (История масляной живописи Китая) / сост. Лю Чунь. – Пекин : Чжунго циньянь чубаньшэ, 2016. – 544 с.

Чжунго дандай мэишу эрши цзян (Двадцать аспектов китайского искусства настоящего времени) / сост Хэ Вэйпин. – Нанкин : Дуннань дасюэ чубаньшэ, 2008. – 150 с.

Энциклопедия живописи / пер. с нем. М.Б. Аксеенко и др. ; редакторы Н.А. Борисовская, С.И. Козлова, В.Ю. Траскин. – Москва : АСТ, 2007. – 799 с.

1979 нянь илай-дэ Чжунго ишу ши (Китайское искусство после 1979 года) / сост. Люй Пэн, Ян Дань. – Пекин : Чжунго циннянь чубаньшэ, 2011. – 374 с.

References

Chzhungo yuhua shi (Istoriya maslyanoy zhivopisi Kitaya) [The Art History of Chinese Oil Painting]. Ed. By Liu Chun. Beijing, Chinese Youth Publishing House, 2016, 544 p. (In Chin.)

Chzhungo dandaj mejshu ershi czyan (Dvadcat' aspektov kitajskogo iskusstva nastoyashchego vremeni) [20 Aspects of Contemporary Art China]. Ed. By He Weiping. Nanjing, Southeastern Higher School Publishing House, 2008, 150 p. (In Chin.)

Duhovnaya kul'tura Kitaya. Enciklopediya v pyati tomah [The Spiritual Culture of China. (2006-2010) An Encyclopedia in five volumes]. Editor-in-chief M.L. Titarenko. Vol. 4. Moscow, Oriental Literature, 2009, 935 p. (In Russ.)

Enciklopediya zhivopisi [Encyclopedia of painting]. Transl. from German by M.B. Akseyenko and others. Editors N.A. Borisovskaya, S.I. Kozlova, V.Y. Traskin. Moscow, AST Publ., 2007, 799 p. (In Russ.)

1979 nyan' ilaj-de Chzhungo ishu shi (Kitajskoe iskusstvo posle 1979 goda) [The Art History of China Since 1979]. Ed. by Lü Peng, Yang Dan. Beijing, Chinese Youth Publishing House, 2011, 374 p. (In Chin.)

Lü Peng. *Chzhungo dandaj ishu shi (Istoriya sovremennogo iskusstva Kitaya). 2000 – 2010*. [Contemporary Art in 21st Century China (2000–2010)]. Shanghai, Shanghai People's Publishing House, 2014, 418 p. (In Chin.)

Neglinskaya, M.A. *Sovremennoe iskusstvo Kitaya : mezhdru modernizmom i tradiciej* [Contemporary Chinese Art: between modernism and tradition]. Ed. by Yu.V. Lyubimov. Moscow, Sputnik+ Publ., 2022, 340 p. (In Russ.)

Rudova, M.L., Pchelin, N.G. *Kitajskaya narodnaya kartina nan'hua iz sobraniya Gosudarstvennogo Ermitazha. Katalog vystavki* [Chinese folk painting-nianhua from the Collection of the State Hermitage Museum. Exhibition catalog]. Saint Petersburg, Slavia Publ., 2003, 288 p. (In Russ.)

Vystavka kitajskoj zhivopisi maslom. Katalog [An Exhibition of Chinese oil paintings. Catalog]. Chinese Exhibition Company Publ., 1987, 49 p. (In Russ.)

Wang, Fei. *Sovremennoe iskusstvo Kitaya v kontekste mirovogo hudozhestvennogo processa : rukopis' diss. ... kand. iskusst.* [Contemporary Chinese art in the context of the global artistic process. The manuscript of the dissertation for the degree of Candidate of Art Criticism]. Moscow, Research Institute of the Academy of Sciences Publ., 2008, 212 p. (In Russ.)

*Ранчин А.М.**

ПРОБЛЕМА ДАТИРОВКИ «СЛОВА О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ» И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРИРОДА ПАМЯТНИКА

Аннотация. В статье рассматривается проблема датировки «Слова о полку Игореве» в контексте особенностей поэтики памятника. Показано, что произведение не является «протоколом» исторических событий и в нем используется эпическая гиперболизация. Рассматриваются гипотезы об аллюзиях в «Слове о полку Игореве» на события 1190-х годов и доказывается их несостоятельность. На основании императивной модальности призывов к князьям обосновывается идея о создании памятника не позже начала октября 1187 г., до смерти Ярослава Галицкого.

Ключевые слова: «Слово о полку Игореве»; датировка; поэтика; героико-эпический код; модальности текста.

Поступила: 25.07.2024

Принята к печати: 19.08.2024

Для цитирования: Ранчин А.М. Проблема датировки «Слова о полку Игореве» и художественная природа памятника // Вестник культурологии. – 2024. – № 4(111). – С. 112–125. – DOI: 10.31249/hoc/2024.04.07

**Ранчин Андрей Михайлович – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института научной информации по общественным наукам РАН. Москва, Россия; aranchin@mail.ru*

Ranchin Andrey Mikhailovich – DSc in Philology, Leading Researcher at the Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; aranchin@mail.ru

Ranchin A.M.

**The Problem of Dating “The Tale of Igor’s Campaign”
and the Artistic Nature of the Monument**

Abstract. The article examines the problem of dating “The Tale of Igor’s Campaign” in the context of the peculiarities of the poetics of the monument. It is shown that the work is not a “protocol” of historical events and it uses epic hyperbolization. Hypotheses about allusions in “The Tale of Igor’s Campaign” to the events of the 1190s are considered and their inconsistency is proven. Based on the imperative modality of calls to princes, the idea of creating a monument no later than the beginning of October 1187, before the death of Yaroslav Galitsky, is substantiated.

Keywords: “The Tale of Igor’s Campaign”; dating; poetics; heroic-epic code; text modalities.

Received: 25.07.2024

Accepted: 19.08.2024

For quoting: Ranchin A.M. The Problem of Dating “The Tale of Igor’s Campaign” and the Artistic Nature of the Monument // Herald of Culturology. – 2024. – No. 4(111). – P. 112–125. DOI: 10.31249/hoc/2024.04.07

В случае с посвященными историческим событиям памятниками словесности, в отношении которых отсутствуют прямые указания на время создания, датировка производится с помощью определения нижней (*terminus post quem*) и верхней (*terminus ante quem*) границ. Верхняя граница устанавливается благодаря обнаружению в произведении известий об исторических событиях, даты которых зафиксированы в других источниках, а нижняя – посредством выявления событий, о которых автор не упомянул, хотя, исходя из логики текста, непременно должен был это сделать.

Одна из до сих пор не решенных существенных проблем – датировка такого замечательного памятника, как «Слово о полку Игореве» (далее название приводится сокращенно – СПИ). В случае со СПИ нижней границей традиционно считалось представленное в виде метафоры в реплике хана Гзака известие о возвращении Владимира Игоревича с молодой женой – дочерью хана Кончака из половецкого племени: «Аще его [Игоревича. – *А. Р.*] опутаеѡ красною дѣвицею, ни нама

будеть сокольца, ни нама красны дѣвице, то почнуть наю птици бити въ полѣ Половецкомъ» [Ироическая песнь ... , 1800, с. 44]. В Ипатьевской летописи об этом событии сообщается в статье 6695 (1187), оно отнесено, судя по месту известия в годовой статье, к концу лета – началу осени [Полное собрание русских летописей, 1908, т. 2, стб. 659, л. 229], соответственно, нижняя граница написания СПИ определялась как август-сентябрь 1187 г. Верхней границей обычно признавалось обращение к Ярославу Осмомыслу Галицкому: «Стрѣляй Господине Кончака, поганого Кощя за землю Рускую, за раны Игоревы буюго Святславлича» [Ироическая песнь ... , 1800, с. 30]. В той же летописи содержится точная дата смерти галицкого князя – 1 октября 1187 г. [Полное собрание русских летописей, 1908, т. 2, стб. 656, л. 228]. Таким образом, время написания древнерусской «песни» определялось весьма точно, в пределах полутора-двух месяцев: августом-сентябром 1187 г. (или, может быть, самым началом октября, если учесть, что автор СПИ мог узнать о кончине галицкого князя с некоторым запозданием). Но если даже не принимать, несмотря на его убедительность, предположение о месяце, когда Владимир Игоревич приехал на Русь, как будто бы неоспоримым выглядело суждение Д.С. Лихачева о годе написания памятника: «“Слово о полку Игореве” написано вскоре после событий похода Игоря. Действительно, события, случившиеся в конце или после 1187 г., не отразились в “Слове”. В частности, “Слово” в числе живых “князей наших” называет умершего в 1187 г. Ярослава Осмомысла. Но “Слово” не могло быть написано и ранее 1187 г., так как оно заключается “славой” “молодым” князьям – в том числе и Владимиру Игоревичу, только в 1187 г. вернувшемуся из плена. Таким образом “Слово” написано в 1187 г.» [Лихачев, 1950, с. 249].

Ситуация изменилась, когда в 1986 г. историк А.А. Горский напомнил о факте, установленном исследователем летописной хронологии Н.Г. Бережковым: в сообщении о возвращении Владимира использован так называемый ультрамартовский стиль, то есть в переводе на январский год это событие должно быть датировано не 1187, а 1188 г. [Горский, 1985; Горский, 1986]. Из этого, казалось бы, с непреклонностью следовал вывод: обращение к Ярославу Осмомыслу написано уже после смерти галицкого правителя, соответственно, принятая прежде верхняя граница исчезала, а новой границей становился либо

1196 – год смерти Игоревых братьев, которому провозглашается слава в финале СПИ, либо – в случае признания, что слава могла провозглашаться и покойнику – кончина главного героя древнерусской «песни», произошедшая в 1201 или в 1202 г. (Впрочем, если считать, что общий смысл «песни» сохранял актуальность и спустя годы после трагического поражения Игоревых войск в 1185 г., то допустимо предположение и о создании памятника в то время, когда Игоря уже не было в живых.)

Были предложены многочисленные попытки уточнить время написания СПИ, сдвинув нижнюю границу вправо на хронологической оси относительно датировки произведения 1187 г. Основанием для такого уточнения были, во-первых, якобы имеющиеся в тексте памятника свидетельства о тех или иных исторических событиях, произошедших в 1190-х годах, и, во-вторых, соотнесенность с исторической ситуацией тех же лет прагматической функции произведения, выраженной в призывах к князьям прекратить распри, «закрыть Полю ворота» и «отмстить за раны Игоревы». Не разбирая все аргументы как первого, так и второго ряда¹, остановимся лишь на некоторых из них – на тех, при оценке которых необходимо рассмотрение художественной природы памятника, и в частности, модальности высказываний автора.

Б.И. Яценко усматривает в обращении к могущественному владими́ро-суздальскому князю Всеволоду Большое Гнездо: «Ты бо можешши<...>Донъ шеломы выльяти» [Ироическая песнь ... , СПИ 1800, с. 28] – и в словах, характеризующих силу волынского князя Романа Мстиславича, перед которым «Половцы сулицы свои повръгоша» [там же, с. 32], аллюзии на поход Всеволода Большое Гнездо на Дон в 1198 г. и на действия Романа Мстиславовича против половцев в 1197 г. или 1198 г.² На поздней датировке памятника настаивает и А.Н. Ужанков. Он предположительно относит поход Романа Мстиславича на половцев к 1200 или к началу 1201 г. и доказывает, что СПИ было создано, видимо, осенью-зимой 1200 г., относительно незадолго до кончины главного героя³.

¹ Детальный критический анализ ряда доказательств в пользу написания СПИ в 1190-х годах был проведен мною раньше. См.: [Ранчин, 2017, с. 358–377; Ранчин, 2019, с. 215–219, Ранчин, 2022а].

² См.: [Яценко, 1993, с. 35–36].

³ См.: [Ужанков, 2015, с. 241–273; Ужанков, 2022, с. 220–307].

Однако эти аргументы не учитывают художественной природы СПИ. Упоминание о Доне вовсе не подразумевает реального похода Всеволода Большое Гнездо к этой реке. Автор использует эпическую возвеличивающую гиперболу, причем в ирреальном модусе – в модальности возможности («можеша»), а не действительно совершеного действия¹.

Также нет надобности в упоминании о страхе половцев перед Романом Мстиславовичем усматривать указание на какие-то определенные походы: это эпическое преувеличение, указывающее не на реальное действие волынского князя против степняков, а на их страх перед ним. Нет оснований считать это известие неоспоримым свидетельством о действительных боевых событиях. Перед нами, так сказать, пример эпико-героического модуса, не предполагающий соответствия фактам. В качестве аналога можно привести характеристику Владимира Мономаха в «Слове о погибели Русской земли», написанном примерно полвека после СПИ: «Отселѣ до угоръ и до ляховъ, до чаховъ, от чахов до ятвязи и от ятвязи до литвы, до немецъ, от нѣмецъ до корѣлы, от корѣлы до Устьяга, гдѣ тамо бяху тоймици погании, и за Дышючимъ моремъ; от моря до болгарь, от болгарь до буртась, от буртась до чермись, от чермись до морьдвы, – то все покорено было Богомъ крестияньскому языку, поганьскыя страны, великому князю Всеволоду, отцю его Юрью, князю кыевьскому, дѣду его Володимеру и Манамаху, которымъ то половоци дѣти своя полошаху в колыбѣли. А литва из болота на свѣтъ не выныкываху, а угры твердяху каменные города желѣзными вороты, абы на них великий Володимеръ тамо не въѣхалъ, а нѣмци радовахуся, далече будуче за Синимъ моремъ. Буртасы, черемиси, вяды и морьдва бортьничаху на князя великого Володимера. И жюръ Мануиль цесарегородскый опасъ имѣя, поне и великыя дары посылаша к нему, абы под нимъ великий князь Володимеръ Цесарягорода не взял» [Библиотека литературы Древней Руси, 1995, т. 5, с. 90]². Страх венгров немцев (то есть шведов, живших на другом берегу Балтики), якобы трепетавших перед одним только именем Мономаха, не имеет никакого отношения к действительности, а опасения византийского императора, будто бы напуганного

¹ Ср.: [Palmer, 2001, p. 8, 10, 22, 72, 73, 89–90].

² Курсивом выделены издательские конъектуры.

возможным нападением киевского князя на Царьград, очень сильно преувеличены¹.

Эпико-героическая гиперболизация вообще характерна для СПИ. Как справедливо напомнил А.Н. Робинсон, поход 1185 г. и поражение Игоревы войска не были крупномасштабными историческими событиями [Робинсон, 1986, с. 184], но в древнерусской «песни» они представлены как нечто экстраординарное, приобретающее едва ли не вселенский характер: «То было въ ты рати, и въ ты плъкы; а сице и рати не слышано»; «На рѣцѣ на Каялъ тѣма свѣтъ покрыла» [Ироическая песнь ... , 1800, с. 17, 25]. А.Н. Робинсон также верно заметил, что автор СПИ героизирует Святослава Киевского – князя слабого, не обладавшего всей полнотой власти над Киевской землей, и приписывает исключительно ему победу над половецким ханом Кобяком, в действительности одержанную коалицией южнорусских князей [Робинсон, 1986, с. 188].

«Песнь» об Игоровом походе вообще не может расцениваться как протокольное описание исторических событий. В СПИ сказано о желании Игоря и его брата Всеволода «поискати града Тмутороканя» [Ироическая песнь ... , 1800, с. 24], но эти слова бояр Святославу Киевскому – не более чем эпическое преувеличение. Во-первых, небольшой отряд Игоря не мог пройти всю половецкую Степь и выйти на Таманский полуостров (такое намерение было бы чистым безумием); во-вторых, в то время Тмуторокань находился под властью Византии, а не половцев [Прохоров, 1995, с. 125]. Игорь не ставил себе цели отвоевания древнего Тмутороканя – города на Таманском полуострове, в котором когда-то, в 1078–1079 и в 1083–1094 гг., княжил его дед Олег Святославич.

Решающая битва русичей с половцами названа трехдневной, хотя, согласно информированному автору летописного сказания о ней в Ипатьевской летописи, она длилась неполных два дня. О Всеславе Полоцком сообщается, что он «дотчеся стружиемъ злата стола Киевскаго» [Ироическая песнь ... , 1800, с. 35], затем о его походе на Новгород: «оттвори врата Нову-граду, разшибе славу Ярославу» [там же] и после этого – о походе из Новгорода на Немигу: «скочи влъкомъ

¹ Мономах оказал военную поддержку своему зятю – претенденту на византийский престол, а затем его сыну, однако боевые действия не вышли за пределы Подунавья и киевский князь, видимо, не строил планов завоевания Константинополя. См.: [Карпов].

до Немиги съ Дудутокъ» [Ироическая песнь ... , 1800, с. 35]. На самом деле последовательность событий была иной: Всеслав потерпел поражение на Немиге после дерзкого нападения на Новгород, был вероломно захвачен Ярославичами, а спустя некоторое время выведен составшими против своего правителя Изяслава Ярославича киевлянами из темницы и провозглашен князем. Источники ничего не сообщают о походах Всеслава на Тмуторокань и о его княжении там, но в СПИ сказано, что он «из Кыева дорискаше до Куръ Тмутороканя» [Ироическая песнь ... , 1800, с. 36]. Из Ипатьевской летописи известно, что Игорь после бегства от половцев посетил сначала свой престольный город Новгород-Северский, затем Чернигов и только потом отправился в Киев к Святославу Всеволодовичу – номинально главному среди русских князей и реально старшему в клане Ольговичей. Между тем в СПИ Игорь едет именно в Киев: «Игорь ѣдетъ по Боричеву къ Святѣй Богородици Пирогощей» [там же, с. 45], и этот приезд, в известии о котором отсутствует упоминание о киевском князе Святославе, представляется неким подобием вокняжения, тем более что возвращение Игоря подано в СПИ как событие, вызывающее радость всей Русской земли, а сам главный герой соотносится с солнцем. В реальности Игорь на киевский престол прав не имел и никогда не претендовал на него.

Объяснить эти отклонения от фактической истины можно по-разному¹. Но важно, что они предостерегают от желания всегда видеть в известиях СПИ отражение реальных событий. Подход к «песни» как источнику такого же уровня достоверности, что и летопись, чреват серьезными абберациями, особенно когда в качестве отсылок к историческим фактам трактуются высказывания, обладающие потенциальной модальностью и/или являющиеся реализацией эпических гипербола. СПИ – памятник, в котором повествование об Игорево походе вплоть до пленения князя построено на основе героико-эпического кода², а памятник в целом является во многом реализацией мифологических моделей³.

¹ Трактовку, принадлежащую автору настоящих строк, см. в книге [Ранчин, 2019, с. 98, 96, 126, прим. 75, 108–114, 74, 208].

² См. об этом: [Ранчин, 2019, с. 66–70].

³ См. об этом прежде всего: [Гаспаров, 1984].

Что же касается датировки СПИ на основании идейной соотнесенности памятника с историческим контекстом, то она, конечно, не может быть строгой. Тем не менее некоторые предположения на этот счет высказать можно. Явное возвеличивание автором повести об Игоре походе Святослава Всеволодовича Киевского и полное умолчание о роли в антиполовецких действиях его соправителя Рюрика Ростиславича свидетельствуют о том, что СПИ едва ли могло быть написано после смерти этого князя в 1194 г. и вступления на киевский престол Рюрика. Утверждение А.В. Кизима, что «песнь» не могла быть создана при жизни Святослава, поскольку в ней весьма нелицеприятно оценивался его и Игорев дед Олег Святославич-«Гориславич», не выдерживает критики. Во-первых, светская власть отнюдь не осуществляла тотальный контроль над словесностью. Показательный пример – «Повесть временных лет». Ярослав Мудрый, дед Святополка Изяславича и Владимира Мономаха, в киевское княжение которых составлялся ее текст, изображается в летописи не просто с симпатией, а практически как идеальный правитель. Но это нимало не помешало книжникам привести сведения о бунте Ярослава против его отца Владимира (сообщение под 6522/1014 г.) и о заточении в темницу брата Судислава, оклеветанного какими-то недругами (известие под 644/1036 г.). Летописец несомненно благоволил одному из младших Ярославовых сыновей Всеволоду, однако в его некрологе под 6601/1093 г. неодобрительно замечает: «нача любиті смыслъ оуныхъ. и свѣтъ творяше с ними. си же начаша ї заводити и негодовати дружины своя первыя. ї людем не хотѣти княже правдѣ. ї начаша тивунѣ его грабите люди продаяти. сему не вѣдущо оу болѣзняхъ своихъ» [Полное собрание русских летописей, 1908, т. 2, стб. 208, л. 80]. А в статье под 6603/1095 г. рассказывает о неблагоприятном поступке Всеволодова сына Владимира Мономаха, вероломно убившего половецких послов Итларя и Кытана. Между тем, как признают все исследователи, «Повесть временных лет» была завершена в годы Мономахова киевского княжения.

Во-вторых, фигура Олега «Гориславича» в СПИ – отнюдь не однозначно негативная, она скорее трагическая. Разжигая распри, он воевал за отцовское наследство, узурпированное дядей Всеволодом и Всеволодовым сыном Владимиром Мономахом¹.

¹ См. об этом: [Ранчин, 2019, с. 121–125].

Уточнить возможное время создания памятника позволяют обращения к князьям соединить усилия и постоять за раны Игоревы, предотвратив половецкие набеги. Эти обращения выражены в императивной модальности¹ с помощью звательных форм имен князей-адресатов и глагольных форм повелительного наклонения. Одно из них, обращение к Ярославу Галицкому, уже было приведено выше. Другие: «Великий Княже Всеволоде! не мыслію ти прелетѣти издадеча, отня злата стола поблюсти» [Ироическая песнь ... , 1800, с. 28], (обращение к Всеволоду Большое Гнездо); «Вступита Господина въ злата стремянь за обиду сего времени, за землю Русскую, за раны Игоревы, буюго Святславлича!» [там же, с. 30] (обращение к Рюрику и Давиду Ростиславичам); «Загородите полно ворота своими острыми стрѣлами за землю Русскую, за раны Игоревы буюго Святъславлича» [там же, с. 33] (обращение к Ингварю, Всеволоду и трем Мстиславичам). Эти обращения – прямые проявления прагматической функции текста СПИ, животрепещущими, жгучими они могли быть только в ситуации, когда боль и память о поражении Игоря в 1185 г. еще не притупились, а половецкая угроза была реальной или, по крайней мере, еще не забытой, недавней. Поскольку Ярослава Галицкого автор призывает «стрелять» Кончака, половецкий хан в то время еще должен был здравствовать и представлять хотя бы потенциальную опасность для русских земель. Н.С. Демкова и, вслед за ней, А.В. Кизим, полагают, что эти призывы могли быть актуальными во время междоусобицы 1195–1196 гг., в которую были вовлечены почти все русские князья [Демкова, 1973; Демкова, 1997, с. 47–48; Демкова, 2004, с. 162–172; Кизим, 2022; Кизим, 2023]. Однако в эти годы не зафиксированы какие-либо враждебные действия половцев против Руси², а Игорь не выступал в роли жертвы, нуждающейся в защите, каким его представляет автор СПИ, а был одним из участников конфликта, поддерживая главу клана Ольговичей Ярослава Всеволодовича. Упоминания о Кончаке исчезают со страниц летописи в 1187 г., в 1191 или в 1191–1192 гг., когда новгород-северский князь предпринял два новых похода в поло-

¹ Ср. об императиве как модусе речи: [Храковский, Володин, 2002].

² «Диких половцев» использовал как союзников в борьбе с Ярославом Всеволодовичем и его сторонниками Рюрик Ростиславич (см.: [Полное собрание русских летописей, 1908, т. 2, стб. 690, 694, 695]), но по собственной инициативе степняки на Русь не вторгались.

вещкую степь; первый принес ему победу, во втором случае князь благоразумно уклонился от столкновения с превосходящими силами неприятеля¹. Уже в это время он никак не мог восприниматься в качестве недавнего пленника, чья «обида» требует отмщения. Сам по себе призыв князей к единению и прекращению распри мог сохранять значимость и в 1195–1196 гг., и позднее, однако только вне связи с Игоревым походом 1185 г.

Обращение к Ярославу Осмомыслу, принадлежащее автору СПИ², было бы абсурдным, если князь ко времени написания СПИ умер, так как выполняет прагматическую функцию, побуждает к действию. Резонно вернуться к давно высказанному предположению³, что автор написал свою «песнь» до кончины галицкого правителя и что о возвращении из плена Владимира Игоревича он сообщал в метафорической форме как о событии еще не произошедшем, но бесспорно ожидаемом. Сговор о браке Владимира и Кончаковны был совершен еще до похода, свадьба состоялась, видимо, вскоре после пленения юного князя, так как на Русь супруги приехали уже с маленьким сыном, но, вероятно, не с новорожденным, для которого такое путешествие было бы трудным и опасным. Ожидая возвращения Владимира на родину, автор СПИ превратил отъезд с согласия тестя едва ли не в бегство с увозом Кончаковны, поскольку представил это событие как наносящее урон чести половецкого хана⁴.

Анализ поэтики СПИ подтверждает гипотезу об относительно раннем написании произведения – не позже конца лета – начала осени 1187 г., когда горечь об Игорево поражении еще не изгладилась, не была заслонена новыми событиями.

¹ См.: [Полное собрание русских летописей, 1908, т. 2, стб. 673, л. 233]. События, упомянутые в статье 6699 г., датированы летописцем по мартовскому стилю (см.: [Бережков, 1963, с. 196]), поэтому первый поход должен быть отнесен не к 1192 г., как это сделали Г.М. Прохоров и О.В. Творогов [Прохоров, Творогов, 1995, с. 238], а к 1191-му, а второй, поскольку сообщается, что он пришелся на зиму того же 6699 г., – к рубежу 1191–1192 гг. Ср.: [Алексеев, 2014, с. 345].

² Приписывать его, как и другие обращения, Святославу Всеволодовичу, невозможно, поскольку киевский властитель не мог называть остальных князей «господами». См. об этом: [Ранчин, 2019, с. 228–229].

³ См.: [Приселков, 1938; Моисеева, 1985].

⁴ См. об этом подробнее: [Ранчин, 2022б].

Список литературы

Источники

Библиотека литературы Древней Руси. – Санкт-Петербург : Наука, 1995. – Т. 5 : XIII век. – 528 с.

Ироическая песнь о походе на половцов удельного князя Новгорода-Северского Игоря Святославича, писанная старинным русским языком в исходе XII столетия с переложением на употребляемое ныне наречие. – Москва : В Сенатской типографии, 1800. – VIII+46 с.

Полное собрание русских летописей. – 2-е изд. – Санкт-Петербург : Типография М.А. Александрова, 1908. – Т. 2 : Ипатьевская летопись. – XVI с. + 938 стб. + 87с. + IV с.

Прохоров Г.М. Тмутаракань // Энциклопедия «Слова о полку Игореве» : в 5 т. – Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 1995. – Т. 5. – С. 123–125.

Прохоров Г.М., Творогов О.В. Игорь Святославич // Энциклопедия «Слова о полку Игореве» : в 5 т. – Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 1995. – Т. 2. – С. 236–241.

Исследования

Алексеев С.В. Игорь Святославич. – Москва : Молодая гвардия, 2014. – 348[4] с.

Бережков Н.Г. Хронология русского летописания. – Москва : Издательство Академии наук СССР, 1963. – 376 с.

Гаспаров Б.М. Поэтика «Слова о полку Игореве». – Wien : Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, 1984. – 406 с. – (Wiener Slawistischer Almanach ; Sb. 12).

Горский А.А. К вопросу о времени создания «Слова о полку Игореве» // Русская литература. – 1985. – № 4. – С. 21–28.

Горский А.А. Проблема даты создания «Слова о полку Игореве» // Исследования «Слова о полку Игореве» / отв. ред. Д.С. Лихачев. – Ленинград : Наука, Ленингр. отделение, 1986. – С. 29–37.

Демкова Н.С. К вопросу о времени написания «Слова о полку Игореве» // Вестник Ленинградского университета. Серия Истории, Языка, Литературы. – 1973. – № 14, вып. 3. – С. 72–77.

Демкова Н.С. Проблемы изучения «Слова о полку Игореве» // Демкова Н.С. Средневековая русская литература: поэтика, интерпретации, источники : сб. статей. – Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургского университета, 1997. – С. 33–76.

Демкова Н.С. Из комментария к тексту «Слова о полку Игореве»: «сего бо нынѣ сташа стязи Рюриковы, а друзи и – Давидовы» // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского Дома) Российской академии наук. – Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2004. – Т. 55 / отв. ред. Л.В. Соколова. – С. 162–172.

Карпов А.Ю. Лев Девгеневич. – URL: <https://portal-slovo.ru/history/46253.php> (дата посещения: 13.07.2024).

Кизим А.В. «Слово о полку Игореве» против Игоря Святославича // Урал. – 2022. – № 3. – С. 199–206.

Кизим А.В. К вопросу о датировке «Слова о полку Игореве»: призывы к князьям-современникам // Литературоведческий журнал. – 2023. – № 4(62). – С. 78–94. – DOI: 10.31249/litzhur/2023.62.05

Лихачев Д.С. «Слово о полку Игореве»: историко-литературный очерк // Слово о полку Игореве / под ред. В.П. Адриановой-Перетц. – Москва ; Ленинград : Издательство Академии наук СССР, 1950. – С. 229–290. – (Литературные памятники).

Моисеева Г.Н. О времени создания «Слова о полку Игореве» // Русская литература. – 1985. – № 4. – С. 15–20.

Приселков М.Д. «Слово о полку Игореве» как исторический источник // Историк-марксист. – 1938. – Кн. 6(70). – С. 112–133.

Ранчин А.М. О новой книге А.Н. Ужанкова и о проблемах изучения «Слова о полку Игореве» // Литературный факт. – 2017. – № 4. – С. 358–377.

Ранчин А.М. Путеводитель по «Слову о полку Игореве». – Санкт-Петербург : Нестор-История, 2019. – 272 с.

Ранчин А.М. Еще раз о датировке «Слова о полку Игореве» и об авторской позиции в памятнике // Литературоведческий журнал. – 2022а. – № 4(58). – С. 65–80. – DOI: 10.31249/litzhur/2022.58.04

Ранчин А.М. К вопросу о датировке «Слова о полку Игореве» // Вестник Калужского университета. Сер. 2: Исследования по филологии. – 2022б. – № 2. – С. 67–71.

Робинсон А.Н. Автор «Слова о полку Игореве» и его эпоха // «Слово о полку Игореве»: 800 лет / гл. ред. И.И. Шкляревский ; сост. Л. И. Сазонова. – Москва : Советский писатель, 1986. – С. 153–191.

Ужанков А.Н. «Слово о полку Игореве» и его эпоха. – Москва : НИЦ «Академкнига», 2015. – 512 с.

Ужанков А.Н. «Слово о полку Игореве»: историко-филологическое исследование. – 2-е изд. – Москва : Издательский дом ЯСК, 2022. – 744 с.

Храковский В.С., Володин А.П. Семантика и типология императива: русский императив / отв. ред. В.Б. Касевич. – 2-е изд. – Москва : Едиториал УРСС, 2002. – 272 с.

Яценко Б.И. Об авторе «Слова о полку Игореве» (проблемы поиска) // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского Дома) Российской академии наук. – Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 1993. – Т. 48. – С. 31–37.

Palmer F.R. Mood and Modality. – 2nd ed. – Cambridge : Cambridge Univ. Press, 2001. – 260 p.

References

Alekseev, S.V. *Igor' Svyatoslavich*. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2014, 348[4] p. (In Russ.)

Berezhkov, N.G. *Hronologiya russkogo letopisaniya* [Chronology of Russian Chronicles]. Moscow, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ., 1963, 376 p. (In Russ.)

Gasparov, B.M. *Poetika "Slova o polkulgoreve"* [The poetics of "The Tale of Igor's Campaign"]. Wien, Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien Publ., 1984, 406 p. (Wiener Slawistischer Almanach. Sb. 12). (In Russ.)

Gorskij, A.A. K voprosu o vremeni sozdaniya “Slova o polku Igoreve” [On the question of the time of creation of “The Tale of Igor’s Campaign”]. In *Russkaya literatura*, no. 4, 1985, pp. 21–28. (In Russ.)

Gorskij, A.A. Problema daty sozdaniya “Slova o polku Igoreve” [The problem of the date of creation of “The Tale of Igor’s Campaign”]. In *Issledovaniya “Slova o polku Igoreve”* [Research of “The Tale of Igor’s Campaign”] resp. ed. D.S. Lihachev. Leningrad, Nauka Publ.; Leningr.otdelenie, 1986, pp. 29–37. (In Russ.)

Demkova, N.S. K voprosu o vremeni napisaniya “Slova o polku Igoreve” [On the question of the time of writing “The Tale of Igor’s Campaign”]. In *Vestnik Leningradskogo universiteta. Seriya istorii, yazyka, literatury*, no. 14, issue 3, 1973, pp. 72–77. (In Russ.)

Demkova, N.S. Problemy izucheniya “Slova o polku Igoreve” [Problems of studying “The Tale of Igor’s Campaign”]. In Demkova, N.S. *Srednevekovaya russkaya literatura: poetika, interpretacii, istochniki : sb. statej* [Medieval Russian literature: poetics, interpretations, sources: collection of articles]. Saint Petersburg, Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta Publ., 1997, pp. 33–76. (In Russ.)

Demkova, N.S. Iz kommentariya k tekstu “Slova o polku Igoreve”: “sego bo nyně stasha styazi Ryurikovy, a druži I – Davidovy” [From the commentary to the text “The Tale of Igor’s Campaign”: “today the banners of Rurik rose, on others – of Davyd”]. In *Trudy Otdela drevnerusskoj literatury Instituta russkoj literatury (Pushkinskogo Doma) Rossijskoj akademii nauk* [Proceedings of the Department of Old Russian Literature of the Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences]. Saint Petersburg, Dmitrij Bulanin Publ., 2004, vol. LV, resp. ed. L.V. Sokolova, pp. 162–172. (In Russ.)

Karpov, A.Yu. Lev Devgenevich. URL: <https://portal-slovo.ru/history/46253.php> (date of access: 13.07.2024).

Kizim, A.V. “Slovo o polku Igoreve” protiv Igorya Svyatoslavicha [“The Tale of Igor’s Campaign” against Igor Svyatoslavich]. In *Ural*, no. 3, 2022, pp. 199–206. (In Russ.)

Kizim, A.V. K voprosu o datirovke “Slova o polku Igoreve” : prizyv k knyaz'yam-sovremennikam [On the question of the dating of “The Tale of Igor’s Campaign”: calls to contemporary princes]. In *Literaturovedcheskij zhurnal*, no. 4 (62), 2023, pp. 78–94. DOI: 10.31249/litzhur/2023.62.05 (In Russ.)

Lihachev, D.S. “Slovo o polku Igoreve”: (istoriko-literarnyj ocherk) [“The Tale of Igor’s Campaign”: (historical and literary essay)]. In *Slovo o polku Igoreve* [The Tale of Igor’s Campaign], ed. V.P. Adrianova-Peretc. Moscow; Leningrad, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ., 1950, pp. 229–290. (“Literaturnye pamyatniki”). (In Russ.)

Moiseeva, G.N. O vremeni sozdaniya “Slova o polku Igoreve” [About the time of creation of “The Tale of Igor’s Campaign”]. In *Russkaya literatura*, no. 4, 1985, pp. 15–20. (In Russ.)

Priselkov, M.D. “Slovo o polku Igoreve” kak istoricheskij istochnik [“The Tale of Igor’s Campaign” as a historical source]. In *Istorič-marksist*, book 6 (70), 1938, pp. 112–133. (In Russ.)

Ranchin, A.M. O novoj knige A.N. Uzhankova i o problemah izucheniya “Slova o polku Igoreve” [About the new book by A.N. Uzhankov and about the problems of studying “The Tale of Igor’s Campaign”]. In *Literaturnyj fakt*, no. 4, 2017, pp. 358–377. (In Russ.)

Ranchin, A.M. *Putevoditel' po “Slovu o polku Igoreve”* [Guide to “The Tale of Igor’s Campaign”]. Saint Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2019. 272 p. (In Russ.)

Ranchin, A.M. Eshche raz o datirovke “Slova o polku Igoreve” I ob avtorskoj pozicii v pamyatnike [Once again about the dating of “The Tale of Igor’s Campaign” and about the author’s position in the monument]. In *Literaturovedcheskij zhurnal*, no. 4 (58), 2022a, pp. 65–80. DOI: 10.31249/litzhur/2022.58.04 (In Russ.)

Ranchin, A.M. K voprosu o datirovke “Slova o polku Igoreve” [On the issue of dating “The Tale of Igor’s Campaign”]. In *Vestnik Kaluzhskogo universiteta. Ser. 2. Issledovaniya po filologii*, no. 2, 2022b, pp. 67–71. (In Russ.)

Robinson, A.N. Avtor “Slova o polku Igoreve” i ego epoha [The author of “The Tale of Igor’s Campaign” and his epoch]. In *“Slovo o polku Igoreve”: 800 let* [“The Tale of Igor’s Campaign”: 800 years], I.I. Shklyarevskij, L.I. Sazonova (eds.). Moscow, Sovetskij pisatel’ Publ., 1986, pp. 153–191. (In Russ.)

Uzhankov, A.N. “*Slovo o polku Igoreve*” i ego epoha [“The Tale of Igor’s Campaign” and its epoch]. Moscow, NIC “Akademkniga” Publ., 2015, 512 p. (In Russ.)

Uzhankov, A.N. “*Slovo o polku Igoreve*”: istoriko-filologicheskoe issledovanie [“The Tale of Igor’s Campaign”: a historical and philological study]. 2nd edition. Moscow, Izdatel'skij dom YaSK Publ., 2022, 744 p. (In Russ.)

Hrakovskij, V.S., Volodin, A.P. *Semantika I tipologiya imperativa : russkij imperativ* [Semantics and typology of the imperative: Russian imperative], resp. ed. V.B. Kasevich, 2nd edition. Moscow, Editorial URSS Publ., 2002, 272 p. (In Russ.)

Yacenko, B.I. Ob avtore “Slova o polku Igoreve” (problemy poiska) [About the author of “The Tale of Igor’s Campaign” (search problems)]. In *Trudy Otdela drevnerusskoj literatury Instituta russkoj literatury (Pushkinskogo Doma) Rossijskoj akademii nauk* [Proceedings of the Department of Old Russian Literature of the Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences]. Saint Petersburg, Dmitrij Bulanin Publ., 1993, vol. XLVIII, pp. 31–37. (In Russ.)

Palmer, F.R. *Mood and Modality*. 2nd edition. Cambridge, Cambridge Univ. Press Publ., 2001, 260 p.

Колосова Е.И.*

О ШОТЛАНДСКОЙ ДРАМЕ В ГЕОРГИАНСКУЮ ЭПОХУ¹

Аннотация. История развития шотландской драматургии неразрывно связана с состоянием театральной индустрии и литературным процессом Великобритании XVIII–XIX вв. Являясь частью широкой традиции георгианского театра, шотландская драма обладает рядом индивидуальных черт, которые отличают ее от драмы английской. В статье предпринимается попытка определить место шотландской драмы в культуре Великобритании середины XVIII – первой половины XIX в., рассмотреть ее специфические особенности (в частности, обращение к готической традиции и категории сверхъестественного) и наметить пути дальнейших исследований. Используя историко-литературный и культурологический методы, автор статьи прослеживает стремительное развитие шотландского театра Георгианской эпохи (1714–1830), которое стало возможным благодаря совместным усилиям поэтов, романистов и драматургов.

Ключевые слова: шотландская драма; национальная драма; готическая драма; готическая традиция; категория сверхъестественного;

* **Колосова Екатерина Игоревна** – кандидат филологических наук, научный сотрудник Института научной информации по общественным наукам РАН, Москва, Россия; kolosova@inion.ru

Kolosova Ekaterina Igorevna – PhD in Philology, Researcher at the Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; kolosova@inion.ru

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект No. 23-28-01727), <https://rscf.ru/project/23-28-01727/>

георгианский театр; Вальтер Скотт; Джоанна Бейли; национальная идентичность.

Поступила: 08.07.2024

Принята к печати: 02.08.2024

Для цитирования: Колосова Е.И. О шотландской драме в георгианскую эпоху // Вестник культурологии. – 2024. – № 4(111). – С. 126–143. – DOI: 10.31249/hoc/2024.04.08

Kolosova E.I.
On Scottish Drama in the Georgian Era

Abstract. The history of the development of Scottish drama is inextricably linked with the state of the theater industry and the literary process of Great Britain in the 18th–19th centuries. As part of the broad tradition of Georgian theatre, Scottish drama has a number of individual characteristics that distinguish it from English drama. This article attempts to determine the place of Scottish drama in British culture in the mid-18th – first half of the 19th centuries, consider its specific features (in particular, the appeal to the Gothic tradition and the category of the supernatural) and outline ways for further research. Using historical and cultural approaches, the author of the article traces the rapid development of Scottish theater during the Georgian era (1714–1830), which became possible due to the joint efforts of poets, novelists and playwrights.

Keywords: Scottish drama; national drama; Gothic drama; Gothic tradition; category of supernatural; Georgian theater; Walter Scott; Joanna Bailey; national identity.

Received: 08.07.2024

Accepted: 02.08.2024

For quoting: Kolosova E.I. On Scottish Drama in the Georgian Era // Herald of Culturology. – 2024. – No. 4(111). – P. 126–143. DOI: 10.31249/hoc/2024.04.08

Георгианская эпоха (1714–1830), отмеченная подъемом изящных искусств и литературы, накладывала определенные условности, которые препятствовали свободному развитию театрального искусства и

вместе с тем сделали шотландскую драму уникальным культурным феноменом, который нуждается в более детальном рассмотрении. В последние десятилетия интерес к британской драматургии и ее сценическому воплощению в георгианском театре возрос, о чем свидетельствует целый ряд фундаментальных трудов (Ф. Бёрвик [Burwick, 1991; Burwick, 1996], Дж.Н. Кокс [Cox, 1992], П. Бэкшайдер [Backscheider, 1993], М. Геймер [Gamer, 2000] и др.). Отдельное внимание исследователи уделяют осязаемому преобладанию готической эстетики: невозможно не отметить вслед за Б. Ивансом, что исследование готической драмы данного периода необходимо для более полного понимания самой природы готического, которая не исчерпывается исключительно эстетической ценностью [Evans, 1947, p. 4–5]. Тем не менее шотландская драматургия как явление оригинальное по-прежнему нуждается в более детальном рассмотрении.

Являясь частью широкой традиции георгианского театра, шотландская драма обладает рядом индивидуальных черт, которые отличают ее от драмы английской. Ранее исследователями осуществлялись попытки очертить границы «национальной драмы», «готической драмы», «исторической драмы», «романтической драмы» и пр. в искусстве Шотландии XVIII–XIX вв. [Bell, 2015; Bell, 2017; Cox, 1992; Evans, 1947; Gamer, 1997; Gamer, 2000], однако достичь консенсуса в этом вопросе до сих пор не удавалось. Это объясняется тем, что шотландская драма исследуемого периода являет собой совокупность всех этих определений в силу динамичного развития, экспериментальных подходов и попыток противостоять непростым социополитическим обстоятельствам. В настоящей статье предпринимается попытка определить место шотландской драматургии в культуре Великобритании середины XVIII – первой половины XIX в., рассмотреть ее специфические особенности (в частности, обращение к готической традиции и категории сверхъестественного) и наметить пути дальнейших исследований.

I

Генезис и эволюция шотландской драмы неразрывно связаны с состоянием театральной индустрии в Великобритании XVIII–XIX вв. Трудности, с которыми столкнулся шотландский театр XVIII столе-

тия, носили преимущественно социополитический характер. А. Санду видит в этом основную причину «маргинализации георгианского театра» [Sandhu, 2014, p. 12] в западноевропейском литературоведении, которое до определенной степени избегало «неудобных обсуждений» британской политики эпохи Просвещения [Sandhu, 2014, p. 28–29]. Между тем исследование социополитического ландшафта помогает выявить и подчеркнуть те культурные тенденции, которые способствовали развитию как литературной, так и сценической драмы в Шотландии.

До образования англо-шотландского союза в 1707 г. отношения англичан и шотландцев (особенно жителей Северошотландского нагорья) были обострены, и даже после официального принятия Акта об унии конфликтные настроения в обществе не были искоренены в полной мере. В культурном контексте это привело к возникновению первого Кельтского возрождения (*Celtic Revival*) – движения, которое оспаривало англоцентристскую британскую идентичность [Шестакова, 2019, с. 584]. В этой связи важно принимать во внимание и другое, близкое по своей природе общенациональное движение под названием Шотландское возрождение (*Scottish Revival*), в рамках которого осуществлялся возврат к национальной культуре, возрождался интерес к гэльскому языку, фольклору и шотландской истории в целом. Однако эти широко известные факторы являлись лишь частью того, что влияло на развитие шотландской культуры в целом и театра XVIII–XIX вв. в частности.

1737 год ознаменован переломным моментом в истории британского театра: цензурирующий постановки «Закон о лицензировании» (*Licensing Act*) существенно ограничил заведующих труппами и литературной частью в свободном выражении собственных взглядов со сцены. Это объяснялось стремлением правительства пресечь возможное распространение революционных идей, опасность которых в тот период была особенно высока. Помимо строгого отбора репертуара, «Закон о лицензировании» 1737 г. закрепил понятия «законного театра» (*legitimate theatre* или *legitimate drama*) и «незаконного театра» (*illegitimate theatre*), что установило беспрецедентную монополию первых вплоть до 1843 г. – то есть до принятия нового «Закона о театрах» (*Theatres Act*, 1843). Получившие патент театры, такие как Друри-Лейн (Theatre Royal, Drury Lane) и Ковент-Гарден (Theatre Royal,

Covent Garden), обладали исключительным правом на классические постановки, адаптации произведений У. Шекспира и пр. Театры, считающиеся «незаконными», могли предложить зрителю мелодрамы, бурлески, музыкальные концерты, пантомимы и танцы. Однако не следует полагать, что термин «незаконный» подразумевал отсутствие профессионализма или низкое качество постановок. В действительности учреждения такого типа должны были искать особый подход к своему репертуару во избежание цензуры или судебных исков.

Искусственно созданная пропасть между театрами практически до конца XVIII столетия не лучшим образом сказывалась на театральной индустрии в Шотландии. После переноса резиденции короля Якова I из Эдинбурга в Лондон в 1603 г. шотландские драматурги ради успешной реализации в профессии были вынуждены перемещаться в Лондон либо продолжать работу под давлением евангелического крыла Церкви Шотландии. А. Кэмерон отметил, что в 1662 г. шотландский театр «был ограничен короткими сезонами в театре Теннис-Корт (Tennis Court Theatre) в Эдинбурге; ему покровительствовала аристократия, в его репертуаре преобладали английские пьесы и актеры, и он часто подвергался нападкам со стороны церкви. К 1800 г. в Шотландии было девять «постоянных» театров¹. Театр стал самой популярной формой развлечения в стране, зародив местную традицию драматургии, актерского мастерства и управления, которые в начале XIX в. подготовили почву для «национального театра» в Королевском театре в Эдинбурге» [Cameron, 1987, p. 191].

Первый публичный театр в Шотландии был основан в 1736 г. шотландским поэтом, фольклористом и издателем Алланом Рэмзи (Allan Ramsay, 1686–1758), однако уже к 1739 г. учреждение прекратило свою работу из-за ограничений, накладываемых «Законом о лицензировании» 1737 г. [Pittock, 2020, p. 11]. Влияние творчества Рэмзи на развитие шотландской литературы и театра несомненно. Чаще всего исследователи обращают внимание на его вклад в развитие шотландской фольклористики, хотя следует подчеркнуть, что стремление поэта разрушить англоцентричность британской культуры выразилось не только в создании таких собраний как «Вечнозеленый» (*The Ever Green*, 1724) и «Собрание для чайного столика» (*The Tea-Table*

¹ Два в Эдинбурге, Глазго, Дамфрисе, Абердине, Данди, Эре, Пейсли и Гриноке.

Miscellany, 1723). Пасторальная комедия «Благородный пастух» (*The Gentle Shepherd*, 1725), как и эссе «Несколько советов в защиту драматических зрелищ» (*Some Few Hints, in Defence of Dramatical Entertainments*, 1727) словно вернули шотландской драме национальный голос, язык и диалекты. «Благородный пастух» был впервые представлен в 1729 г. в Хаддингтоне группой учеников и после неоднократно исполнялся на безвозмездных началах различными труппами по всей стране в качестве финальной части музыкальных концертов [Bell, 2007, p. 229], что лишний раз свидетельствует о колоссальной заинтересованности Рэмзи в развитии национального театра. Не меньший вклад был сделан и другим шотландским писателем, поэтом и драматургом Джоном Хоумом (John Home, 1722–1808), чья знаменитая трагедия «Дуглас» (*Douglas*, 1756) в декабре 1756 г. вызвала неоднозначный отклик у зрителей театра Кэнонгейт (Canongate Theatre). Будучи пресвитерианским священнослужителем, Хоум получил крайне неодобрительные отзывы религиозно настроенных критиков, требующих полного запрета на дальнейшие постановки [Bell, 2007, p. 230].

«Дуглас» шотландца Дж. Хоума и «Графиня Солсбери» (*The Countess of Salisbury*, 1767) ирландца Х. Хартсона (Hall Hartson, 1739–1773) проложили путь таким готическим драмам, как «Таинственная мать» (*The Mysterious Mother*, 1768) Х. Уолпола, «Нарбоннский граф» (*The Count of Narbonne*; Ковент-Гарден, 17 ноября 1781 г.) – адаптированного ирландским драматургом Р. Джефсоном (Robert Jephson, 1736–1803) «Замка Отранто» Х. Уолпола, «Перси» (*Percy*; Ковент-Гарден, 10 декабря 1777 г.) английской поэтессы и драматурга Х. Мор (Hannah More, 1745–1833), «Альбина» (*Albina*; Хеймаркет, 31 июля 1779 г.) английской писательницы Х. Коули (Hannah Cowley, 1743–1809), «Вимонда» (*Vimonda*; театр Хеймаркет, 5 сентября 1787 г.) шотландского драматурга Э. Макдональда (Andrew Macdonald, 1757–1790). К перечисленному можно добавить пьесы, вдохновленные классической древностью, например: «Греческая дочь» (*The Grecian Daughter*; Друри-Лейн, 26 февраля 1772 г.) ирландского писателя А. Мерфи (Arthur Murphy, 1727–1805), или оперные комедии «Андалусийский замок» (*The Castle of Andalusia*; Ковент-Гарден, 2 ноября 1782 г.) ирландского драматурга, актера Дж. О'Кифа (John O'Keeffe, 1747–1833) и «Башня с привидениями» (*The Haunted Tower*; Друри-

Лейн, 24 ноября 1789 г.) английского либреттиста Дж. Кобба (James Cobb, 1756–1818), а также пантомимы, такие как «Зачарованный замок» (*The Enchanted Castle*; Ковент-Гарден, 26 декабря 1786 г.) английского драматурга М.П. Эндрюса (Miles Peter Andrews, 1742–1814) и пр.

На излете XVIII столетия готическая эстетика на британской сцене заметно усиливалась благодаря тесному взаимодействию литературной и театральной индустрии. Популярность набирали адаптации художественной литературы, в частности романов английской писательницы Э. Рэдклифф (Ann Radcliffe, 1764–1823), английского журналиста, драматурга, политического философа У. Годвина (William Godwin, 1756–1836) и английского писателя, драматурга М.Г. Льюиса (Matthew Gregory Lewis, 1775–1818), среди которых «Фонтенвиллский лес» (*Fontainville Forest*; Ковент-Гарден, 25 марта 1794 г.) и «Аурелио и Миранда» (*Aurelio and Miranda*; адаптация «Монаха» М.Г. Льюиса, Друри-Лейн, 29 декабря 1798 г.) в переложении Дж. Бодена (James Boaden, 1762–1839), «Железный сундук» (*The Iron Chest*; Друри-Лейн, 12 марта 1796 г.) Дж. Колмана (George Colman, 1762–1836), «Призрак в замке» (*The Castle Spectre*; Друри-Лейн, 14 декабря 1797 г.) М.Г. Льюиса, а также готические трагедии «Де Монфор» (*De Monfort*; Друри-Лейн, 29 апреля 1800 г.) Дж. Бэйли (Joanna Baillie, 1762–1851), «Антонио» (*Antonio*; Друри-Лейн, 13 декабря 1800 г.) У. Годвина и «Юлиан и Агнесса» (*Julian and Agnes*; Друри-Лейн, 25 апреля 1801 г.) У. Сотби (William Sotheby, 1757–1833) и др.

Невзирая на сопротивление со стороны религиозной и политической властей, нехватку «законных театров» в Шотландии, вынуждавшую актеров выступать в учебных заведениях, залах суда и пр., шотландский театр постепенно формировал свою индивидуальную традицию. В 1790 г. знаменитый шотландский поэт и фольклорист Р. Бернс (Robert Burns, 1759–1796) в «Прологе, прочитанном мистером Сазерлендом в театре Дамфриза вечером под Новый год» (*Prologue, Spoken at the Theatre, Dumfries, on New Year's Day Evening*, 1790) привлек внимание к отсутствию оригинальных национальных произведений на шотландских сценах. Положение омрачалось еще и тем, что роли шотландских персонажей в лондонских театрах исполнялись преимущественно англичанами, явно пародирующими шотландский акцент. Подобный прием не был оценен на родине: драматург и театральный руководитель Дж. Джексон (John Jackson, 1761–1792), активно

участвующий в театральной жизни Эдинбурга и Глазго, в своем комментарии к постановке «Благородного пастуха» А. Рэмзи отметил, что «...для воплощения того или иного персонажа постоянно требовалась помощь местных жителей, так как труппе отобранных из Англии комедиантов практически невозможно исполнить эти роли достойно, особенно перед шотландской публикой»¹ [Jackson, 1793, p. 321]. Аналогичным образом обстояли дела с «Дугласом» Дж. Хоума, который «был представлен великолепно и причудливо, но без малейшего намека на национальную принадлежность» [Jackson, 1793, p. 332].

Б. Бэлл указала на еще более глубокий уровень пародийности шотландских персонажей, который она охарактеризовала как «Каледонский Ковент-Гарден» (*Covent Garden Caledonian*). Под этим термином Бэлл объединила постановки, в которых шотландские актеры представляли в карикатурных образах слуг или крестьян с неразборчивым акцентом [Bell, 2015, p. 32]. На основании этих тенденций позволительно заключить, что за пределами Шотландии в свете противоречивых взаимоотношений союзных стран и очевидным присутствием в британской культуре «шотланофобии» (*Scottophobia*) [Ragussis, 2010, p. 7] шотландские персонажи представлялись частью Другой, далекой культуры, не до конца понятной и оттого вызывающей настороженное отношение. Шотландская реакция на это выразилась в концептуализации национальной идентичности и переосмыслении истоков британского наследия, что до некоторой степени закрепило представление о Шотландии как изначально готическом мире [Bell, 2017, p. 60] – одновременно «варварском» и таинственном, экзотическом и волнующем.

II

На заре XIX в. в эдинбургском Королевском театре (Theatre Royal, Edinburgh) зародился феномен «национальной драмы» (*national drama*), который коренным образом преобразил шотландскую культуру. Данный термин применяется как к пьесам, в основе которых лежат события из шотландской истории или адаптированные сюжеты исторических романов (в сопровождении традиционной музыки и танцев), так и к романам, действие которых происходит непосредственно в

¹ Здесь и далее пер. Е.И. Колосовой.

Шотландии и которые служат удобным материалом для театральной адаптации [Bell, 1998, p. 143]. Театральный репертуар был столь разнообразен, что в него вошли даже адаптации готической поэмы Р. Бернса «Тэм О'Шентер» (*Tam o' Shanter*, 1791), «Фингал» (*Fingal*, 1762) и «Темора» (*Temora*, 1763) шотландского поэта, знаменитого мистификатора «Поэм Оссиана» (*The Poems of Ossian*, 1760) Дж. Макферсона (James Macpherson, 1736–1796). Следует отметить, что большая часть пьес и адаптаций того периода укладывается в «готические рамки» – в них обнаруживаются традиционные готические топосы (старинные замки, руины, мрачные пространства и пр.), временная и/или пространственная дистанция, категория сверхъестественного, фольклорные сюжеты, старинные легенды и суеверия, мотивы мести, тайны, разоблачения и т.д. Например, неоднократно исполнялись «Де Монфор» Дж. Бэйли, «Уоллес» (*Wallace*, 1820) Ч.И. Уокера (Charles Edward Walker, годы жизни неизвестны), «Роб Рой» (*Rob Roy*, 1817) В. Скотта и др.

Непосредственное участие в развитии шотландской театральной сцены принимал знаменитый писатель, основоположник жанра исторического романа Вальтер Скотт (Walter Scott, 1771–1832), благодаря которому шотландская драма усилила свое готическое звучание. В 1810 г. он стал одним из попечителей эдинбургского Королевского театра и близко общался с его руководителем 1815–1851 гг. У.Х. Мюрреем (William Henry Murray, 1790–1852). Повышенный спрос на театральные адаптации его романов начался в 1818 г. с постановки английского драматурга А. Поукока (Isaac Pocock, 1782–1835) под названием «Роб Рой Макгрегор» (*Rob Roy MacGregor*). Не меньший успех принесла адаптация исторического романа «Гай Мэннеринг, или Астролог» (*Guy Mannering, or The Astrologer*, 1815), подготовленная другом Скотта, английским драматургом и актером Д. Терри (Daniel Terry, 1780–1829). Эта и множество других адаптаций исторических романов его авторства, в частности «Роба Роя», «Эдинбургской темницы» (*The Heart of Midlothian*, 1818), «Ламмермурской невесты» (*The Bride of Lammermoor*, 1819), «Аббата» (*The Abbot*, 1820), были горячо любимы зрителями. Так метод художественного мышления Скотта нашел выражение не только в его поэзии, довольно вольных переводах из немецкого, антикварных исследованиях и романистике, но также на театральной сцене, оказав тем самым силь-

нейшее влияние на эволюцию европейской историко-философской и эстетической мысли.

Особое место в творчестве Скотта занимает тема сверхъестественного: едва ли не во всех его произведениях появляются мистические образы и ситуации, которые не поддаются рациональному объяснению [Колосова, 2021; Колосова, 2022]. Представление о Шотландии как «изначально готическом мире», бытовавшее за ее пределами в XVIII–XIX вв., не в последнюю очередь восходит к тому, как Скотт осмыслял и применял в своем творчестве категорию сверхъестественного, оказывая влияние на современников. Как опытный писатель, он был уверен, что все непознанное будоражит воображение, поэтому включение сверхъестественного компонента в сюжетную линию позволяет надолго удерживать внимание читателя (несмотря на то что далеко не всем свойственна вера в фантастические явления). В своей статье «О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана» (*On the Supernatural in Fictitious Composition; and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann*, 1827) [Scott, 1827] Скотт размышлял над феноменом сверхъестественного в изящной словесности, утверждая, что элементы фантастического следует описывать сдержанно и умело, дабы избежать эффекта перенасыщения.

Еще одна причина внимания Скотта к сверхъестественному кроется в движении по возрождению «кельтского» прошлого, которое обусловило интерес литераторов XVIII–XIX вв. к средневековой поэзии и истории родной страны в целом. По точному наблюдению А. Скаллион, «мифология, легенды и басни, готическое, сверхъестественное и бессознательное в развитии шотландского воображения – это не симптомы психоза, а тонкое взаимодействие с фантастикой, которую другие культуры охарактеризовали как магический реализм» [Scullion, 1995, p. 201]. Изображая нравы предшествующих эпох, Скотт уделял особое внимание народной вере и различным суевериям, которые отразились в народном фольклоре, – проявления сверхъестественного он интерпретировал с помощью целого комплекса взаимосвязанных причин, с учетом состояния культуры и науки рассматриваемой эпохи. Народная вера в сверхъестественное виделась писателю исторически обусловленной частью человеческого сознания, поэтому элементы такого

свойства стали неотъемлемой составляющей исторического метода Скотта.

Для Х. Мэтисона шотландская готика представляется важным культурным континуумом, который берет свое начало в устной народной традиции и постепенно встраивается в художественное пространство благодаря усилиям А. Рэмзи, Р. Бернса, а затем и знаковым фигурам эпохи романизма – таким как В. Скотт и Дж. Хогг (James Hogg, 1770–1835) [Mathison, 2017]. Вслед за ними целое поколение шотландских деятелей искусства восприняли этот культурный модус, позволяющий нетривиальным способом исследовать широкий спектр тем и вопросов. Г.Ф. Болтон в книге «Скотт в драматургии» [Bolton, 1992] насчитывает тысячи постановок в «законных» и «незаконных» театрах по всей стране, основанных на прозаических произведениях Скотта. Он перечислил более 300 постановок «Эдинбургской темницы», что указывает на востребованность данного произведения у британской публики. Первая адаптация на сцене лондонского театра Сюррей (Surrey Theatre) под руководством английского драматурга, автора песен Т.Дж. Дибдина (Thomas John Dibdin, 1771–1841) носила название «Сердце Мидлотиана, или Лилия Св. Леонарда: мелодраматический роман в трех действиях» (*The Heart of Mid-Lothian; or; The Lily of St. Leonard's: Melo-dramatic Romance, in Three Acts*, 13 января, 1819 г.) и легла в основу целого ряда печатных драматических адаптаций данного романа Скотта [Buchanan, 2011, p. 747]. В XIX столетии публиковались драматические версии и других его произведений, продемонстрировавших успех на сцене, например: 42 адаптации «Айвенго» (*Ivanhoe*, 1819), 27 вариантов «Кенилворта» (*Kenilworth*, 1821) и пр. [Bolton, 1992, p. 259]. Романы из так называемого цикла «Уэверли» (*The Waverley Novels*) – с динамичными сюжетными линиями, наличием сверхъестественного компонента и затрагивающие актуальные для XIX в. вопросы национальной идентичности – хорошо подходили для театральной постановки. В широком понимании театр занимал центральное место в социальной, политической и экономической жизни Британии начала XIX в., поэтому важно учитывать, что драматическая адаптация «нашла благосклонность масс» [Connell, Leask, 2009, p. 6] как в печати, так и на сцене. Таким образом происходило формирование шотландского культурного кода, и метод художествен-

ного мышления В. Скотта сыграл в этом процессе одну из ключевых ролей.

III

Следует отметить, что В. Скотт активно поддерживал постановки произведений других шотландских драматургов, особенно Джоанны Бэйли (Joanna Baillie, 1762–1851), – сохранившаяся корреспонденция этих двух выдающихся деятелей шотландского искусства проливает свет на состояние театральной индустрии Великобритании XIX в. В «Эссе о драме» (*Essay on the Drama*, 1818) Скотт высоко оценил гений Бейли, даровавшей «своим соотечественникам средство вернуть истинный и смелый тон национальной трагедии» [Scott, 1834, p. 387]. Если в романах (соответственно, и в театральных адаптациях) Скотта репрезентация сверхъестественного ограничивалось рамками одного или нескольких персонажей, то готические драмы Бейли демонстрировали иной подход.

В силу своего происхождения¹ Дж. Бейли была хорошо знакома с актуальными медицинскими исследованиями, что придавало бóльшую убедительность изображению пограничных состояний ее персонажей. Приведем несколько примеров: действие трагедии «Семейная легенда» (*The Family Legend*, 1810) [Baillie, 1810] разворачивается на фоне мрачного шотландского пейзажа XV в. Моральные дилеммы и ожесточенная клановая вражда, с которыми сталкиваются герои, отражают не только внешний конфликт, – то есть столкновение кланов Кэмпбелл (Campbells) и Маклейн (Macleans) – но и внутренний, затрагивающий моральные принципы и миропонимание персонажей, их взгляды на проблему чести, желание отмщения. Редкий пророческий дар и сверхчувственное восприятие в художественном изображении Бейли используются для психологического воздействия на слабых, суеверных персонажей и одновременно подчеркивают силу неизбежного рока, глубину исторической вражды между Кэмпбеллами и Маклейнами. В драмах «Призрак» (*The Phantom*, 1836) [Baillie, 1836, Vol. II] и «Колдовство» (*Witchcraft*, 1836) [Baillie, 1836, Vol. III] готический эффект

¹ Мать поэтессы, Доротея Хантер (Dorothea Hunter, 1721–1806), принадлежала к известному роду шотландских врачей и анатомов.

достигается не только присутствием в сюжете характерных для данного жанра персонажей (приведения, ведьмы): в «Призраке» торжественность похорон нарушается взволнованной толпой горожан, которая обсуждает предрассудки, вызвавшие призрак покойной Эммы Грэм (Emma Graham); в «Колдовстве» хор голосов беспокойно комментирует готовящееся сожжение ведьм, создавая таким образом гнетущую атмосферу.

Предисловия Бейли к собственным произведениям¹ и ее личная корреспонденция демонстрируют стремление реформировать театральную публику [Gamer, 1997, p. 82], доказать, что готическая традиция способна не только развлекать, но является универсальным инструментом для выражения собственных взглядов в политически напряженный период истории Великобритании. Пьесы, вышедшие из-под пера Бейли в соответствии с ее теориями, предполагали новаторские для шотландского театра XIX в. условия, что постепенно совершенствовало средства сценической машинерии.

Все вышесказанное дает нам возможность сделать следующие выводы: шотландская драматургия и театральное искусство середины XVIII – XIX в. были неразрывно связаны с литературным процессом и вместе формировали шотландский культурный код, самосознание и мироощущение. В силу стремительного развития под давлением социополитических ограничений и стремления разрушить стереотипы о шотландском национальном характере шотландская драма (то есть произведения, которые создавались или адаптировались шотландскими драматургами и писателями) середины XVIII – первой половины XIX в. объединила в себе различные жанровые характеристики («национальную драму», «историческую драму», «романтическую драму» и пр.), выдвинув на первый план готическое содержание: временная или пространственная дистанция, средневековый хронотоп,

¹ См.: Baillie J. Introductory Discourse / Plays on the Passions. Vol. I. (1798); Baillie J. Preface / Plays on the Passions. Vol. II(1802); Baillie J. Preface / Plays on the Passions. Vol. III (1812); Baillie J. Preface / Miscellaneous Plays (1804); Baillie J. Preface / The Family Legend (1810); Baillie J. Preface / The Bride (1826); Baillie J. Preface / The Martyr (1826); Baillie J. Preface / Dramas (1836).

соединение серьезности и комизма, синтез страха и удовольствия, набор характерных готических фабул и топосов, мотивы семейного проклятия, вражды, мести, темы запретной любви и выбора и т.д. – эти и другие присущие готическому жанру черты господствовали в шотландской драматургии XVIII–XIX вв. Как было показано, категория сверхъестественного – неотъемлемый атрибут готического жанра – понималась шотландскими деятелями искусства как часть культурного наследия и национальной идентичности, поэтому применялась не только в развлекательных целях, но полностью соответствовала принципу исторического правдоподобия. В дальнейшем представляется важным уточнить специфику шотландской готической драматургии, проанализировать влияние готической эстетики на развитие театральной машинерии XIX в., а также определить роль женщин-драматургов (прежде всего – Джоанны Бейли) в шотландском театральном искусстве.

Список литературы

Будехин С.Ю. Готическая драма и ее сценическое воплощение в георгианском театре // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия Гуманитарные науки. – 2017. – № 12/2. – С. 81–86. – URL: <http://www.nauteh-journal.ru/files/49fecb7d-5b33-4343-95fc-4243aabda42e>

Колосова Е.И. Категория сверхъестественного в готическом нарративе // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2021. – № 2. – С. 159–169.

Колосова Е.И. Подлинная мистика, правдивая история: баллады, легенды и образ белой дамы в романах «Ламмермурская невеста» и «Монастырь» В. Скотта // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. – 2022. – Вып. 6(861). – С. 144–150.

Красавченко Т.Н. У истоков британской готики: трагедии Шекспира «Тит Андроник» и «Макбет» // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. – 2023. – № 5. – С. 115–125.

Шестакова Н.Ф. Кельтское возрождение в Великобритании (середина XVIII – начало XX века): идентичность и память // Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология. – 2019. – № 4. – С. 583–592.

Backscheider P. Spectacular Politics. Theatrical Power and Mass Culture in Early Modern England. – Baltimore : The Johns Hopkins Univ. Press, 1993. – 360 p.

Baillie J. Dramas. – London : Longman, Rees, Orme, Brown, Green, 1836. – 442 p.

Baillie J. The Family Legend: a Tragedy. – Edinburgh : James Ballantine and Co., 1810. – 152 p.

- Bell B.* Scottish Gothic Drama // *Scottish Gothic. An Edinburgh Companion* / Eds. C.M. Davison, M. Germanà. – Edinburgh : Edinburgh Univ. Press, 2017. – P. 59–74.
- Bell B.* The National Drama, Joanna Baillie and the National Theatre // *The Edinburgh History of Scottish Literature. Enlightenment, Britain and Empire (1707–1918)* / Eds. I. Brown, S. Manning. – Edinburgh : Edinburgh Univ. Press, 2007. – P. 228–235.
- Bell B.* The Nineteenth Century // *A History of Scottish Theatre* / Ed. B. Findlay. – Edinburgh : Polygon, 1998. – P. 137–206.
- Bell B.* The Scottish theatrical landscape leading into the emergence of the National Drama // *International Journal of Scottish Theatre and Screen*. – 2015. – Vol. 8. – P. 27–53.
- Bolton H.P.* *Scott Dramatized*. – New York: Mansell, 1992. – 579 p.
- Brown I.* History as Theatrical Metaphor: History, Myth and National Identities in Modern Scottish Drama. – London : Palgrave Macmillan, 2016. – 247 p.
- Buchanan D.* Popular Reception by Dramatic Adaptation: The Case of Walter Scott's *The Heart of Mid-Lothian* // *European Romantic Review*. – 2011. – Vol. 22, Iss. 6. – P. 745–763.
- Burwick F.* *Illusion and the Drama: Critical Theory of the Enlightenment and Romantic Era*. – Pennsylvania : Pennsylvania State Univ. Press, 1991. – 356 p.
- Burwick F.* *Poetic Madness and the Romantic Imagination*. – Pennsylvania : Pennsylvania State Univ. Press, 1996. – 316 p.
- Cameron A.* Theatre in Scotland 1660–1800 // *The History of Scottish Literature, 1660–1800* / Ed. A. Hook. – Aberdeen : Aberdeen Univ. Press, 1987. – 348 p.
- Connell P., Leask N.* What is the People? // *Romanticism and Popular Culture in Britain and Ireland* / Ed. P. Connell, N. Leask. – Cambridge : Cambridge Univ. Press, 2009. – P. 3–49.
- Cox J.N.* *Seven Gothic Dramas, 1789–1825*. – Athens : Ohio Univ. Press, 1992. – 425 p.
- Evans B.* *Gothic Drama from Walpole to Shelley*. – Berkeley : Univ. of California Press, 1947. – 257 p.
- Gamer M.* National Supernaturalism: Joanna Baillie, Germany, and the Gothic Drama // *Theatre Survey*. – 1997. – Vol. 38, Iss. 2. – P. 49–88.
- Gamer M.* Romanticism and the Gothic: Genre, Reception, and the Canon Formation. – Cambridge : Cambridge Univ. Press, 2000. – 255 p.
- Jackson J.* *The History of the Scottish Stage: From Its First Establishment to the Present Time; With a Distinct Narrative of Some Recent Theatrical Transactions. The Whole Necessarily Interspersed with Memoirs of His Own Life*. – Edinburgh : Peter Hill, G.G.J., J. Robinson, 1793. – 486 p.
- Mathison H.* Robert Burns and the Scottish Bawdy Politic // *Scottish Gothic. An Edinburgh Companion* / Eds. C.M. Davison, M. Germanà. – Edinburgh : Edinburgh Univ. Press, 2017. – P. 42–58.
- Nolson R.* *Gothic Stirrings on the Georgian Stage, 1740–1780*. Masters thesis. – Essex : Univ. of Essex, 2017. – 68 p.
- Pittock M.* Allan Ramsay: Romanticism and Reception // *Studies in Scottish Literature*. – 2020. – Vol. 46, Iss. 2. – P. 8–21.
- Ragussis M.* *Theatrical Nation: Jews and Other Outlandish Englishmen in Georgian Britain*. – Philadelphia : Univ. of Pennsylvania Press, 2010. – 247 p.

Saglia D. The Gothic Stage: Visions of Instability, Performances of Anxiety // *Romantic Gothic. An Edinburgh Companion* / Eds. D. Townshend, A. Wright. – Edinburgh : Edinburgh Univ. Press, 2015. – P. 73–94.

Sandhu A. Enlightenment, Exclusion, and the Publics of the Georgian Theatre // *The Oxford Handbook of the Georgian Theatre, 1737–1832* / Eds. J. Swindells, D.F. Taylor. – Oxford : Oxford Univ. Press, 2014. – P. 11–30.

Scott W. *Essays on Chivalry, Romance, and the Drama.* – Edinburgh : R. Cadell, 1834. – 395 p.

Scott W. On the Supernatural in Fictitious Composition; and particularly on the works of Ernest Theodore William Hoffmann // *Foreign Quarterly Review.* – 1827. – N 1, Vol. 1. – P. 60–98.

Scullion A. Feminine Pleasures and Masculine Indignities: Gender and Community in Scottish Drama // *Gendering the Nation: Studies in Modern Scottish Literature* / Ed. C. Whyte. – Edinburgh : Edinburgh Univ. Press, 1995. – P. 169–204.

References

Budehin, S.Ju. Goticheskaja drama i ee scenicheskoe voploshhenie v georgianskom teatre [Gothic Drama and its Scene in the Georgian Theater]. In *Sovremennaja nauka: aktual'nye problemy teorii i praktiki. Serija: Gumanitarnye nauki*, issue 2, no 12, 2017, pp. 81–86. URL: <http://www.nauteh-journal.ru/files/49fecb7d-5b33-4343-95fc-4243aabda42c> (In Russ.)

Kolosova, E.I. Kategorija sverhestestvennogo v goticheskom narrative [The category of Supernatural in gothic narration]. In *Social'nye i humanitarnye nauki. Otechestvennaja i zarubezhnaja literatura. Ser. 7: Literaturovedenie*, no. 2, 2021, pp. 159–169. (In Russ.)

Kolosova, E.I. Podlinnaja mistika, pravdivaja istorija: ballady, legendy i obraz belo j damy v romanah “Lammermurskaja nevesta” i “Monastyr” V. Skotta [Genuine Mysticism, True Story: Ballads, Legends and the Image of the White Lady in W. Scott's The Bride of Lammermoor and The Monastery]. In *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. Gumanitarnye nauki*, issue 6(861), 2022, pp. 144–150. (In Russ.)

Krasavchenko, T.N. U istokov britanskoj gotiki: tragedii Shekspira “Tit Andronik” i “Makbet” [At the Origins of British Gothic: Shakespeare's Tragedies Titus Andronicus and Macbeth]. In *Vestnik Moskovskogo universiteta. Serija 9. Filologija*, no. 5, 2023, pp. 115–125. (In Russ.)

Shestakova, N.F. Kel'tskoe vozrozhdenie v Velikobritanii (seredina XVIII – nachalo XX veka): identichnost' i pamjat' [Celtic Revival in Great Britain (mid-18th to early 20th centuries): identity and memory]. In *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Serija «Istorija i filologija»*, no. 4, 2019, pp. 583–592. (In Russ.)

Backscheider, P. *Spectacular Politics. Theatrical Power and Mass Culture in Early Modern England.* Baltimore, The Johns Hopkins Univ. Press Publ., 1993. 360 p.

Baillie, J. *Dramas.* London, Longman, Rees, Orme, Brown, Green Publ., 1836. 442 p.

Baillie, J. *The Family Legend: a Tragedy.* Edinburgh, James Ballantine and Co Publ., 1810. 152 p.

Bell, B. Scottish Gothic. In *Scottish Gothic. An Edinburgh Companion.* C.M. Davison and M. Germanà, editors. Edinburgh, Edinburgh Univ. Press Publ., 2017, pp. 59–74.

- Bell, B. The National Drama, Joanna Baillie and the National Theatre. In *The Edinburgh history of Scottish literature. Enlightenment, Britain and Empire (1707–1918)*. I. Brown and S. Manning, editors. Edinburgh, Edinburgh Univ. Publ. Press, 2007, pp. 228–235.
- Bell, B. The Nineteenth Century. In *A History of Scottish Theatre*. B. Findlay, editor. Edinburgh, Polygon Publ., 1998, pp. 137–206.
- Bell, B. The Scottish theatrical landscape leading into the emergence of the National Drama. In *International Journal of Scottish Theatre and Screen*, vol. 8, 2015, pp. 27–53.
- Bolton, H.P. *Scott Dramatized*. New York, Mansell Publ., 1992. 579 p.
- Brown, I. *History as Theatrical Metaphor: History, Myth and National Identities in Modern Scottish Drama*. London, Palgrave Macmillan Publ., 2016. 247 p.
- Buchanan, D. Popular Reception by Dramatic Adaptation: The Case of Walter Scott's *The Heart of Mid-Lothian*. In *European Romantic Review*, vol. 22, iss. 6, 2011, pp. 745–763.
- Burwick, F. *Illusion and the Drama: Critical Theory of the Enlightenment and Romantic Era*. Pennsylvania, Pennsylvania State Univ. Press Publ., 1991. 356 p.
- Burwick, F. *Poetic Madness and the Romantic Imagination*. Pennsylvania, Pennsylvania State Univ. Press Publ., 1996. 316 p.
- Cameron, A. Theatre in Scotland 1660–1800. In *The History of Scottish Literature, 1660–1800*. A. Hook and A. Cameron, editors. Aberdeen, Aberdeen Univ. Press Publ., 1987. 348 p.
- Connell, P., Leask, N. What is the People?. In *Romanticism and Popular Culture in Britain and Ireland*. P. Connell and N. Leask, editors. Cambridge, Cambridge Univ. Press Publ., 2009, pp. 3–49.
- Cox, J.N. *Seven Gothic Dramas, 1789–1825*. Athens, Ohio Univ. Press Publ., 1992. 425 p.
- Evans, B. *Gothic Drama from Walpole to Shelley*. Berkeley, Univ. of California Press Publ., 1947. 257 p.
- Gamer, M. National Supernaturalism: Joanna Baillie, Germany, and the Gothic Drama. In *Theatre Survey*, vol. 38., iss. 2, 1997, pp. 49–88.
- Gamer, M. *Romanticism and the Gothic: Genre, Reception, and the Canon Formation*. Cambridge, Cambridge Univ. Press Publ., 2000. 255 p.
- Jackson, J. *The History of the Scottish Stage: From Its First Establishment to the Present Time; With a Distinct Narrative of some Recent Theatrical Transactions. The whole necessarily interspersed with Memoirs of his Own life*. Edinburgh, Peter Hill, G.G.J., J. Robins Publ., 1793. 486 p.
- Mathison, H. Robert Burns and the Scottish Bawdy Politic. In *Scottish Gothic. An Edinburgh Companion*. C.M. Davison and M. Germanà, editors. Edinburgh, Edinburgh Univ. Press Publ., 2017, pp. 42–58.
- Nolson, R. *Gothic Stirrings on the Georgian Stage, 1740–1780. Masters thesis*. Essex, Univ. of Essex, 2017. 68 p.
- Pittock, M. Allan Ramsay: Romanticism and Reception. In *Studies in Scottish Literature*, vol. 46, iss. 2, 2020, pp. 8–21.
- Ragussis, M. *Theatrical Nation: Jews and Other Outlandish Englishmen on in Georgian Britain*. Philadelphia, Univ. of Pennsylvania press Publ., 2010. 247 p.

Saglia, D. The Gothic Stage: Visions of Instability, Performances of Anxiety. In *Romantic Gothic. An Edinburgh Companion*. D. Townshend and A. Wright, editors. Edinburgh, Edinburgh Univ. Press Publ., 2015, pp. 73–94.

Sandhu, A. Enlightenment, Exclusion, and the Publics of the Georgian Theatre. In *The Oxford handbook of the Georgian theatre, 1737–1832*. J. Swindells and D.F. Taylor, editors. Oxford, Oxford Univ. Press Publ., 2014, pp. 11–30.

Scott, W. *Essays on Chivalry, Romance, and the Drama*. Edinburgh, R. Cadell Publ., 1834. 395 p.

Scott, W. On the Supernatural in Fictitious Composition; and particularly on the works of Ernest Theodore William Hoffmann. In *Foreign Quarterly Review*, vol. 1, no 1, 1827, pp. 60–98.

Scullion, A. Feminine Pleasures and Masculine Indignities: Gender and Community in Scottish Drama. In *Gendering the Nation: Studies in Modern Scottish Literature*. C. Whyte, editor. Edinburgh, Edinburgh Univ. Press Publ., 1995, pp. 169–204.

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

УДК 821.161.1

DOI: 10.31249/hoc/2024.04.09

Крюкова О.С.^{*1}, Раренко М.Б.^{*2}

«ЧТОБ НЕ ИЗМУЧИЛОСЬ ДИТЯ, УЧИЛ ЕГО ВСЕМУ ШУТЯ»: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РОМАНА А.С. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» В ВИЗУАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ[©]

Аннотация. Статья посвящена двум современным визуальным интерпретациям романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин», жанрово обозначенным как графический роман и графический путеводитель. В графическом романе «Евгений Онегин» используются оригинальные строки, но со значительным сокращением, тем не менее основные сюжетные линии сохранены, хотя традиционная онегинская строфа сохраняется не всегда. То, что, собственно, и делает роман «энциклопедией русской жизни», в графическом романе практически отсутствует. Но в целом графический роман, преследующий в большей степени развлекательную, нежели дидактическую цель, вполне

^{*1} **Крюкова Ольга Сергеевна** – доктор филологических наук, заведующая кафедрой словесных искусств факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия; florin2002@yandex.ru

Kryukova Olga Sergeevna – DSc in Philology, Head of the Department of Verbal Arts at the Faculty of Fine and Performing Arts of the Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; florin2002@yandex.ru

^{*2} **Раренко Мария Борисовна** – кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела языкознания Института научной информации по общественным наукам РАН, Москва, Россия; rarenco@rambler.ru

Rarenko Maria Borisovna – PhD in Philology, Leading Researcher for the Department of Linguistics at the Institute of Scientific Information for Social Sciences, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; rarenco@rambler.ru

© Крюкова О.С., 2024

справляется с поставленной задачей пробудить интерес к «Онегину» у читателя, с клиповым мышлением и с ориентацией на визуальную, по преимуществу, информацию. Другой гибридный жанр обозначен как графический путеводитель и ориентирован в большей степени на помощь школьникам при изучении классики. В отличие от графического романа, графический путеводитель по пушкинскому роману раскрывает и визуализирует для читателя особенности дворянской культуры и другие детали, которые как раз и придают энциклопедичность «Онегину».

Ключевые слова: творчество А.С. Пушкина; роман в стихах «Евгений Онегин»; массовая литература; «общество эмоционального потребления»; массовая культура; инфотейнмент; графический роман; графический путеводитель; визуальная литература.

Поступила: 01.08.2024

Принята к печати: 27.09.2024

Для цитирования: Крюкова О.С., Раренко М.Б. «Чтоб не измучилось дитя, учил его всему шутя»: интерпретация романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин» в визуальной литературе // Вестник культурологии. – 2024. – № 4(111). – С. 144–155. – DOI: 10.31249/hoc/2024.04.09

Kryukova O.S., Rarenko M.B.

**“So That the Child Would Not Be Exhausted,
He Taught Him Everything Jokingly”:**

A.S. Pushkin's Novel “Eugene Onegin” in Visual Literature

Abstract. The article is devoted to two modern visual interpretations of A.S. Pushkin's novel “Eugene Onegin”, genre-designated as a graphic novel and a graphic guide. The graphic novel “Eugene Onegin” uses the original lines, but with a significant reduction; nevertheless, the main plot lines are preserved, although the traditional Onegin stanza is not always there. At the same time, what, in fact, makes the novel an “encyclopedia of Russian life” is practically absent in the graphic novel. But in general, the graphic novel, pursuing an entertaining rather than a didactic goal, copes with the task of arousing interest in Onegin in the reader, with clip thinking and focusing on visual information, mainly. Another hybrid genre is designated as a graphic guide and is focused more on helping students study the classics. Unlike the graphic novel, this graphic guide to Pushkin's

novel reveals and visualizes the features of noble culture and other details for the reader that give the novel an encyclopedic character.

Keywords: the work of A.S. Pushkin; the novel in verse “Eugene Onegin”; mass literature; “society of emotional consumption”; mass culture; infotainment; graphic novel; graphic guide; visual literature.

Received: 01.08.2024

Accepted: 27.09.2024

For quoting: Kryukova O.S., Rarenko M.B. “So That the Child Would Not Be Exhausted, He Taught Him Everything Jokingly”: A.S. Pushkin's Novel “Eugene Onegin” in Visual Literature // Herald of Culturology. – 2024. – No. 4(111). – P. 144–155. DOI: 10.31249/hoc/2024.04.09

Введение

Период конца XX – начала XXI в. знаменуется грандиозными изменениями буквально во всех сферах человеческого бытия, что не могло не отразиться на сознании человека и его отношении к способам познания. Темп жизни ускоряется, объем потребляемой человечеством информации увеличивается с каждым годом. Курс на прагматику во всех смыслах этого слова становится определяющим.

Цитируя работу Г. Шульце [Schulze, 2000], Н.Н. Трошина отмечает справедливость данного им определения современного общества как «общества эмоционального потребления» [Schulze, 2000]: «...в социальной структуре такого общества и в стилях жизни составляющих его социальных слоев и групп отражается различная степень ориентированности последних на развитый рынок социальных услуг (Erlebnismarkt), к которому относятся развлекательные телепередачи, иллюстрированные журналы, рок-концерты, туристические поездки, модная одежда и т.д.» [Трошина, 2018, с. 196].

Вслед за Г. Шульце, Н.Н. Трошина подчеркивает, что для «общества эмоционального потребления» характерно получение удовольствия, при этом удовольствие не обязательно должно быть физическим наслаждением, оно может иметь и когнитивный характер. Из этого следует, что продуктами потребления могут выступать и тексты, в том числе художественной литературы. «Этот социокультурный феномен усиленно формировался параллельно со становлением

массовой культуры, с одной стороны, и массовой коммуникации, основанной на взаимодействии информации и развлечения, – с другой» [Трошина, 2018, с. 196].

В 1980-е годы в США стал популярным «симбиоз информации и развлечений» [Евдокимов, 2010, с. 214], в результате чего принципы подачи новостных блоков претерпели существенные изменения в сторону меньшей официальности, а журналисты «разбавляли» серьезные новости яркими деталями и интересными подробностями.

Инфотейнмент как стиль жизни

Наметившаяся в конце XX в. тенденция «потреблять» вызвала к жизни особый вид получения информации, известный как «инфотейнмент» (infotainment – от англ. information «информация» и entertainment «развлечение»), став одной из характеристик современной массовой культуры [Bosshart, 1991; Früh, Wirth, 1997; Wittwen, 1995].

«Массовая культура и обслуживающая ее речевая коммуникация в виде устных и письменных текстов, будучи гибридными по своей природе, используют стилистический ресурс различных дискурсов, поскольку внутритекстовое взаимодействие различных семиотических средств имеет место в любом сложном тексте» [Трошина, 2018, с. 196]. Одна из очевидных целей текстов массовой культуры, гибридных по своим жанровым характеристикам, состоит в упрощении материала, делающем восприятие подобных текстов незатруднительным и приятным.

Описываемые процессы коснулись и художественной литературы, в том числе и той, которую принято называть классической. Не будем акцентировать внимание на роли классической литературы в обществе, ее познавательной ценности, воспитательной составляющей и пр., что всем нам, конечно, хорошо известно и, более того, соответствует реальности. Отметим, что произведения классической литературы по-прежнему остаются в обязательной программе школьного обучения, однако их полноценное освоение современными школьниками, приученными к иному формату восприятия информации, становится все более и более сложным. И это, увы, тоже наша реальность.

На помощь школьникам приходят новые технологии. Нейросети оказались способными продуцировать изображения, близкие к привыч-

ным иллюстрациям. В XX в. произведения классической литературы, и в первую очередь романы, помимо традиционной интерпретации в других видах искусства (опера, балет, книжная иллюстрация), становятся литературной основой для произведений массовой культуры.

Жанровые особенности графического романа

Произведения классической литературы в настоящее время подвергаются адаптации для школьной аудитории, обладающей клиповым мышлением и привыкшей к обилию визуальной информации. Формой подобной адаптации является в том числе графический роман, который хотя и родственен комиксу, но в то же время обладает определенными жанровыми особенностями.

Термин «графический роман» был впервые употреблен в 1964 г. и вначале рассматривался как разновидность комикса [Якимова, 2021, с. 101–102]. От собственно комикса его отличает обращение к более взрослой аудитории и меньшая установка на развлекательность. Исследователи считают, что графический роман сочетает в себе свойства таких видов искусства, как кино, комикс и литература [Якимова, 2021, с. 103]. Графический роман представляет собой креолизированный текст, где текстовая функция является первичной, а визуальная – вспомогательной. «Отдельные издательства берут на вооружение склонность нового поколения читателей к восприятию именно креолизованного текста», – подчеркивают О.Ю. Панферова и Е.Л. Мжельская [Панферова, Гжельская, 2020, с. 156]. Графический роман отличается от комикса также большим объемом и усложненным сюжетом. Тематически графический роман представлен очень широко.

Одно из направлений развития российского графического романа – адаптация произведений классики. В 1992–1993 гг. была предпринята визуальная адаптация романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», выполненная Аскольдом Акишиным и Михаилом Заславским. В числе работ Акишина – биографии поэтов Серебряного века, выполненные в жанре графического романа [Якимова, 2021, с. 107].

Несмотря на некоторую вторичность визуального ряда в графическом романе, собственно изобразительные средства выполняют важную роль: «...одной из важнейших особенностей языка графического романа является то, что он позволяет не только создавать диалог автора

с читателем, но и воздействовать на него отличным образом, не используя вербальные средства» [Кривчиков, Башкирцева, 2019, с. 171]. Таким образом, в графическом романе больше способов и средств выражения авторской позиции, чем в традиционном литературном произведении.

«Евгений Онегин» как графический роман

Графический роман «Евгений Онегин» (2024), по-видимому, в первую очередь, предназначен для старшеклассников, изучающих это произведение в рамках школьной программы. Показательно, что автор сокращенного варианта романа, а также литературно-критического послесловия не указан, обозначены лишь руководители проекта и художник – Анастасия Соловьева.

В сокращенном варианте пушкинского романа используются оригинальные строки, но со значительным сокращением, тем не менее основные сюжетные линии сохранены, хотя традиционная онегинская строфа сохраняется не всегда. Разбивка на главы в графическом романе отсутствует. Таким образом, композиционная структура пушкинского романа нарушается, сохраняется лишь основная фабульная канва.

Графический роман начинается с описания обычного дня молодого аристократа. Помимо цитат из пушкинского романа, в тексте графического романа присутствует фраза, приписываемая Онегину, – приглашение дамы на мазурку. Эта фраза графически несколько отличается от других, с целью обозначения прямой речи персонажа. В характеристике светских навыков Онегина составители графического романа обрывают строфу на «науке страсти нежной» [Евгений Онегин. Графический роман, 2024, с. 10]. О Публии Овидии Назоне, который воспел эту науку в поэме *Ars amandi*, в графическом романе ничего не говорится. Как известно, в первой главе «Евгения Онегина» очень много лирических отступлений и лирических вставок. Читатель узнает из них и о пушкинской мечте посетить Италию, и об истории русского театра, и о языковой полемике («Шишков, прости...»), и о многом другом, что осталось вне графического романа. В графическом романе «уцелел» лишь небольшой отрывок из рассуждений автора о балете с упоминанием Дидло. Этому отрывку предшествует

вымышленный (относительно оригинального пушкинского текста) разговор молодых людей о предстоящем спектакле.

Вероятно, для того чтобы современному читателю было легче определиться со смыслом произведения, некоторые подробности сюжета излагаются прозой. Редуцированной оказывается система персонажей, о родителях Татьяны и Ольги говорится кратко, прозой, в стихотворной форме перечисляются лишь обычные деревенские занятия матери, а также сообщается о смерти отца Татьяны и Ольги. Далее Ларина-старшая упоминается лишь в связи с поездкой в Москву. В версии графического романа акцентируется момент сиротства (Онегин рос без матери), хотя прямых указаний у Пушкина на этот факт нет. Няни, гувернантки и гувернеры, как известно, присутствовали в воспитании русских аристократов как при наличии родителей, так и при их отсутствии.

История жизни няни в графическом романе также опущена. Сохранился любовно-дружеский конфликт, письмо и сон Татьяны. То, что, собственно, и делает роман «энциклопедией русской жизни», в графическом романе практически отсутствует. Отсутствует также описание кабинета Онегина, с «фарфором и бронзой» на столе, который дает читателю представление о быте молодого аристократа. Да и «лорда Байрона портрет» в деревенском кабинете напоминает о мощной культурной традиции европейского романтизма, которая осталась вне графического романа. Однако английский поэт все-таки удостоился чести быть упомянутым в графическом романе, будучи перифрастически названным «певцом Гюльнarya». Этот байронический мотив появляется при перечислении деревенских занятий Онегина, но никоим образом не расширяется.

Однако в целом графический роман, преследующий в большей степени развлекательную, нежели дидактическую цель, вполне справляется с поставленной задачей: пробудить интерес к «Онегину» у юного читателя, с клиповым мышлением и с ориентацией на визуальную, по преимуществу, информацию.

Графический путеводитель по «Евгению Онегину»

Помимо графического романа в помощь современному школьнику предназначен и другой гибридный жанр, обозначенный как графический путеводитель. Первое издание книги «Онегин. Графический

путеводитель» было опубликовано в 2021 г. в Москве в издательстве «Самокат». Новый гибридный жанр уже подвергся теоретическому осмыслению: «“Евгений Онегин” А. Олейникова представляет собой принципиально новый тип преобразования классического романа. Это, с одной стороны, реальный и историко-литературный комментарий, с другой стороны, это графический роман» [Черняк, Цветкова, 2021, с. 80].

У «Путеводителя» есть предисловие, в котором авторы – писатель Алексей Олейников и художник Наталья Яскина – излагают цели издания, а именно: «хоть немного оживить прошедшее» [Олейников, 2024, с. 4]. Надо сказать, забегая вперед, что им это удастся. У «Путеводителя» есть оглавление, при необходимости можно читать путеводитель не в хронологическом порядке, а выбирая то, что интересно. Есть краткое содержание романа. Оно следует сразу после оглавления, то есть читатель заранее знакомится с сюжетом произведения. Каждый виток сюжета сопровождается соответствующей картинкой: Онегин едет в деревню, Онегин знакомится с Ленским, вечер у Лариных, Дуэль Онегина и Ленского, Онегин встречает Татьяну на балу и пр. Краткое содержание сопровождается хронологией. Авторы «Путеводителя» указывают год рождения Евгения Онегина (1795), Владимира Ленского (1803), Татьяны (вероятный, 1803), Ольги Лариной (1804); дату святочных праздников и гаданий в доме Лариных (с 25 декабря 1820 г. по 5 января 1821 г.); дату, когда Татьяне приснился сон (ночь с 5 на 6 января 1821 г.); дату дуэли и дату гибели Ленского (14 января 1821 г.) и пр.

Помимо фрагментов пушкинского текста, которые весьма удачно выбраны для сохранения сюжетной канвы романа в стихах, есть информация культурологического характера. Так, подробным образом описывается мужской костюм дворянина с указанием стоимости предметов одежды в сравнении с ценами на значимые предметы быта того времени. Приводится меню обеда Онегина с ценами на блюда, рассказывается о месте и роли театра в тот период в обществе, даже кратко описывается личная драма балерины Истоминой. Два разворота [Олейников, 2024, с. 46–49] посвящены мужскому образованию с подробными разъяснениями: кто мог стать учителем (иностранцы), как проходило домашнее обучение, где можно было получить гражданское образование, а где военное, какое более ценилось и пр. От-

дельное внимание уделяется Царскосельскому лицею и обучению в нем А.С. Пушкина [Олейников, 2024, с. 48]. Образованию девушки из дворянской семьи также посвящен отдельный разворот [Олейников, 2024, с. 108–109]. Упоминается домашнее образование, пансионы, Смольный институт. Также описывается судьба девушки после окончания образования. Так, она могла 1) удачно выйти замуж за знатного жениха, 2) стать воспитательницей, чиновницей или повивальной бабкой, 3) получить место фрейлины при дворе, 4) пойти в приживалки и жить в чужом доме, развлекая хозяйку и составляя ей общество [Олейников, 2024, с. 109].

Поскольку, как нам представляется, целевой аудиторией «Путеводителя» мыслится все же школьник (в аннотации указано, что книга предназначена для среднего и старшего школьного возраста), а потому он может быть использован для подготовки к урокам литературы в школе, даются подробные характеристики Онегина и Ленского, Ольги и Татьяны в сопоставлении. Так, Онегину даются следующие характеристики: модник, знает французский язык, хорошо танцует, часто бывает в театре, привык к роскоши, любит развлекаться, умеет обольщать женщин, любит злословить, обладает резким холодным умом, угрюм, способен на благородные поступки. Про Ленского говорится, что он с детства влюблен в Ольгу, восторженный, мечтатель, чист душой, не развращен светской жизнью, романтик, домосед, благороден, готов отстаивать свою честь, умеет играть в шахматы.

Обращает на себя язык представления материала. Так, рассуждая о том, что включает в себя «наука страсти нежной», авторы представляют ее структуры в виде 1) действий (лицемерить, таить надежду, ревновать, разуверять, заставлять верить), 2) навыков (томное молчание, пламенное красноречие, небрежность, нежный взгляд, стыдливый взгляд, дерзкий взгляд), 3) специального навыка – «послушная слеза», 4) комбо-навыков (ловить минуту умиления, молить и требовать признания, преследовать любовь, добиваться тайного свидания), стиля поведения (казаться мрачным, изнывать, являться гордым и послушным, являться равнодушным, изумлять невинность, пугать отчаянием, забавлять приятной лестью) [Олейников, 2024, с. 43].

В «Путеводителе» приводятся необходимые для полноценного понимания текста сведения о некоторых упоминаемых в тексте А.С. Пушкина художественных произведениях. Так, вводится понятие

«байронического героя», дается «инструкция» для его распознавания [Олейников, 2024, с. 45], поясняется, кто такой Childe Harold.

Последние несколько страниц «Путеводителя» рассказывают о дуэли А.С. Пушкина с Жоржем Дантесом, причинах, последствиях. Также описывается история работы А.С. Пушкина над романом «Евгений Онегин» и то, как был принят роман в обществе, что повлияло на создание романа, на что роман повлиял. Последний разворот представляет Петербург Онегина [рис. 1].

Наглядное представление материала, безусловно, оживляет «прошедшее», поскольку, как отмечается авторами графического романа: 1) раскрывает основные события романа через комикс; 2) переоткрывает классический текст, помогая понять его мир и передать дух пушкинской эпохи со всеми ее сложностями и противоречиями; 3) проясняет тонкости морали и другие нюансы ушедшей дворянской культуры – например, в чем был смысл дуэли и что такое честь для русского дворянина или почему письмо Татьяны было невообразимым нарушением этикета; 4) рассказывает о жизни, быте и нравах высшего общества XIX в. Таким образом, в отличие от графического романа, графический путеводитель по пушкинскому роману раскрывает и визуализирует для читателя особенности дворянской культуры и другие значимые детали, которые как раз и придают энциклопедичность «Онегину».

Заключение

О том, что графический роман пользуется популярностью и определенным спросом в современном обществе, косвенным образом свидетельствуют высокий уровень полиграфии, тираж издаваемых в формате инфотейнмента книг и их достаточно высокая стоимость. Авторы графических романов хорошо представляют свою потенциальную аудиторию. В случае романов-адаптаций эта аудитория включает как школьников, так и более профессиональных и образованных читателей, которые с помощью графических романов открывают новые смыслы в классических произведениях. Молодой аристократ Евгений Онегин в результате приближается к юному читателю, который осознает, что в начале XIX в. в дворянских поместьях бушевали любовные страсти, которые по своему накалу не уступают современным сериальным, знакомым по кино и телевидению. Однако это лишь

первое знакомство с романом, возможно, что при помощи графического путеводителя у юного читателя возникнет интерес и к другим тематическим пластам произведения.

Список литературы

Евгений Онегин. Графический роман / Александр Пушкин. – Москва : Издательство АСТ, 2024. – 144 с.

Евдокимов В.А. Инфотеймент в массмедиа : панацея от скуки и эрзац дискуссии // Наука о человеке: гуманитарные знания. – 2010. – № 5. – С. 214–219.

Инфотеймент. – URL: <http://cyclowiki.org/wiki/%D0%98%D0%BD%D1%84%D0%BE%D1%82%D0%B5%D0%B9%D0%BD%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82>

Кривчиков Н.Е., Баширцева О.А. Особенности языка графических романов // Молодежный вестник ИрГТУ. – 2019. – Т. 9, № 3. – С. 167–172.

Олейников А. Онегин. Графический путеводитель / ил. Натальи Яскиной. – Москва : Самокат, 2024. – 128 с.

Панферова О.Ю., Мжельская Е.Л. Графический роман в репертуаре российских издательств // Текст. Книга. Книгоиздание. – 2020. – № 24. – С. 156–172. – DOI: 10.17223/23062061/24/8

Трошина Н.Н. Тенденция к стилю «инфотеймент» в современном деловом дискурсе // Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты. – 2018. – № 1/2 (32/33). – С. 195–211.

Черняк М.А., Цветкова Е.Г. Графический путеводитель как новый способ диалога с классическим текстом // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. – 2021. – Т. 43, № 7. – С. 78–84.

Якимова Е.Э. Вехи развития жанра графического романа в зарубежной и русской литературе. Отличия и сходства графического романа и комикса // Актуальные научные исследования в современном мире. – 2021. – № 10/9 (78). – С. 101–109.

Bosshart L. Infotainment im Spannungsfeld von Information und Unterhaltung // Medienwissenschaft Schweiz. – Amsterdam, 1991. – H. 2. – S. 1–4.

Früh W., Wirth W. Positives und negatives Infotainment: Zur Rezeption unterhaltsam aufbereiteter TV-Information // Aktuelle Entstehung von Öffentlichkeit: Akteure – Strukturen – Veränderungen. – Konstanz : UVK, 1997. – S. 367–381.

Schulze G. Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart. – 8. Aufl. – Frankfurt a.M. ; NewYork : Campus, 2000. – 765 S.

Wittwen A. Infotainment: Fernsehnachrichten zwischen Information und Unterhaltung. – Bern u.a.m. : Lang, 1995. – 223 S.

References

Evdokimov, V.A. Infotejment v mass-media: panaceya ot skuki i erzac diskussii [Infotainment in mass media : a panacea for boredom and ersatz discussion]. In *Nauka o cheloveke: gumanitarnye znaniya*, no. 5. 2010, pp. 214–219. (In Russ.)

Evgenij Onegin. Graficheskij roman [Eugene Onegin. Graphic novel]. Aleksandr Pushkin. Moscow, Izdatel'stvo AST Publ., 2024, 144 p. (In Russ.)

Infotejment [Infotainment]. URL: <http://cyclowiki.org/wiki/%D0%98%D0%BD%D1%84%D0%BE%D1%82%D0%B5%D0%B9%D0%BD%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82>. (In Russ.)

Krivchikov, N.E., Bashkirceva, O.A. Osobennosti jazyka graficheskikh romanov [Features of the language of graphic novels]. In *Molodezhnyj vestnik IrGTU*, V. 9, no/ 3, 2019, pp. 167–172. (In Russ.)

Olejniov, A. *Onegin. Graficheskij putevoditel'* [Onegin. Graphic guide]. Aleksej Olejnikov; ill. Natal'ji Jaskinoj. Moscow, Samokat Publ., 2024, 128 p. (In Russ.)

Panferova, O.Ju., Mzhel'skaja, E.L. Graficheskij roman v repertuare Rossijskikh izdatel'stv [Graphic novel in the repertoire of Russian publishing houses]. In *Tekst. Kniga. Knigoizdanie*, no.24, 2020, pp. 156–172. DOI: 10.17223/23062061/24/8 (In Russ.)

Troshina, N.N. Tendencija k stilju "infotejment" v sovremenom delovom diskurse [The trend towards the "infotainment" style in modern business discourse]. In *Chelovek: obraz i sushhnost'. Gumanitarnye aspekty*, no. 1–2 (32–33), 2018, pp. 195–211. (In Russ.)

Chernjak, M.A., Cvetkova, E.G. Graficheskij putevoditel' kak novyj sposob dialoga s klassicheskim tekstom [Graphic guide as a new way of dialogue with classical text]. In *Uchenye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta*, V. 43, no. 7, 2021, pp. 78–84. (In Russ.)

Jakimova, E.Je. Veli razvitija zhanra graficheskogo romana v zarubezhnoj i russkoj literature. Otlichija i shodstva graficheskogo romana i komiksa [Milestones in the development of the graphic novel genre in foreign and Russian literature. Differences and similarities between a graphic novel and a comic book]. In *Aktual'nye nauchnye issledovanija v sovremenom mire*, no. 10–9 (78), 2021, pp. 101–109. (In Russ.)

Bosshart, L. Infotainment im Spannungsfeld von Information und Unterhaltung. In *Medienwissenschaft Schweiz*. Amsterdam, 1991. H. 2, pp. 1–4.

Früh, W., Wirth, W. Positives und negatives Infotainment: Zur Rezeption unterhaltsam aufbereiteter TV-Information. In *Aktuelle Entstehung von Öffentlichkeit: Akteure – Strukturen – Veränderungen*. Konstanz, UVK Publ., 1997, pp. 367–381. (In Germ.)

Schulze, G. *Die Erlebnisgesellschaft : Kulturosoziologie der Gegenwart*. 8. Aufl. Frankfurt a.M. ; N.Y., Campus Publ., 2000. 765 p. (In Germ.)

Wittwen, A. *Infotainment : Fernsehnachrichten zwischen Information und Unterhaltung*. Bern u.a.m., Lang Publ., 1995. 223 p. (In Germ.)

АНТРОПОЛОГИЯ РЕЛИГИИ

УДК 291.37

DOI: 10.31249/hoc/2024.04.10

*Зубковская А.А.**

ЧТО ОБЩЕГО МЕЖДУ ХОББИХОРСИНГОМ И РЕЛИГИЕЙ: ИМИТАЦИЯ И СУБСТИТУЦИЯ В КУЛЬТУРЕ

Аннотация. В статье рассматривается культурное проявление имитации и субституции на материале хоббихорсинга и религиозных ритуалов. Основой для анализа служит теория субституции историка искусства Эрнста Гомбриха и развитие его идей философом Кендаллом Уолтоном. Установленная связь между детской игрой и искусством в работах этих авторов открывает возможность применения теории субституции для понимания религиозных ритуалов. С этой перспективы действия, происходящие во время религиозных обрядов, могут быть интерпретированы не только как имитация в широком смысле, но и как замещение репрезентаций. Ключевым аспектом субституции в культурных контекстах является воображение участников, которые способны создать новую самостоятельную семантику ритуала, игры или произведения искусства. Напротив, для стороннего наблюдателя значение этих действий может теряться, и они могут воспринимать их лишь как притворство или «игра понарошку». В заключение подчеркивается, что имитация и субституция представляют собой необходимые и естественно складывающиеся основы

* *Зубковская Анастасия Александровна* – научный сотрудник Института научной информации по общественным наукам РАН, Москва, Россия; zubkovskaya@inion.ru

Zubkovskaya Anastasia Alexandrovna – Researcher at the Institute of Scientific Information for the Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; zubkovskaya@inion.ru

культурного развития, позволяют сопоставлять религиозные и светские явления в рамках процесса секуляризации.

Ключевые слова: хоббихорсинг; квадробика; териантропия; религия; культура; имитация; замещение; репрезентация; ритуал.

Поступила: 05.08.2024

Принята к печати: 12.09.2024

Для цитирования: Зубковская А.А. Что общего между хоббихорсингом и религией: имитация и субституция в культуре // Вестник культурологии. – 2024. – № 4(111). – С. 156–168. – DOI: 10.31249/hoc/2024.04.10

Zubkovskaya A.A.

**What Do Hobbyhorsing and Religion Have in Common:
Imitation and Substitution in Culture**

Abstract. The article examines the cultural manifestation of imitation and substitution through the lens of hobbyhorsing and religious rituals. The conceptual foundation of this work is the theory of substitution proposed by art historian Ernst Gombrich, as well as the development of his ideas by philosopher Kendall Walton. The established connection between children's play and art in the intellectual work of these authors opens up the possibility of applying the theory of substitution to the understanding of religious ceremonies. From this perspective, the actions taking place during religious rituals can be interpreted not only as imitation in a broad sense, but also as the replacement of one form of representation with another. A key aspect of substitution in cultural contexts is the imagination of the participants, who are able to create a new independent semantic meaning for a ritual, game, or work of art. Conversely, for an outside observer, the significance of these actions may be lost, and may be perceived merely as pretense or "make-believe". In conclusion, it is emphasized that imitation and substitution constitute necessary and naturally occurring foundations of cultural development, allowing for the comparison of religious and secular phenomena within the framework of the process of secularization.

Keywords: hobbyhorsing; quadrobics; therianthropy; religion; culture; imitation; substitution; representation; ritual.

Received: 05.08.2024

Accepted: 12.09.2024

For quoting: Zubkovskaya A.A. What Do Hobbyhorsing and Religion Have in Common: Imitation and Substitution in Culture // Herald of Culture. – 2024. – No. 4(111). – P. 156–168. DOI: 10.31249/hoc/2024.04.10

В 2010 г. в небольшом городке на западном побережье Финляндии подростки заметили в лесу недалеко от школы свою одноклассницу, которая изображала всадницу и гарцевала на игрушечной палке-лошадке. Это была 11-летняя Алиса Аарниомяки, основательница детско-юношеского движения и спортивного увлечения под названием «хоббихорсинг» («хобби» в данном случае означает не только, собственно, увлечение или хобби, но также «маленькую лошадку»).

В 2023 г. Алиса стала мировой чемпионкой по езде на воображаемой лошади. К этому моменту официальные комьюнити хоббихорсеров открылись уже в нескольких странах, в том числе в России. Как и другие официальные хоббихорсинговые сообщества, Ассоциация хоббихорсинга России регулярно проводит соревновательные мероприятия по конкуру и выездке, которые посещает более 200 человек. В 2024 г. такой чемпионат прошел в Санкт-Петербурге. Состязания включают также маршруты с барьерами от 30 до 110 см, проходя которые всадник должен держать правильную осанку, имитировать управление лошадью, как если бы она была реальной, а также изображать ногами различные аллюры, то есть виды походки лошади – шаг, рысь, иноходь, галоп и т.д. При этом сам хорс является спортивным снаряжением и его вес может достигать до нескольких килограммов.

Хоббихорсинг получает неоднозначные реакции в массовой культуре. Чаще всего люди снисходительно комментируют это увлечение или критикуют, называя его слишком детским, наивным, глупым. Поскольку половых и возрастных ограничений в хоббихорсинге нет, конники могут достигать возраста 25 лет и старше, так что и в этом отношении встречается много негативной критики. Заметно, что в хоббихорсинге преимущественно участвуют девочки и девушки от шести до семнадцати лет. Некоторые видят в этом определенную феминистскую послылку, говоря о том, что в этом отношении хоббихорсинг составляет андеграундную женскую субкультуру, представительницы которой демонстрируют сильные личностные качества, свободу выражения, несмотря на высмеивание и неприятие публикой.

Имитацию лошадиных скачек в хоббихорсинге можно также сопоставить с другой современной детско-юношеской субкультурой, которая называется квадробика. Это слово происходит из соединения латинского *quattuor* – четыре и английского *aerobics* – аэробика. Квадробика включает в себя имитацию действий различных животных – кошек, собак, лис, обезьян и т.д. Это может быть не только передвижение на четырех конечностях, но также оскал, рычание, мурчание, движение ушами, моргание и т.д. Квадроберы также могут использовать маски, накладные хвосты и уши. За счет того, что имитация движений животных требует физических усилий, считается, что квадробика играет оздоровительную роль и может приносить физическую пользу для самих подражателей.

Квадробике как спортивной дисциплине предшествовала программа гимнастических тренировок в стиле *animal flow*, которую разработал фитнес-тренер Майкл Фитч в 2010-х годах. Он интегрировал в упражнения такие движения, которые копируют животных: передвижение на четвереньках, опора на ладони и стопы. К этому можно прибавить такие практики как «первобытный паркур» и «acro-йога», которые сопровождаются имитацией животного лазанья и карабканья на стены, сочетая в себе различные элементы физкультурных упражнений.

Кроме того, некоторые квадроберы соотносят себя с молодежной субкультурой териантропов (или терианов), которые отождествляют себя с животными и вкладывают в эту самоидентификацию психологическое значение. Зооморфизм терианов интерпретируется ими как возвращение к первоначальному замыслу Природы, то есть они убеждены, что они помещены в тело разумного человека по ошибке, в то время как на самом деле они являются представителями какого-то другого вида. Териантропия сопровождается переодеванием в костюмы животных, специальными собраниями, на которых териантропы могут воспроизводить взаимоотношения животных между собой (например, «бодание» головой как у кошек), ритуалы и даже более специфические действия (например, имитация территориальной метки путем разбрызгивания воды после гигиенического использования, типа умывания).

Подражание животным, и в частности игра с палкой-лошадкой, является старинной детской забавой. Хоббихорсинг можно также обнаружить и в народной культуре. Одно из ранних упоминаний хоббихорсинга мы находим в научно-популярной книге 1876 г., посвящен-

ной британским обычаем. Автор книги Томас Фирмингер Тиселтон-Дайер сообщает, что в английском прибрежном городе Майнхед графства Сомерсет существовала традиция празднования Первой под названием «хобби-хорсинг» [Thiselton-Dyer, 1876, p. 262]. Группа молодых людей, преимущественно рыбаков и моряков, изготавливали фигуры лошадей с длинными хвостами, достаточно большими, чтобы замаскировать людей, которые должны их нести. Участники этого представления совершали прогулку по окрестностям и просили у жителей денежные вознаграждения, угощения и пиво.

В книге также упоминается, что, если кто-то из людей отказывался от подношения, его могли подвергнуть осмеянию, преследованию или даже пинкам [Thiselton-Dyer, 1876, p. 262]. Автор полагает, что такой обычай скорее всего может быть возведен к древним практикам народных приходских гуляний. Безусловно, такое описание напоминает обрядность европейской традиции ряженья на Масленицу, обычаи вокруг славянского праздничного комплекса святок, американский Хэллоуин. В юго-восточных европейских акробатических ритуальных танцах (кэлуш в Румынии, кэлушарь в Молдавии, русалье в Сербии) ряжение и хобби-хорсинг являются неотъемлемой частью сакрального представления.

Между тем лежащий в основе хобби-хорсинга механизм имитации имеет фундаментальный смысл для понимания культуры и человеческого поведения в целом. Впервые понятие подражания (*mimesis*) появляется в античной культуре. Греческие мудрецы считали, что устройство человеческого тела подобно тому, как устроен космос. Позднее Платон и Аристотель сформулировали эстетическую теорию о том, что искусство является уподоблением природе, оно есть подражание, изображение, *mimemata*. Аристотель считал, что мимезис является первым способом познания окружающего мира и доставляет человеку удовольствие [Аристотель, 1927, с. 44].

С точки зрения эволюционного подхода имитация составляет способ социального научения, или, иначе говоря, передачи, распространения и трансформации единиц культурной эволюции. При этом под такими эволюционными единицами можно понимать репрезентации,

ментифакты¹ или мемы², иными словами, «ментальные репликаторы» по аналогии с генами как единицами биологической эволюции.

Этолог Конрад Лоренц объяснял, что подражание в определенном смысле слова можно назвать когнитивной функцией [Лоренц, 2016, с. 500]. Имитация является предпосылкой понятийного мышления и возникает на этапе сенсомоторного развития у ребенка. Считается, что ребенок бессознательно повторяет за окружающими действия и слова [Валлон, 1967], но тем не менее подражание нельзя редуцировать только лишь к проявлению бессознательного.

Необходимо также отметить, что «имитация» в данном контексте имеет широкий смысл. К подражающему поведению можно отнести не только собственное воспроизведение действий другого организма, но и симуляцию, маскировку (мимикрию), моделирование, и даже в определенном смысле заражение. Такое обобщение осуществляется на основании того, что эти процессы задействуют один и тот же навык человека устанавливать сходство и различие.

Имитация и ее разновидности встречаются как в человеческой культуре, так и в культуре животных. Например, известно, что подражательные навыки наиболее развиты у птиц. В частности, Лоренц пишет, что их «моторика пения не задается в виде наследственной координат; у птицы имеется врожденный акустический шаблон, который впоследствии точно так же, как рано услышанная последовательность звуков, переводится под контролем слуха в моторику пения методом проб и ошибок» [Лоренц, 2016, с. 502]. Передачу культурной информации в целом он называет традицией. Такая «традиция» встречается, например, у гусей, когда взрослые особи передают молодому поколению знания о путях перелета. В отличие от традиции у птиц, человеческая передача знаний практически не привязана к эмпирическому объекту, и информация передается преимущественно посредством символов.

История человеческой культуры в целом демонстрирует, что большинство культурных феноменов имитируют явления окружающей среды. Так, крыло самолета подражает настоящему птичьему крылу, метрополитен похож на червей, зарывающихся в землю, маски

¹ Термин Джулиана Хаксли.

² Термин Ричарда Докинза.

имитируют звериный оскал и т.д. Культура может подражать не только природе, но и самой себе. За счет имитации, в частности, происходит отправление религиозных ритуалов, нацеленных на воспроизведение повседневных или мифологических событий в символической форме. Обряды инициации, например, имитируют смерть и рождение посвящаемого. Так, в индийском ритуале упанаяна присутствует яркая эмбриологическая символика. Ученик, который проходит посвящение, наносит на тело желтый порошок, означающий цвет эмбриона в околоплодных водах, затем он уединяется на трое суток, имитируя нахождение зародыша в чреве матери. Ведические источники нам сообщают об этом ритуале следующее:

Учитель, вводя (его), делает брахмачарина

Зародышем внутри себя.

Три ночи он носит его в животе.

Когда он родится, боги приходят, собравшись, его посмотреть [Атхарваведа, 2007, с. 146].

Во многих календарных ритуалах, связанных преимущественно со сменой сезона, присутствует символизм копирования событий, случившихся в далеком мифическом прошлом. Такой смысл, в частности, имеют новогодние обряды, которые воспроизводят акт сотворения мира. Известно, что в традиционной религии индейцев, проживающих в западной Калифорнии, существует ритуальная церемония, которая подразумевает прохождение по специальному маршруту, повторяющему путь бессмертных высших существ-демиургов. При этом участники ритуала знают, что если универсум не будет обновлен, то все вокруг перестанет существовать в подлинном его смысле.

Историк Карло Гинзбург демонстрирует культурное выражение имитации на примере скульптурной репрезентации короля в рамках погребальной обрядности. Он пишет, что само слово «репрезентация» скорее всего указывает на использование манекена или на пустой гроб, свидетельствующее о том, что восковой колосс предназначен для миметического напоминания о том, что «король не умирает никогда». Эффигия имитировала настоящего короля в его отсутствие. Так, например, во Франции и в Перу, «мертвые цари, в принципе, сохраняли власть: отсюда тесные взаимоотношения, выражавшиеся у инков в

ритуальных трапезах» [Гинзбург, 1998, с. 16]. Во Франции репрезентация короля сохраняла ему номинальную власть до тех пор, пока не был посвящен новый правитель. В этом отношении репрезентация, по словам Гинзбурга, имеет два значения: имитацию и субституцию.

На наш взгляд, это два взаимно пересекающихся процесса, которые создают сильную символическую нагрузку для того или иного культурного феномена. Иными словами, не всегда становится ясно, имеем ли мы дело с подражанием или замещением. Выражаясь словами Кайуа, «с какой стороны ни взглянуть, основной проблемой остается проблема различия: между действительным и воображаемым, между явью и сном, между неведением и знанием и т.д. — одним словом, всех тех различий, четким осознанием и необходимым разрешением которых должна являться реальная деятельность» [Кайуа, 2003, с. 83].

Определенное символическое обременение, связанное с понятиями имитации и субституции, мы обнаруживаем при столкновении с богословской интерпретацией таинства Евхаристии в христианстве. В то время как ряд протестантских вероисповеданий (лютеране, кальвинисты, баптисты и т.д.) воспринимают причастное вино и хлеб как символы крови и тела Христа, в католическом и православном богословии используются термины «преложение» (μεταβολή), претворение (μεταποίημα) и «пресуществление» (transsubstantiatio) для указания на реальное превращение Святых Даров в тело и кровь Христовы¹. Таким образом, если антропологическая точка зрения на Причастие указывает на *символическую имитацию* реального тела и крови, то богословская интерпретация этого таинства предполагает *действительное замещение* хлеба и вина.

В этом контексте интересно обратиться к теоретическим наблюдениям историка искусства Эрнста Гомбриха и его концепции визуальной репрезентации как субституции. В эссе «Размышления об игрушечной лошадке» (1951) он выдвигает идею о том, что любой образ, и прежде всего репрезентация в искусстве, не является имитацией, но, напротив, основывается на субституции, понимаемой как биологически фундированный процесс, позволяющий сделать жизненный опыт человека континуальным и непрерывным [Небольсин, 2022, с. 104].

¹ Учение о пресуществлении было изложено на Латеранском соборе в 1215 г., а также на греческих поместных соборах в XVII в.

Он иллюстрирует свою концепцию на примере палки-лошадки. Так, мы думаем, что ребенок *имитирует* лошадиные скачки, но Гомбрих нас убеждает в том, что «ребенок не создает образ в словарном смысле слова: он *создает* лошадку из палки или метлы, и для этого нет нужды дотошно копировать внешний вид лошади или совершенствовать «формальные» характеристики палки» [Небольсин, 2022, с. 104]. Ребенок использует палку буквально *вместо* лошади, замещает ее. Можно сказать, что он действует максимально естественно, точно так же, как какой-нибудь древний аристократ, рядом с которым хоронят статуэтку слуги и фигурку лошади, чтобы те сопровождали его в мире ином [Gombrich, 1985, с. 3]. В обоих случаях мы имеем дело с субститутивной репрезентацией лошадки, поскольку она не просто симулирует животное, а воспроизводит новый самостоятельный смысл.

Развивая мысль Гомбриха, философ Кендалл Уолтон предлагает все же отказаться от понятия «субституция», поскольку, например, очевидно, что выступать на лошади на соревновании в конном спорте не равнозначно хоббихорсингу [Walton, 2008, p. 65], точно так же, как яблоко, изображенное на натюрморте, не замещает настоящий фрукт. Уолтон предлагает термин *make-believe*, который обозначает притворство, игру «понорошку». Он ставит в центр этой деятельности воображение, таким образом, что репрезентации становятся лишь его «реквизитом» [Небольсин, 2022, с. 106].

Гомбрих и Уолтон с разных позиций сближают детскую игру и искусство. То и другое задействует различные параметры воображения, позволяющие субъекту генерировать определенные сценарии и репрезентации, представлять, что он в действительности их видит. Эта игра «понорошку» воспроизводит определенную действительность, в которую верят сами участники игры. В результате происходит реальное вовлечение человека в процесс феноменального воспроизведения придуманной ситуации.

Обращаясь к хоббихорсингу, можно отметить, что эта субкультура включает в себя не только сами соревнования, но и изготовление хорсов, их дизайн, также обязательно придумывать им кличку. В документальном фильме Сельмы Вилхунен хоббихорсерки рассказывают о своих лошадях на палке как о реальных, описывая их поведение и характер [Hobby Horse Revolution ... , 2017]. Они хвалят своих хорсов, прощаются с ними, если те уже «состарились» и не могут больше

выступать. Воображение и эмоции в хоббихорсинге играют ключевую роль, поэтому невовлеченные в эту игру зрители не могут взглянуть на нее дальше рамок, оценивающих происходящее как притворство и симуляцию.

Точно так же мы можем рассуждать о смысле первобытного искусства. Незаинтересованный обыватель скорее всего вынесет суждение о том, что пещерная живопись еще «не была развита» до таких изобразительных форм, как, например, демонстрирует нам новоевропейский реализм. Однако если мы посмотрим на смысл этих изображений с точки зрения теории субституции, она приобретет черты самостоятельности. В этом смысле древний художник не просто копирует сцены охоты из реальной жизни, он воспроизводит некий «параллельный мир» благодаря своему воображению. Гомбрих также сталкивает «творение» и «имитацию», желая показать, что создание образа – это не копия и не симулякр, а указание на «первобытные истоки искусства», так же как в детских играх фундаментальным образом раскрываются естественные для человека креативные способности [Gombrich, 1985, p. 5]. Такая идея фигурирует в когнитивной археологии Дэвида Льюиса-Уильямса, когда тот говорит, что «по-детски» изображенные кони и охотники в жилище охотника-собирателя скорее всего это «портал в иной мир», который древние шаманы использовали для того, чтобы войти в другое измерение [Lewis-Williams, Clottes, 1998].

Сближение детской игры и искусства в теоретических построениях Гомбриха и Уолтона о субститутах и воображении может быть полезным для анализа религиозных феноменов в культуре. В частности, можно увидеть, что религиозные ритуалы имеют определенное сходство с игрой «понарошку», притворством и/или замещением. Со стороны невовлеченного зрителя религиозный ритуал (например, христианская литургия или инициация у австралийских индигенных народов) может восприниматься как притворство, но для участников церемонии происходящее всегда носит *подлинный* смысл. В этом плане теория субституции позволяет осмыслить ритуал как то, что имеет собственную семантическую ценность, несмотря на то что его смысл может быть связан с другим явлением и событием. Гомбрих наделяет субститутивным значением использование идолов в культе: «Вопрос о том, представляет ли это “внешнюю форму” конкретного божества или, если уж на то пошло, принадлежность к классу демонов, совершенно

неуместен. Идол служит заменой Бога в богослужении и ритуалах – это рукотворный бог именно в том смысле, в каком палка-лошадка является рукотворной лошадью; подвергать его дальнейшему сомнению, значит прибегать к обману» [Gombrich, 1985, с. 3].

Итак, посредством анализа культурных проявлений имитации и субституции мы можем прийти к заключению о том, что как светские, так и религиозные действия подчиняются миметической и субститутивной культурной механике. Она обнаруживается при попытке выявить семантику того или иного секулярного или религиозного феномена и позволяет выявить следующее.

Во-первых, культурная репрезентация, будучи эволюционной реплицирующей единицей, участвует в трансмиссии не только благодаря механизму имитации как главному негенетическому способу передачи информации, но также может иметь субститутивное значение. Анализ субституций в культуре позволяет уйти от критического подхода к культуре как наполненной симулякрами, а также дает возможность указать на автономность и семантическую самостоятельность культурных феноменов.

Во-вторых, в некоторых случаях применение субститутивного подхода к анализу религиозных ритуалов выявляет внутренний, в определенном смысле феноменологический смысл церемониальных действий, в то время как внешняя, антропологическая точка зрения на ритуал заключается в том, чтобы интерпретировать его как символическую имитацию. В этом отношении можно наметить сближение методов феноменологии религии и феноменологии игры в исследовании религиозных практик.

В-третьих, критическое развитие субститутивного подхода демонстрирует сближение детской игры, произведения искусства и религиозных ритуальных действий в рамках понятия *make-believe*, то есть притворства и «игры понарошку». С этой точки зрения происходящее во время детской игры (например, хоббихорсинга) и религиозных церемоний (например, захоронение игрушечной лошади в могиле аристократа) придает воображаемой ситуации статус реальных событий, требует синтонии, эмпатического усилия, в то время как невовлеченному наблюдателю этот смысл будет не интересен и, вероятно, для него останется непостижим. Точно также эстетический опыт восприятия произведения искусства требует определенной установки.

В-четвертых[, понятия имитации и субституции можно применять также и при анализе процессов секуляризации, поскольку сопоставление светских и религиозных феноменов культуры часто рассматривается в ракурсе подражания и замещения (когда, например, говорят, что *на смену* религиозным явлениям пришли светские: вместо таинства исповеди люди стали ходить к психологу, посты сменились диетами, церковная десятина трансформировалась в пожертвования фондам и благотворительным организациям и т.д.).

В целом применение понятий имитации и субституции к анализу религиозных феноменов в сопоставлении с их культурными проявлениями в популярной и художественной культуре определяет перспективу дальнейших исследований этой проблематики в ракурсе эпистемологии воображения и антропологии символа.

Список литературы

Источники

Аристотель. Поэтика. – Ленинград : Академия, 1927. – 124 с.

Ассоциация Хоббихорсинга России : официальный сайт. – URL: <https://ahhr.ru/> (дата обращения: 27.07.2024).

Атхарваведа (Шаунака) : в 3 т. – Москва : Восточная литература, 2007. – Т. 2. – 504 с.

Finnish Hobbyhorse Championships: официальный сайт. – URL: <https://keppihevostensm.fi/en/home/> (дата обращения: 27.07.2024).

Hobby Horse Revolution (2017) : документальный фильм / реж. Сельма Вилхунен. 01:28:00 (время воспроизведения). – URL: <https://tv.apple.com/ru/movie/революция-хоббихорсинга/umc.cmc.arkrp0tsif3wgrf4keciopbh> (дата обращения: 27.07.2024).

Исследования

Валлон А. Психическое развитие ребенка. – Москва : Просвещение, 1967. – 196 с.

Гинзбург К. Репрезентация : Слово, Идея, Вещь // Новое литературное обозрение. – 1998. – № 33. – С. 5–21.

Кайуа Р. Мимикрия и легендарная психастения // Миф и человек. Человек и сакральное. – Москва : ОГИ, 2003. – С. 83–104.

Лоренц К. Обратная сторона зеркала : сб. трудов. – Nyköping (Sweden) : Philosophical arkiv, 2016. – 633 с.

Небольсин Д.И. Изображения как субституты: от Гомбриха до визуальных исследований // Философский журнал. – 2022. – Т. 15, № 1. – С. 102–114.

Gombrich E.H. Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art. – New York : Phaidon, 1985. – 182 p.

Lewis-Williams D., Clottes J. The Mind in the Cave – the Cave in the Mind: Altered Consciousness in the Upper Palaeolithic // *Anthropology of Consciousness*. – 1998. – N 9(1). – P. 13–21.

Thiselton-Dyer T.F. British Popular Customs. Present and Past. – London : George Bell and Sons, York street, Covent Garden, 1876. – 520 p.

Walton K. Marvelous Images: On Values and the Arts. – New York : Oxford University Press, 2008. – 272 p.

References

- Vallon, A. *Psikhicheskoe razvitie rebenka* [Mental development of child]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1967. 196 p. (In Russ.)
- Ginzburg, K. *Reprezentaciya: Slovo, Ideya, Veshch'* [Representation: word, idea, thing]. In *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 33, 1998, pp. 5–21. (In Russ.)
- Kajua, R. *Mimikriya i legendarnaya psikhasteniya* [Mimicry and legendary psychastenia]. In *Mif i chelovek. Chelovek i sakral'noe* [Myth and man. Man and the sacred]. Moscow, OGI Publ., 2003, pp. 83–104. (In Russ.)
- Lorenc, K. *Oborotnaya storona zerkala: sb. trudov*. [The reverse side of the mirror: collection of works]. Nyköping (Sweden), Philosophical arkiv Publ., 2016. 633 p. (In Russ.)
- Nebol'sin, D.I. *Izobrazheniya kak substituty: ot Gombrikha do vizual'nykh issledovanij* [Images as substitutes: from Gombrich to visual studies]. In *Filosofskij zhurnal*. V. 15, no. 1, 2022, pp. 102–114. (In Russ.)
- Gombrich, E.H. *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*. New York, Phaidon Publ., 1985. 182 p.
- Lewis-Williams, D., Clottes, J. The Mind in the Cave – the Cave in the Mind: Altered Consciousness in the Upper Palaeolithic. In *Anthropology of Consciousness*, no. 9 (1), 1998, pp. 13–21.
- Thiselton-Dyer, T.F. *British Popular Customs. Present and Past*. London, George Bell and Sons, York street, Covent Garden Publ., 1876. 520 p.
- Walton, K. *Marvelous Images: On Values and the Arts*. New York, Oxford University Press Publ., 2008. 272 p.

ПОЛЕВЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

УДК 316.73

DOI: 10.31249/hoc/2024.04.11

Казакова А.Ю.^{*1}, Степанова Д.А.^{*2}

КЛАДБИЩЕ КАК ОБЪЕКТ ПОСЕЩЕНИЯ: МУЗЕЕФИКАЦИЯ, МАРШРУТЫ И ПРАКТИКИ®

Аннотация. Рассматривая кладбище не только как пространство статусных иерархий и символ социальной интеграции, но и как городской эмерджентный ансамбль, на основе полевого наблюдения авторы анализируют функциональный репертуар старейшего кладбища Калуги. Процессы официальной и стихийной музеефикации стимулируют альтернативные и девиантные практики его использования. Противоречие между траурным характером и функциями транзита, рекреации и досуга угрожает сохранности культурного наследия.

^{*1} **Казакова Анна Юрьевна** – доктор социологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник Отдела социологии и социальной психологии Института научной информации по общественным наукам РАН; kazakova.a.u@yandex.ru

Kazakova Anna Yur'evna – DSc in Sociology, Associate Professor, Senior Researcher of the Department of Sociology and Social Psychology at the Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences; kazakova.a.u@yandex.ru

^{*2} **Степанова Дарья Андреевна** – студент второго курса кафедры философии, культурологии и социологии ФБГОУ ВО «Калужского государственного университета имени К.Э. Циолковского» направления подготовки «Социология», профиль «Социология», Калуга, Россия, darastepanova893@gmail.com

Stepanova Darya Andreevna – Second-Year Student of the Department of Philosophy, Cultural Studies and Sociology of the Kaluga State University named after K.E. Tsiolkovsky, darastepanova893@gmail.com

© Степанова Д.А., 2024

Ключевые слова: танатосоциология; кладбище; музеефикация; дисфункции культуры памяти; типы посетителей; социальные практики.

Поступила: 26.08.2024

Принята к печати: 10.09.2024

Для цитирования: Казакова А.Ю., Степанова Д.А. Кладбище как объект посещения: музеефикация, маршруты и практики // Вестник культурологии. – 2024. – № 4(111). – С. 170–193. – DOI: 10.31249/hoc/2024.04.11

Kazakova A.Yu., Stepanova D.A.
Cemetery as an Object of Visit:
Turning into a Museum, Routes and Practices

Abstract. The authors consider the cemetery not only as a space of status hierarchies and a symbol of social integration, but also as a space of emergence. On this methodological platform, the authors analyze the functional repertoire of the oldest cemetery in Kaluga. The processes of official and spontaneous museification stimulate alternative and deviant practices of its use. The contradiction between the mourning nature and the functions of transit, recreation and leisure threatens the preservation of cultural heritage.

Keywords: thanatosociology; cemetery; museification; dysfunctions of memory culture; types of visitors; social practices.

Received: 26.08.2024

Accepted: 10.09.2024

For quoting: Kazakova A.Yu., Stepanova D.A. Cemetery as an Object of Visit: Turning into a Museum, Routes and Practices // Herald of Culturology. – 2024. – No. 4(111). – P. 170–193. DOI: 10.31249/hoc/2024.04.11

Введение

Элементом процесса хабиитуализации смерти, который состоит в ее включении в повседневность и ускоряется в условиях социальных кризисов, катастроф и ведения боевых действий, является музеефикация захоронений и кладбищ или их отдельных частей.

Музеефикацию можно представить как часть официальной системы социокоммуникативных институтов с функцией трансляции исто-

рической и социальной памяти (наряду с библиотеками, архивами, выставочными залами, мемориальными комплексами и памятниками), то есть как процесс и результат присвоения объекту статуса музея. В таком смысле она и рассматривается обыкновенно в исторической, искусствоведческой и культурологической литературе. Данный процесс создает «условия для возрождения закрытых и приходящих в упадок кладбищ» [Гогунская, Кармазина, 2020, с. 80], для чего «необходимы совместные усилия различных структур: государственных с определенными полномочиями, религиозных с влиянием на верующих, коммерческих с финансовыми ресурсами и общественных с функциями формирования общественного мнения» [Гогунская, Кармазина, 2020, с. 81].

Музеефикацию, кроме того, можно рассматривать как процесс приобретения объектом изначально не свойственных ему функций музея в результате стихийных и организованных, традиционных или выходящих за рамки традиции коммеморативных практик. Процесс музеефикации в последние годы осуществляется весьма интенсивно, затрагивая разнообразные приметы городской жизни и неожиданные части ее социально-пространственной среды. Музеефицируются зеленые насаждения, еда, мусор и городские свалки, места аварий и катастроф, места, связанные с жизнью, деятельностью и смертью народных любимцев, не входящих в официальный пантеон «культурных героев» (как это происходило в случае увековечивания памяти Виктора Цоя).

Применительно к кладбищам некоторыми признаками музеефикации обладают даже обычаи увековечивания родственниками памяти умерших. Эти признаки обнаруживаются, когда надмогильные плиты, скульптуры, эпитафии, ограды, декор и насаждения отклоняются от общепринятого минимума, сообщая широкий ряд фактической и символической информации о личности, биографии, заслугах покойного, статусе семьи, которой явно приписывается более масштабный, чем узкосемейный, социальный смысл: «Кладбище является одним из структурных элементов городского культурного ландшафта. Оно свободно для доступа и ориентировано на посетителя: на территории некрополя можно видеть тысячи информационных табличек, которые содержат имена, фотографии, даты, эпитафии и иногда причины смерти... Некоторые надгробия являются не только архитектурными памят-

никами федерального значения, но и местами религиозного паломничества и даже проведения политических акций» [Мохов, 2014, с. 249].

Обе эти стороны музеефикации вписаны в процесс диахронной социальной коммуникации, различаясь по составу субъектов, масштабам и формам осуществления, что может приводить к противоречиям между ними, конфликтам и дисфункциям.

Поскольку танатосоциология в стране развита чрезвычайно слабо [Левченко, 2022], большая часть конфликтов, изучавшихся отечественными социологами, касается символических отношений собственности и поддержания престижа за счет «статусных» захоронений: «Наша ментальность... отчетливо фиксирует эту иррациональную функцию символа, но будучи неспособной объяснить ее, ограничивается лишь констатацией абсурда, который становится очевидным при толковании ее в соответствии с логикой современного человека. Возьмем пример... из газеты (“Известия” от 19 января 1991 г.). В статье речь шла о распределении... “знаков почета” между управляющими и управляемыми: “А как же быть тем, кому главное кладбище не по чину, но все-таки на обыкновенном лежать унизительно?” Для них есть филиал главного... погребенный на Кунцевском должен как бы иметь загробную уверенность в своей принадлежности к номенклатуре, с которой время от времени он может вступить в общение» [Бочаров, 1996, с. 17]. Еще У.Л. Уорнером [Уорнер, 2000] и П. Бурдые [Бурдые, 2001] доказано, что культура обязательно включает подсистему сверхъестественного и что структура кладбища, расположение родственных могил повторяют структуру физического и социального пространства населенного пункта, к которому оно относится, будь то Янки-Сити или кабилская деревня. С.В. Моховым и В.А. Зотовой рассмотрен конфликт за «свой» участок, оградку, дерево [Мохов, Зотова, 2017]. Его суть определяет борьба за право на принадлежность к общине, право считаться среди ее членов не просто «своим», но и «самым»: лучшим, заслуживающим доверия, благородным в силу давней укорененности рода на данной территории.

В нашем случае источником конфликта является двойственность места, сочетающего функции места памяти и «современного общественного пространства» [Сафина, Удалов, 2021]. В этом смысле процессы, происходящие с кладбищем и на кладбище, полностью вписываются в определение эмерджентности, данное одним из родоначальников реля-

ционной социологии У.Л. Уорнером: «...наше общество, чтобы быть в каждый данный момент тем, что оно есть, должно постоянно изменяться и становиться чем-то иным. Процессы же изменения таковы, что в то время как формы минувшего прошлого впитываются в настоящее и теряют свою идентичность, настоящие формы, преобразуемые будущим, становятся чем-то отличным от того, чем они являются сейчас» [Уорнер, 1999, с. 143–144]. В каждый момент времени кладбище оказывается полем эмерджентности, постоянного переопределения его статуса как сакрального или профанного, сакрального в религиозном или светском понимании, табуированного или кощунственного. Исход такого «состояния» зависит от доминирующего восприятия, характерного для той группы, которая получает над ним формальный или неформальный контроль и (или) чаще других его использует определенным способом, соответствующим ее пониманию символического и социокультурного смысла смерти и бессмертия, похоронной культуры, религиозных, историко-культурных, лингвистических, архитектурных особенностей кладбища, той информации, которая подлечит увековечиванию. Такая группа и становится главным субъектом спонтанной или управляемой музеефикации.

Постановка проблемы

Для оценки потенциала музеефикации кладбища необходима оценка состава его текущих конструктивных или деструктивных функций исходя из преобладающей модели поведения его посетителей, характерных для того или иного социального типа. Помимо очевидного баумановского противопоставления паломника и туриста, необходимо учитывать возможное присутствие трех других персон, которые частично наследуют роли паломника: бродяга, фланер, игрок [Бауман, 1995]. Традиционной, социально одобряемой, роли паломника соответствует посещение кладбища с культовыми целями: со стороны прихожан храмов, причта, близких похороненных, пришедших ради молитвы, поминовения, ухода за могилой. Роли туриста соответствуют организованные экскурсанты, в том числе школьники, которых целенаправленно приводят на кладбище ради военно-патриотического воспитания, знакомства с боевым опытом и подвигами земляков (что может включать в себя и элементы квазирелигиоз-

ного культа), индивидуальные туристы, в том числе стремящиеся к получению мистических переживаний. Фигура «бродяги», к которым можно причислить реальных бездомных и нищих, зашедших на кладбище в целях поиска пропитания или разовой наживы, в том числе преступной (хищение металла, например), двойственна. С одной стороны, она традиционна, и кладбище – одно из немногих мест его легитимного, ожидаемого, принимаемого всеми присутствия. С другой стороны, бродяга, как отмечает З. Бауман, – жупел для любого пространства и любого сообщества, и его фигура априори девиантна. Приводится по: [Бауман, 1995]. Помимо традиционного для кладбищ сбора подаяния и иных промыслов фигура бродяги соответствует любым нарушениям общественного порядка, вызванным невозможностью удовлетворить в «нормальном» пространстве те или иные потребности: наркоторговля и наркопотребление, еда с могил, испражнение в кустах, тайный перекур, потребление алкоголя, запрещенное во дворах, на улицах и в парках. Провести между типами четкую грань невозможно без точного знания мотива, и поэтому те же действия, совершаемые не вынужденно, а намеренно и осознанно, из хулиганских побуждений, вписываются в модель поведения «игрока». К игровому поведению мы относим не только игру с четко установленными правилами (например, если кладбище вдруг включается работчиками в маршрут квеста), но и ритуальные детские «хождения на кладбище» на спор, которые описавшая их М.В. Осорина объясняет отсутствием в современной культуре детства полноценной инициации [Осорина, 2011], и «паломничества» к могилам, исполняющим желания. О кризисных ситуациях, провоцирующих аналогичные практики у взрослых, отраженные в адресованных св. бл. Ксении Петербургской граффити, писал в уже классическом труде В.Н. Топоров [Топоров, 1995, с. 369–376], а процесс стихийного возникновения такого молодежного культа вокруг свежего захоронения в художественной форме, но социологически точно описан в одном из первых советских литературных «ужасиков» [Черносвитов, 1989]. «Паломничество» взято в кавычки, несмотря на присутствие здесь элементов квазирелигиозного культа. К «квази-», как нам представляется, нужно отнести не только то, что нетрадиционно и не одобряется официальной церковью, но все, где над поклонением доминируют соображения «торговой сделки» со сверхъестественной сущностью, где веру в результат

подчиняет сомнение, где экспериментальное начало сообщает действиям субъекта игровой, досугово-развлекательный характер, а страх и запретность обеспечивают необходимое для игры приподнятое, возбужденное состояние духа. Наконец, баумановский фланер вовсе не ощущает особенности пространства: он безразлично и эгоистически «потребляет» его – преодолевает и оставляет за собой незамеченным, двигаясь к цели. Кладбище для него – короткий путь, место променада, площадка для выгула собаки, экзотичный фон для селфи.

Очевидно, что музеефикация и сообщение кладбищу туристической ценности плохо сочетаются с общественно одобряемой фигурой паломника и стигматизированной фигурой бродяги, но вполне отвечает интересам и туриста, и фланера, и игрока. Чего в итоге окажется больше – профанации (турист и фланер) или кощунства (игрок) – зависит от реакции общественности на меняющуюся модель использования кладбищенского пространства.

Методология

Основным источником полевых данных стали две сессии открытого наблюдения, первоначально стихийного неструктурированного, далее структурированного и ведущегося в соответствии с протоколом, на Пятницком кладбище в Калуге. Наблюдение сопровождалось фотофиксацией во избежание двойного учета наблюдателями одной единицы на разных участках кладбища. Единицами наблюдения выступали социальные действия посетителей и прохожих, выраженные как в наблюдаемых поступках, так и в следах (граффити, мусор, объявления, приношения). При первом посещении определялся репертуар действий, на его основании разрабатывался протокол структурированного наблюдения. Структурированное наблюдение проведено в две сессии: 24 апреля 2024¹ и 3 мая 2024 года. Период определялся исходя из ожидаемого в связи с традициями максимума проходимости и разнообразия активности: Страстная неделя и подготовка ко Дню Победы.

Категории наблюдения формировались с ориентацией не только на классификацию поведения с точки зрения соответствия норме (одобряемое, традиционное, допустимое девиантное, осуждаемое де-

¹ Все фотографии, приведенные в статье, относятся к данной дате.

виантное, делинквентное) и возможной реакции окружающих, но и отдельных черт портрета посетителя, позволяющих составить представление о типах стоящих за посещением мотивов, степени привычности и осознанности действий. Отмечалось групповое или одиночное появление, пол, возраст и этничность, участок и маршрут, конечный пункт (непосредственно на кладбище или вовне), способ передвижения (пеший или с использованием транспортных средств), его темп и траектория (в частности, наличие пауз, возврата к осмотру ранее пройденных участков), одежда и поклажа (мусорные мешки и грабли, пивная бутылка, музыкальные инструменты). Собственно «поведение» (привязанное, отчасти, к баумановским типам) по целям делилось на ритуальное, профессиональное, бытовое. В категорию «ритуальное» включались люди, целенаправленно приходившие на могилы в целях ухода и поминовения, а также прихожане храма. В категорию «профессиональное» – служители церкви, рабочие кладбища или иных муниципальных служб, торговцы ритуальной атрибутикой и нищие. В категорию «бытовое» – прохожие и гуляющие. Дополнительно фиксировалась сопутствующая активность: разговоры по телефону, курение или распитие спиртных напитков на территории, оставление мусора вне мусорных баков, громкий смех, ругань, игры, драки или иные акты агрессивно-насильственных действий, следы испражнений, не ритуального принятия пищи (например, упаковка от бургера в отличие от конфетных фантиков) или наркооборота, включая граффити.

Результаты исследования

В настоящее время плановая музеефикация Пятницкого кладбища как единого комплекса отсутствует. Отдельные процессы протекают децентрализованно и стихийно, в результате несогласованных и часто конфликтующих друг с другом действий разных организаций, ведомств и граждан, вне единой концепции и контроля со стороны государственных и муниципальных органов. Несмотря на то что весь комплекс имеет статус ОКН и ООПТ, его различные части отличаются неодинаковой ухоженностью, благоустроенностью, чистотой и просто безопасностью. Посмертный статус погребенных, маркированный степенью заботы потомков и знаковым изобилием захоронения, визуализирует современную официальную идеологическую систему.

«Лучшая» часть комплекса – северная, с заложенным в начале XX в. и потом подвергавшимся многократным перепланировкам и реконструкции, в том числе из-за вандальных действий, Воинским кладбищем. Здесь наблюдается сочетание различных временных пластов и режимов увековечивания: советский и постсоветский, ведомственный и семейно-родственный.

Образцом официального режима памяти, преемственного по отношению к советскому периоду, являются мемориалы, гранитные плиты на условных братских могилах с надписями «Вечная память героям». Благодаря официальной государственной защите (таблички на оградах предупреждают об ответственности за оскорбление воинских захоронений, находящихся под эгидой Министерства обороны РФ) более чистыми, менее заросшими становятся могилы и за пределами мемориального комплекса, а заодно и соседствующие с ними гражданские захоронения.

Комплементарной по отношению к официальному режиму, общегосударственному и ведомственному, является стихийная народная практика присоединения, когда жители устанавливают на ухоженных братских могилах дополнительные таблички с именами или фотографии собственных родственников, погибших на полях сражений [Воинское кладбище, 2017].

В отдельных случаях они вступают в конфликт. Как следует из материала калужского журналиста В.Е. Продунова, «официальный режим» памяти игнорирует потребности памяти семейно-родственной и нередко прямо нарушает интересы родственников и потомков: «Многие могилы, когда делались здесь новые захоронения, были снесены, – объясняет Валерий Евгеньевич. – Вот могила Глазунова. Сын ставил памятник, а его сносили. И так несколько раз. Говорили, дескать, могила здесь не к месту, не вписывается в облик кладбища. И даже предлагали поставить памятник где-нибудь еще. Но сын не согласился. На свои деньги восстанавливал захоронение. Дядька упрямый. Все красил и красил оградку» [Воинское кладбище, 2017]. При этом власти игнорируют неуместную рядом с братской могилой практику захвата и «бронирования» земли частными собственниками: «Особняком стоит могила калужан, расстрелянных на базарной площади в 1941 году. Подойти к ней можно только окольными путями. К тому же рядом с захоронением кто-то забронировал место... Я у мно-

гих городских начальников просил: “Сделайте проход к этой могиле! Ведь официальное воинское захоронение”, – рассказывает Продунов. – А тем временем к ней всё прилипают и прилипают свеженькие могилки, всё прилипают и прилипают» [Воинское кладбище, 2017].

Кроме коммерциализации похоронной культуры и обесценивания индивидуальной потребности в сохранении не общегосударственной, а фамилистической истории (память сына об отце, а не народа – о своих защитниках), потерь среди гражданского населения по сравнению с боевыми потерями (братская могила расстрелянных), расшатыванию официального режима памяти может косвенно содействовать его принудительность.

Официальная музеефикация, государственная и общественная (под эгидой военных ведомств и общественных организаций), сочетается с институциональными, обязательными, практиками ухода, ритуалами поклонения, встроенными в систему школьного военно-патриотического воспитания. За один час мы встретили порядка четырех школьных групп (точнее сказать невозможно из-за постоянного пребывания детей в движении) численностью от трех до семи человек, разнополых, но одного возраста (12–15 лет), занятых уборкой могил, но одетых слишком чисто для этого занятия (форменные брюки, костюмы, платья). На вопрос, адресованный подросткам, что их сюда привело, является ли это субботником, авторы получили насмешливо-неодобрительный ответ: «Да, типа того... направили нас сюда», «причем сразу после школы». Дети не уточнили, что именно вызывает недовольство, – субботник, место его проведения или внезапность. Но сам факт вынужденного принятия на себя ритуальной роли закономерно вызвал протест в форме шутовства: оттаскивая собранные ветки в сторону от очищенного участка, подростки выхватили из мусора крупные палки и занялись фехтованием, с прыжками, гиканьем и смехом. Таким образом, девиантное поведение может свидетельствовать о медленном снижении ценности военной истории для молодого поколения.

Значительно ниже по ритуальному статусу те, чья «мера» социального бессмертия определяется вкладом в науку, культуру, духовную, экономическую, общественно-политическую жизнь, погребенные на участке № 1 в исторической части кладбища (недалеко от церкви Петра и Павла).

Несмотря на сравнительно высокую ухоженность семейных захоронений родственников великих русских ученых Чижевского и Циолковского, они не включены в официальные маршруты посещений в рамках «брендовых» для Калуги, позиционирующей себя как «колыбель космонавтики», праздничных мероприятий (День Космонавтики, Калужские чтения имени Циолковского). О них не говорят экскурсоводы соответствующих мемориальных музеев (хотя в экспозиции музея Чижевского представлены фотографии отца и тетки ученого, аналогичные размещенным на памятниках). Нет указателей и дополнительной информации кроме эпитафий на самих памятниках.

Отсутствуют и указатели, и информация, и возможность найти без провожатых захоронение декабриста Е.П. Оболенского, чей дом также остается немусеефицированным. Зато в Интернете кочует ложное утверждение о захоронении на Пятницком кладбище другого декабриста – Г.С. Батенькова¹, который действительно умер в Калуге в собственном доме, ныне ставшем филиалом Калужского краеведческого музея. Четкой концепции нет: открылся он в качестве Музея 1812 года, спустя два года превратился в Музей губернской истории, где на сегодня выделен лишь один зал, посвященный декабристам, связанным с Калужской губернией. Сложности в процессе увековечивания памяти декабристов в Калуге, по мнению авторов, также производны от официального режима памяти, в рамках которого, несмотря на общественное подвижничество «калужских» декабристов (Оболенский, Батеньков, Свистунов, Кашкин) после ссылки, наметился тренд на их дегероизацию и низведение едва ли не до роли террористов.

Никак не отмечены места захоронений архитектора И.Д. Ясныгина и краоведа Д.И. Малинина. В удручающем состоянии находятся могилы калужских родственников А.П. Чехова. Лишь недавно был отремонтирован семейный склеп пивоваров Фишеров. Многие интересные с точки зрения архитектуры, истории повседневности, похоронной моды и традиций рубежа XIX–XX вв. погребения (например,

¹ См. пример: URL: [https://ru.ruwiki.ru/wiki/%D0%9F%D1%8F%D1%82%D0%BD%D0%B8%D1%86%D0%BA%D0%BE%D0%B5_%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B1%D0%B8%D1%89%D0%B5_\(%D0%9A%D0%B0%D0%BB%D1%83%D0%B3%D0%B0\)](https://ru.ruwiki.ru/wiki/%D0%9F%D1%8F%D1%82%D0%BD%D0%B8%D1%86%D0%BA%D0%BE%D0%B5_%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B1%D0%B8%D1%89%D0%B5_(%D0%9A%D0%B0%D0%BB%D1%83%D0%B3%D0%B0))

повторяющийся в нескольких надгробиях мотив дерева с обрубленными ветвями как символа прекращения жизни или прерывания рода) остаются не маркированными, не идентифицированными и физически находятся на грани утраты.

Образцы исторических захоронений в старейшей части кладбища свидетельствуют об искажениях исторической памяти как системной проблеме. Огромный вклад в торможение этого процесса вносит приходская жизнь. Архитектурный, социальный и символический центр, организующий пространство старейшей части кладбища, – действующий храм. Поведение прохожих здесь становится более сдержанным, здесь почти не встречается ни стихийных свалок (с которыми безуспешно борется администрация), ни иных материальных следов девиантных практик.

Уход за безымянными могилами – один из постоянных видов социального служения Русской православной церкви. Некоторые установленные на средства РПЦ кенотафы несут наглядный посыл христианской проповеди: «пролайферский» памятник «младенцам, убиенным от абортов», ненавязчивое напоминание живым о долге заботы о мертвых в форме надписи на памятнике: «Всем погребенным на Пятницком кладбище, чьи имена забыты или утеряны».

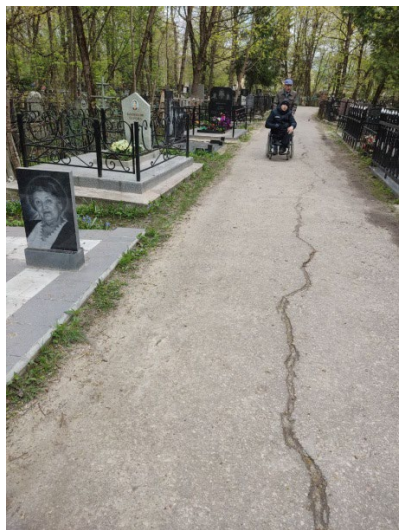
Вместе с тем в день структурированного наблюдения, несмотря на Страстную неделю, авторам не встретились на кладбище ни представители духовенства, ни просящие милостыню нищие, а тех, кого можно достоверно идентифицировать как прихожан, – всего трое (на выходе из храма перекрестились и отдали поклон). Поведение еще двух женщин в возрасте 50–60 лет, вошедших в церковь после медленного продвижения по центральной аллее с многочисленными остановками для разглядывания могил и после некоторого колебания, скорее напоминает поведение «туриста» или «фланера», как и слишком нарядная одежда (юбки, шляпки вместо «простонародного» платка, пальто, изящные туфли).

Вблизи храма сосредоточена и «профессиональная» жизнь. Ее центром являются – в пределах территории кладбища – храм и сторожка рабочих (в предпраздничные дни наблюдения нам встретились три группы в спецовках, занимавшиеся укладкой цемента, рытьем колодца и перемещением стройматериалов). За пределами кладбища – ритуальный рынок и расположенная в бывшей водонапорной

башне контора «Зеленстроя» (муниципальной структуры, занимающейся благоустройством и озеленением). Эта территория максимально многолюдна и представлена практически всеми типами, выделенными З. Бауманом, и всеми тремя видами целей (профессиональная, ритуальная деятельность, транзит). Отчетливо преобладает «паломник», которого представляют как священнослужители и прихожане, так и семьи, реализующие, часто тремя поколениями, образцы общепринятых, социально одобряемых, практик ритуального поведения: уход за семейными могилами, пользование ритуально-торговой инфраструктурой, родственное посещение всей семьей. Присутствует и «бродяга», воплощенный в традиционной фигуре нищего, а зачастую и в социальном составе торговцев ритуальными товарами.

Воинскую и историческую часть связывает единственная широкая ухоженная, асфальтированная аллея, где в последнее десятилетие регулярно ведутся мусороуборочные, озеленительные, ремонтные работы, спил аварийных деревьев и разросшейся растительности вдоль дороги. Она привлекает маломобильных граждан, ищущих место для тихих уединенных и при этом безопасных прогулок: людей, сопровождающих инвалидов, престарелых, младенцев и маленьких детей (рис. 1). Данная практика, вероятно, является вынужденной: на кладбище имеется пологий съезд, а ближайшие зеленые зоны труднодоступны (сложный переход через проезжую часть или естественный растительный покров грунта).

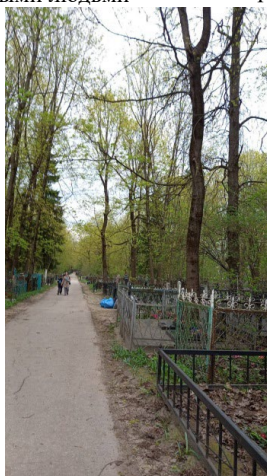
В остальных случаях безбарьерность кладбища делает его зоной неоправданного транзита, пешеходного и даже транспортного. За один час наблюдения 24.04.2024 была выявлена очень высокая пешеходная активность. «Фланеры» гуляют на кладбище, в том числе с детьми, с собаками (зафиксирован единственный случай выгула собаки, примечательный сочетанием с ритуальным посещением родственной могилы). Прилегающую к Воинскому кладбищу территорию используют как удобное место бесплатной парковки и сквозной маршрут (рис. 2). Дети перемещаются на роликах и самокатах. Подростки и взрослые проезжают на велосипедах. Кладбище превращается в игровую и спортивную зону, а также транспортную артерию.



Прогулки с маломобильными людьми



Прогулки с колясками



Прогулки с детьми

Рис. 1. Сомнительные практики: тихое и удобное место прогулок для маломобильных горожан

Источник: авторские полевые материалы.



Рис. 2. Образцы профанации кладбищ: зона транспортного транзита
Источник: авторские полевые материалы

Чем дальше от церкви, тем чаще реализуется «бродяжка», девиантная и делинквентная, модель поведения: прием алкоголя, ругань, агрессивно-насиленные действия. В указанный период наблюдения потребление алкоголя фиксировалось нами трижды: одиночное перемещение с бутылкой пива по аллее, одиночное питье пива стоя из стакана, распитие водки за столиком в глубине участка во время родственного посещения.

Не изживают себя осуждаемые Церковью языческие практики (рис. 3) поминовения усопших едой (могилы, усеянные конфетными фантиками, свидетельствуют о ритуальной трапезе) и приношениями на могилы, которые включают не только еду, но и ленточки, игрушки, иные элементы праздничного декора.

Наибольшего размаха черты неоязыческих, квазирелигиозных культов достигают там, где нет никаких следов официальной институциональности, где погребены «обычные» люди, без особых заслуг перед государством или обществом, на самых запущенных, со сверхплотными, хаотичными, часто заброшенными захоронениями участках в юго-западной и северо-восточной части кладбища. Помимо двух официальных входов на кладбище, с западной и северо-восточной стороны имеются проломы в стенах, через которые проложены прямые маршруты, поскольку кладбище оказывается условной границей исторического

и молодого центра города и лежит на перекрестке сразу нескольких маршрутов общественного транспорта. Несколько раз спросив дорогу у разных по возрасту, полу и целям посещения пешеходов центральной аллеи, авторы удостоверились, что никого не удивляет и не кажется подозрительным желание пройти напрямую через плотные заросли и могилы ни к дому культуры, остановке троллейбуса, автомойке, ни к могиле «девушки-самоубийцы». Все прекрасно ориентировались и указывали короткий путь. Здесь больше всего ощущается присутствие и «бродяг», и «игроков». Укромные уголки используют и как отхожее место, и как альтернативу «Даркнету». Все незакрашенные надписи, относящиеся к наркоторговле, сделаны на кладбищенской стене и стенах примыкающего общественного здания (ДК культуры) возле двух таких проемов (рис. 4). Такие же надписи регулярно появляются и регулярно закрашиваются силами и города, и самих жильцов на вплотную прилегающих к кладбищу жилых домах.



Видно стремление родных символически разделить праздник с ушедшими близкими

Рис. 3. Образцы девиантного поведения: элементы языческого культа предков (еда на могилах как тризна, украшения, игрушки, ленты как жертвоприношение)

Источник: авторские полевые материалы.



*Рис. 4. Образцы делинквентного поведения:
наркоторговля вдоль альтернативных «народных троп»
Источник: авторские полевые материалы*

Наибольшую продуктивность в плане обрастания молвой, атрибутами народной неформальной музеефикации, следами молодежных неязыческих паломничеств развивают могилы «заложных покойников» советской эпохи. Общие черты – очень молодой возраст погибших, загадочная, внезапная смерть (самоубийство), необычные (скульптура, барельеф) надгробия, отдаленность от центральной аллеи (тяготение к маршрутам альтернативных «народных троп»). Ленточки, записочки, замки снимаются родственниками (в момент наблюдения мы застали посетителей одной из таких «культовых» могил в северо-восточной части именно в процессе очистки захоронения от следов стихийного и явно неприятного близким поклонения), но появляются снова. Коллаж на рис. 5 относится к наиболее «музеефицированной» за счет медиатизации и устной традиции могиле шестнадцатилетней девушки. «Канонический текст» городской легенды, романтизирующей самоубийство, смакуют и воспроизводят на множестве «паранормальных» интернет-площадок, в том числе официально зарегистрированных СМИ [Страшно, вырубай ... , 2021], [Хорошая девочка ... , 2023], [Мистика ... , 2021].



Могила в западной (новой) части Пятницкого некрополя, объект городских легенд и подросткового паломничества (захоронение 1971 года). Фотография слева сделана в октябре 2021 студенткой КГУ направления «Журналистика» Щербаковой Валерией. Та же могила 24.04.2024 (справа) показывает, что близкие пытались бороться с «культовой» атрибутикой: платок с шеи статуи снят, сброшен на землю (справа сверху у ограды), нацепленные замки сняты, ленточек стало меньше. Однако появившиеся новые элементы (букеты подмышками, под обеими руками статуи) указывают, что культ жив

Рис. 5. Образцы внеинституциональной «народной музеефикации» захоронений: стихийный культ как девиантная практика

Источник: авторские полевые материалы

Основываясь на 39 единицах полностью валидных наблюдений, внесенных в протокол (где единицей выступало индивидуальное или коллективное действие субъекта, тогда как суммарное число описанных человек равно 65), можно заключить, что пространство кладбища полностью подчинено потребностям «фланера» (см. рис. 6).

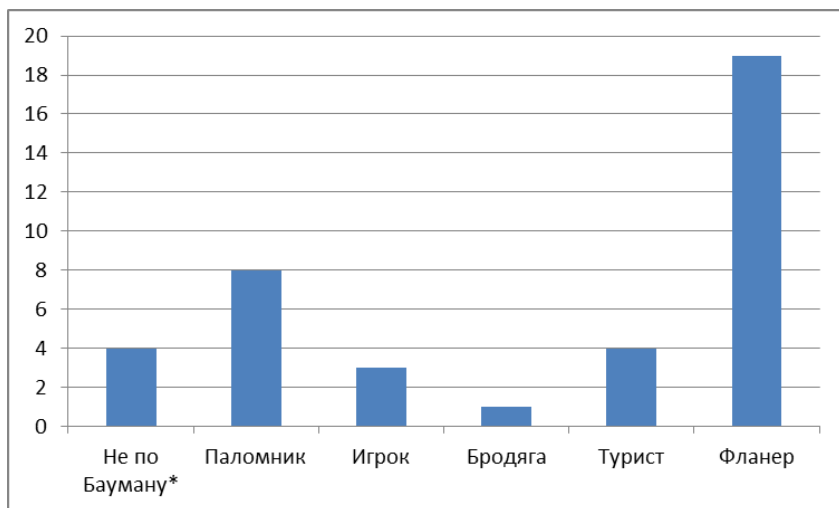


Рис. 6. Соотношение социальных типов посетителей

* В категорию «не по Бауману» отнесена профессиональная и недобровольная ритуальная деятельность

Источник: авторские расчеты на основе протокола наблюдения

Фланер решает повседневные бытовые задачи – как можно быстрее добраться до объекта городской инфраструктуры, услуги которого потребляет, или медленно и со вкусом «потребить» саму кладбищенскую атрибутику (зелень, уединенность, свежий воздух, нерутинный культурный ландшафт, удобные пешеходные пути). В итоге для десакрализации кладбища барьеров не остается. Общую массу посетителей не смущает ни выгул собаки, ни спортивные занятия или игры детей и подростков, ни захватническая приватизация земли, ни стихийные свалки, ни ужасающее состояние исторических захоронений, ни множество заброшенных, заросших, погребенных под чужим мусором безымянных могил. В настоящее время языческие неокульты и практики спокойно уживаются с религиозными обычаями. Праздношатающиеся если и вызывают у родственников усопших раздражение и обиду, то лишь молчаливые, не переходящие в потребность пресечь профанные девиантные практики. Официально-государственная модель «военного патриотизма» почти полностью вытеснила модель патриотизма культурноцентрического, множество значимых историко-

культурных объектов пребывают в забвении. Общественное мнение реагирует негативно только на откровенно криминальные и кощунственные практики (акты вандализма и оскверняющего поведения), но в целом все сосуществует со всеми в режиме полной толерантности и взаимного игнорирования.

Заключение

Анализ социального использования кладбищ через фиксацию поведенческих актов дает возможность оценить восприятие современными горожанами смерти, посмертия и памяти, а также его социальные и культурные последствия для местных сообществ, что важно для городской антропологии, культурного наследия и социальной географии. По итогам наблюдений можно сделать вывод о поляризации современной модели смерти и культуры памяти: отрицание публичности и, напротив, интенсивное обобществление, медиатизация и даже демонстративность поминовения. Привыкание к смерти усиливает процессы официальной и вернакулярной музеефикации кладбищ, которые протекают спонтанно, в результате пересечения несогласованных и независимых друг от друга действий частных, общественных, государственных, религиозных, коммерческих структур. Музеефикация, с одной стороны, создает условия для возрождения заброшенных кладбищ и ревитализации утративших свою актуальность мест памяти как компонентов социокоммуникативных институтов с функцией трансляции исторической и социальной памяти. С другой стороны, она же ведет к конфликтам и дисфункциям, поскольку может восприниматься как профанация и кощунство. Кладбище становится полем эмерджентности, где статус сакрального или профанного зависит от доминирующего восприятия и характера использования.

При дальнейшей аналитической разработке темы требуется развить вопрос о доступности – недоступности и привлекательности – непривлекательности для жителей домов, расположенных вблизи кладбища, иных рекреационно-парковых, спортивно-оздоровительных, культурно-познавательных объектов и маршрутов, особенно с учетом регулярного появления на кладбище гуляющих с инвалидами-колясочниками. Интересна и причина «бесстрашия» матерей, выходящих на прогулку по кладбищу с младенцами, которых традиционно старались защищать от

символического соприкосновения с ритуально нечистыми и опасными пространствами. Данная перспектива подкрепляется тем, что за все время наблюдения авторам не встречались не только молодые матери в традиционной мусульманской одежде, но и любые люди, внешность которых позволяла бы предположить их неславянское происхождение. Соответственно, профанация кладбищ и общий упадок культуры поведения на нем может быть негативным эффектом урбанизма, характерным именно для коренного, православного, населения крупного современного города центральной России.

В случае кладбища, равно как и других «пустых пространств» и «немест», очевидна эвристичность теории разбитых окон. Безлюдность, «ничейность», монотонность и плохая просматриваемость ландшафта делают кладбище удобным для девиантных практик, а уже накопленные горы мусора, поваленные кресты и ограды, заброшенные и заросшие могилы стимулируют и провоцируют эти практики. В контексте достижения «нулевой терпимости» к общественно осуждаемому поведению принципиально устранить мелкие нарушения (курить или грызть семечки, громко разговаривать по телефону, мчаться на самокате, чтобы сократить дорогу, выбросить фантик). Они совершаются по привычке, по незнанию, из-за отсутствия выраженного общественного осуждения. Для их преодоления на данном этапе единственной сдерживающей силой представляется церковь, и потому желательно провести сравнительную оценку потенциальной реакции горожан на усиление позиционирования кладбища как историко-культурного пространства либо как пространства церковно-ориентированной ритуальной деятельности.

Список литературы

Бауман З. От паломника к туристу // Социологический журнал. – 1995. – № 4. – С. 133–154.

Бочаров В.В. Власть и символ // Символы и атрибуты власти. – Санкт-Петербург : Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, 1996. – С. 15–37.

Бурдые П. Практический смысл / пер. с фр.: А.Т. Бикбов, К.Д. Вознесенская, С.Н. Зенкин, Н.А. Шматко ; отв. ред. пер. и послесл. Н.А. Шматко. – Санкт-Петербург : Алетей, 2001. – 562 с.

Воинское кладбище в Калуге : пограние могил и забытая история // Комсомольская правда-Калуга. Июль 31, 2017. – URL: <https://www.kp40.ru/landing/39>

Гогунская Т.А., Кармазина Н.В. От памятника к памяти: мемориализация культурного наследия старорусского кладбища в Симферополе // Новое прошлое. – 2020. – № 2. – С. 78–89. – DOI: 10.18522/2500-3224-2020-2-78-89.

Левченко И.Е. Генезис западноевропейской танатосоциологии: историко-социологическое исследование : автореф. дис. ... д-ра социол наук: 5.4.1. – Екатеринбург : Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, 2022. – 38 с.

Мистика г. Калуга. Возле кладбища живет ведьма. – 2021. – 9 ноября. – URL: https://vk.com/wall-201213645_1143

Мохов С.В. «Память не в камне живет»: пространство Рогожского кладбища в рассказах его посетителей // Антропологический форум. – 2014. – № 22. – С. 249–266.

Мохов С.В., Зотова В.А. Дело об ограде, столике и скамье: режимы справедливости в практиках распределения мест на кладбище // Журнал исследований социальной политики. – 2017. – Т. 15, № 1. – С. 21–36. – DOI: 10.17323/1727-0634-2017-15-1-21-36.

Осорина М.В. Секретный мир детей в пространстве мира взрослых. – 5-е изд. – Санкт-Петербург : Питер, 2011. – 224 с.

Пятницкое кладбище / Яндекс. Карты. – URL: <https://yandex.ru/maps/6/kaluga/?ll=36.261870%2C54.519533&mode=whatshere&whatshere%5Bpoint%5D=36.255755%2C54.523345&whatshere%5Bzoom%5D=15.4&z=15.4>

Сафина Г.Р., Удалов Н.В. Кладбища как новое общественное пространство (на примере Арского кладбища г. Казани) // Естественно-научные исследования в Чувашии. – 2021. – № 7. – С. 115–125.

Страшно, вырубай! Какие леденящие душу легенды хранят улицы Калуги // Калуга – 24.tv. – 2021. – 21 октября. – URL: <https://kaluga24.tv/life/036511>

Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. – Москва : Прогресс – Культура, 1995. – 624 с.

Уорнер У. Живые и мертвые / пер. В.Г. Николаева. – Москва : Университетская книга, 2000. – 671 с.

Уорнер У. Корпорация в эмерджентном американском обществе / пер. В.Г. Николаева // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 11: Социология. – 1999. – № 1. – С. 141–169.

Хорошая девочка Лида. – 2023. – 26 октября. – URL: <https://horrorzone.ru/page/horoshaja-devochka-lida>

Черносвитов Е. Чертовщина // Смена. – 1989. – Сентябрь, № 1496. – URL: <https://smena-online.ru/stories/chertovshchina>

References

Bauman, Z. Ot palomnika k turistu [From Pilgrim to Tourist]. In *Sociological journal [Sociologicheskij zhurnal]*, no. 4, 1995, pp. 133–154. (In Russ.).

Bocharov, V.V. Vlast' i simvol [Power and symbol]. In *Simvol' i atributy vlasti. Genesis, semantika, funkcii* [Symbols and attributes of power. Genesis, semantics, functions]. Saint Petersburg, Museum of Anthropology and Ethnography. Peter the Great of the Russian Academy of Sciences Publ., 1996. pp. 15–37 (In Russ.).

Bourdieu, P. *Prakticheskij smysl* [Practical Reason]. Saint Petersburg, Aleteya Publ., 2001. 562 p. (In Russ.).

Chernosvitov, E. Chertovshchina [Devilry]. In *Smena*, no. 1496, 1989, sentyabr'. URL: <https://smena-online.ru/stories/chertovshchina>. (In Russ.).

Gogunskaya, T.A., Karmazina, N.V. Ot pamyatnika k pamyati : memorializatsiya kul'turnogo naslediya starorusskogo kladbishcha v Simferopole [From monument to memory: memorialization of the cultural heritage of the Old Russian cemetery in Simferopol]. In *Novoe proshloe*, no. 2, 2020, pp. 78–89. DOI 10.18522/2500-3224-2020-2-78-89. (In Russ.).

Horoshaya devochka Lida [Good girl Lida]. October 26, 2023. URL: <https://horrorzone.ru/page/horoshaya-devochka-lida> (In Russ.).

Levchenko, I.E. *Genezis tanatosologii : istoriko-sociologicheskoe issledovanie: avtoref. dis ... d-ra sociol. nauk: 5.4.1.* [Genesis of thanatosociology: historical and sociological research: abstract of the dissertation for the degree of Doctor of Sociological Sciences]. Ekaterinburg, Ural'skij feder. un-t im. pervogo Prezidenta Rossii B. N. El'cina Publ., 2022. 38 p. (In Russ.).

Mistika g. Kaluga. Vozle kladbishcha zhivet ved'ma [Mysticism of Kaluga. A witch lives near the cemetery]. November 9th, 2021. URL: https://vk.com/wall-201213645_1143 (In Russ.).

Mohov, S.V. “Pamyat’ ne v kamne zhivet” : prostranstvo Rogozhskogo kladbishcha v rasskazah ego posetitelej [“Memory does not live in stone” : the space of the Rogozhsky cemetery in the stories of its visitors]. In *Antropologicheskij forum*, no. 22, 2014, pp. 249–266. (In Russ.).

Mohov, S.V., Zotova, V.A. Delo ob ograde, stolike i skam'e: rezhimy spravedlivosti v praktike raspredeleniya mest na kladbishche [The case of the fence, table and bench: justice regimes in the practice of allocating places in the cemetery]. In *Zhurnal issledovaniy social'noj politiki*, no. 1, 2017. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/delo-ob-ograde-stolike-i-skamie-rezhimy-spravedlivosti-v-praktikah-raspredeleniya-mest-na-kladbishche>. (In Russ.).

Osorina, M.V. *Sekretnyj mir detej v prostranstve mira vzroslyh* [The secret world of children in the space of the adult world]. Saint Petersburg, Piter Publ., 2011, 224 p. (In Russ.).

Pyatnickoe kladbishche / Yandex. Karty [Pyatnitskoye cemetery / Yandex. Maps]. URL: <https://yandex.ru/maps/6/kaluga/?ll=36.261870%2C54.519533&mode=whatshere&whatshere%5Bpoint%5D=36.255755%2C54.523345&whatshere%5Bzoom%5D=15.4&z=15.4> (In Russ.).

Safina, G.R., Udalov, N.V. Kladbishcha kak novoe obshchestvennoe prostranstvo (na primere Arskogo kladbishcha g. Kazani) [Cemeteries as a new public space (on the example of the Arsky cemetery in Kazan)]. In *Estestvenno-nauchnye issledovaniya v Chuvashii*, no. 7, 2021, pp. 115–125. (In Russ.).

Strashno, vyrubaj! Kakie ledenyashchie dushu legendy hranyat ulicy Kalugi [Scary, knock it out! What chilling legends keep the streets of Kaluga]. Kaluga – 24-tv. October 21, 2021. URL: <https://kaluga24.tv/life/036511> (In Russ.).

Toporov, V.N. *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo* [Myth. The ritual. Symbol. Image. Research in the field of mythopoeic]. Moscow, Progress – Kul'tura Publ., 1996. 624 p. (In Russ.).

Voinskoe kladbishche v Kaluge: popranie mogil i zabytaya istoriya [Military cemetery in Kaluga: trampling of graves and forgotten history]. In *Komsomol'skaya Pravda-Kaluga*. July 31, 2017. URL: <https://www.kp40.ru/landing/39> . (In Russ.).

Warner, W.L. Korporaciya v emerdzhentnom amerikanskom obshchestve [Corporation in an emergent American society], In *Social'nye i gumanitarnye nauki. Otechestvennaya i zarubezhnaya literatura. Seriya 11: Sociologiya*, ноя 1, 1999, pp. 141–169. (In Russ.).

Warner, W.L. *Zhivye i mertvye* [The Living and the Dead]. Moscow – Saint Petersburg, Universitetskaya kniga Publ., 2000. 671 p. URL: <https://djvu.online/file/TbW1c9ArGZwJT>. (In Russ.).

ЗАМЕТКИ: МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

УДК 316+327

DOI: 10.31249/hoc/2024.04.12

*Аватков В.А.**

ОСОБЕННОСТИ КРОСС-КУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ С ТУРЕЦКИМ НАРОДОМ

Аннотация. Восток – дело тонкое. В настоящее время мир осуществляет «поворот на Юг» или «поворот на Восток», поэтому понимание этих «тонкостей» становится все более востребованным в различных сферах: от политики до бизнеса. С галопирующим развитием экономических и политических отношений между Турецкой Республикой и Российской Федерацией возникла необходимость грамотного выстраивания диалога с осознанием особенностей традиций, мировоззрения, менталитета и привычек граждан Турции. Статья посвящена особенностям кросс-культурной коммуникации. В ней рассматриваются как теоретические особенности образа жизни и мышления турецкого народа, так и конкретные примеры общения.

Ключевые слова: Турция; Россия; менталитет; кросскультурная коммуникация; бизнес; переговоры.

Поступила: 30.07.2024

Принята к печати: 04.09.2024

* *Аватков Владимир Алексеевич* – доктор политических наук, ведущий научный сотрудник, заведующий Отделом Ближнего и Постсоветского Востока Института научной информации по общественным наукам РАН, Москва, Россия; v.avatkov@gmail.com

Avatkov Vladimir Alekseevich – DSc in Politics, Leading Researcher, Head of the Middle and Post-Soviet East Department at the Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; v.avatkov@gmail.com

Для цитирования: Аватков В.А. Особенности кросс-культурной коммуникации с турецким народом // Вестник культурологии. – 2024. – № 4(111). – С. 194–204. – DOI: 10.31249/hoc/2024.04.12

Avatkov V.A.

**Peculiarities of Cross-Cultural Communication
with Turkish People**

Abstract. The East is a delicate matter. The world is currently undergoing a “turn to the South” or “turn to the East”, so an understanding of these “subtleties” is becoming increasingly necessary in various fields, from politics to business. With the galloping development of economic and political relations between the Republic of Turkey and the Russian Federation, the need to build competent dialogue with an awareness of the traditions, attitudes, mentality and habits of Turkish citizens has arisen. The article focuses on the peculiarities of cross-cultural communication. It examines both theoretical features of the way of life and thinking of the Turkish people, as well as concrete examples of communication.

Keywords: Turkey; Russia; mentality; cross-cultural communication; business; negotiations; talks.

Received: 30.07.2024

Accepted: 04.09.2024

For quoting: Avatkov V.A. Peculiarities of Cross-Cultural Communication with Turkish People // Herald of Culturology. – 2024. – No. 4(111). – P. 194–204. DOI: 10.31249/hoc/2024.04.12

За последние десятилетия Турция заметно изменилась. Она активно распространяет свое видение мира на сопредельные регионы: постосманское, тюркское пространство, исламский мир. В этих регионах Анкара развивает дипломатию второго трека («мягкая сила»), продвигает свои интересы с помощью инвестиций, крупных проектов, влияния на культуру, образование и науку стран [Ирхин, Москаленко, 2021, с. 94]. По этому поводу бывший министр иностранных дел Турции М. Чавушоглу заявлял, что у турецкой внешней политики есть два главных принципа: *insani* (гуманитарность) и *girişimci* (инициативность) [Аватков, 2019, с. 117].

На протяжении десятилетий Турецкая Республика выстраивала конструктивный диалог с Российской Федерацией [Мозлов, 2014, с. 138]. Самыми известными и крупными проектами экономического сотрудничества являются: «Голубой поток», «Турецкий поток» [Аватков, Сбитнева, 2022, с. 14], атомная станция Аккуу¹, по некоторым данным, в Синопе атомную станцию также будет строить Россия². Таким образом, необходимость понимания особенностей делового общения становится все более очевидной.

Факторы, влияющие на выстраивание коммуникации

Построение любого диалога всегда подразумевает понимание собеседника. Понимание его мировоззрения, установок, привычек; традиций и менталитета общества, в котором он находится. В вопросах коммуникации с Турцией как с одним из наиболее перспективных партнеров России подобное осознание представляется наиболее важным.

Необходим учет следующих *факторов*, которые влияют на построение диалога с турецким народом.

Место рождения и проживания. Турки существенно отличаются в зависимости от места, где они живут. Подобный плюрализм в Турции объясняется длинным путем национального генезиса [Савинов, 2012, с. 138], в ходе которого турецкий этнос вобрал в себя множество разнообразных культур: греческую, армянскую, арабскую и многие другие. В разных частях страны источники этого влияния были разнообразны, поэтому существует целый ряд отличий человека в зависимости от местожительства: особенности произношения слов, церемоний и традиций. В Турции выделяется два типа менталитета: консервативный и светский. Например, для консервативного человека худшее наказание за преступление – то, что его покарает Аллах, для светского – публичное осуждение.

¹ Двадцать лет спустя. Как Эрдоган изменил Турцию и почему он хороший партнер для России? // Новостное интернет-издание Lenta.ru. – URL: <https://lenta.ru/articles/2023/05/10/erdgn/> (дата обращения: 25.06.2023).

² Росатом начал переговоры о строительстве второй крупной АЭС «Синоп» в Турции. – URL: <https://www.atomic-energy.ru/news/2022/10/19/129446> (дата обращения: 16.04.2023).

Интересно, что турецкий народ скорее не идентифицирует себя с Востоком: десятилетия вестернизации и европоцентризма привели к тому, что сегодня даже крайне консервативные представители турецкого народа ассоциируют себя с Западом. Проявлением этого феномена, например, является развитость культуры судебных исков – при любом конфликте стороны зачастую не решают конфликт между собой, а обращаются за разрешением в суды. При этом юридическая грамотность у турок достаточно низкая, поэтому зачастую законоприменительная практика важнее, чем сам закон. В целом для народа характерна неспособность решить вопрос без участия в нем «специалистов» – это касается и судов, и, например, медицины. В России до последнего лечиться будут самостоятельно, особенно если это что-то незначительное (ушиб, небольшой порез), в Турции же непременно обратятся к врачу.

При этом в Турции наблюдается отсутствие культурного и, следовательно, идеологического единства. Так, степень европеизации и светскости у людей из разных регионов неоднородна. Традиционно наиболее западоориентированное население Турции проживает на западном побережье Анатолии, во Фракии и на юге страны. Наиболее консервативная – остальная часть страны, в особенности ее восток и юго-восток.

Религиозный фактор. Согласно статье 2 Конституции Турецкой Республики¹, государство является светским, но религия имеет большое значение для населения. Ислам формирует представление о мире и поддерживает культурные нормы, контролирует их выполнение, в том числе и тех, которые формируют понятие гендерных ролей и устойчивых стереотипов поведения. Конечно, в крупных центрах религии отдается меньшее значение, однако в провинциях традиции ислама соблюдаются строже.

Воспитание и семейные традиции. Данный фактор является широким и включает в себя целую систему традиций, ценностей и привычек, а поэтому требует детального рассмотрения на конкретных примерах.

¹ Türkiye cumhuriyeti anayasasi // Türkiye İçişleri Bakanlığı'nın resmi web sitesi. – URL: <https://www.icisleri.gov.tr/kurumlar/icisleri.gov.tr/IcSite/illeridaresi/Mevzuat/Kanunlar/Anayasa.pdf> (дата обращения: 25.06.2023).

Особенности воспитания и семейных ценностей

Что представляет собой воспитание в Турции? Это комплекс норм образа жизни и традиций, главными из которых являются следующие.

1. Уважение к старшим, честь и достоинство (şeref).

Это аксиома для каждого человека в Турции. Есть ряд конкретных примеров, как уважение может проявляться. К примеру, младшие члены семьи целуют руки старшим и подносят их ко лбу в знак почтения возрасту, опыту и мудрости. Широкий резонанс в иностранных СМИ вызвал случай, когда Президент Турции легко шлепнул по щеке ребенка за то, что он не поцеловал ему руку на церемонии¹. Затем, когда мальчик исправился, Р.Т. Эрдоган прижал его к себе и дал ему деньги, как это и предполагают традиции.

Обращаясь к взрослому человеку, турки добавляют к имени уважительное служебное слово «bey» (господин) или «hanım» (госпожа), которое ставится после имени [Hosten, 2011, с. 75]. Использование таких слов означает, что человек консервативный либо из сельской местности. А вот использование служебных слов «baу» (также господин), «baуan» (госпожа), поставленных до обращения показывает, что собеседник – крайне светский, борется за идеалы Ататюрка. Если же человек не ставит ни одну из этих конструкций, то это означает, что он обладает прозападным мышлением и считает такие формы обращений архаизмами.

2. Благодарность.

В турецком языке существует большое количество синонимов для выражения благодарности (teşekkür ederim, sağ ol, eyvallah) и вежливых слов [Батанова, 2019, с. 221]. Понятия скромности, вежливости, почтительности выходят на первый план. В диалоге принято сначала узнать у собеседника о его здоровье, благополучии его семьи и дел, обсудить «светские темы».

3. Чувство общности.

Многие западные исследователи отмечают кардинальные отличия Турции и стран Западного мира. Так, четко отмечается индивидуаль-

¹ Эрдоган дал легкую пощечину мальчику, не поцеловавшему его руку // ТАСС. – URL: <https://tass.ru/mezhdunarodnaya-panorama/21471133> (дата обращения: 01.09.2024).

ность западного человека и коллективизм турецкого народа [Атаян, 2016, с. 5]. Особенно «общность» проявляется в быте: общая работа или дело на благо семьи и общества. Многие турки – владельцы малого и среднего бизнеса. Они открывают лавки (часто в своих домах), мастерские, фирмы, в которых работают поколениями, передавая свои знания и навыки от отца – к сыну. Дети для граждан Турции – святое, поэтому даже для выстраивания тесного сотрудничества в коммерческой среде необходимо узнавать о наличии у партнеров детей, их благополучии и т.д.

В турецком социуме интересы сообщества важнее прав одного отдельного индивида. Из этого проистекает присущий традициям общности страх перед общественным порицанием. Широко распространена «культура квартала» – стыд перед осуждением соседей. В турецкой культурной парадигме принято приглашать соседей в дом или квартиру, вне зависимости от времени, занятости, статуса. Гость очень ценится, поэтому у хозяев любого дома всегда существуют «заготовки» еды и они стремятся как-то украсить свое жилье, познакомиться со всеми родственниками, предложить лучшие условия, чтобы человек не стремился быстро уходить, а после рассказал знакомым, как хорошо его принимали в этой семье.

4. Иерархия.

В Турции четко прослеживается верховенство неформального над формальным. Если существует иерархия, формат, который нигде не зафиксирован, ее соблюдение также необходимо для всех [Майер, 2022, с. 154]. Например, работник не может обсудить за приемом пищи деловой вопрос с руководителем. Подобная ситуация складывается в коммуникации между студентом и преподавателем. Что не исключает званые ужины и обеды на уровне коллектива.

Принципы делового общения

В процессе переговоров с турецкими партнерами важно учитывать нормы делового общения. Так, *открытость* и *отзывчивость* являются ключевыми характеристиками для выстраивания продуктивного диалога. В турецкой парадигме переговоров неприемлем западный подход к ведению дел – отстранение личного и концентрация на рабочем. Соблюдение вежливости, почтительности и учтивости

позволяет обозначить свое дружелюбие и нацеленность на здоровый межличностный контакт.

Как и в бытовом общении, деловые переговоры следует начинать со «светской беседы». Если пренебречь личным разговором, а предложить перейти сразу к делу – это может сказаться на результатах переговоров, так как в культурной парадигме турецкого народа закрытый человек, который не стремится делиться своими мыслями и новостями, – опасный. Если же контрагенту удастся расположить к себе турецкого партнера, то переговорный процесс с большой долей вероятности увенчается успехом. Если удастся найти контакт в «неглавном», то обязательно удастся и в главном. Для турок важно, чтобы их партнер оказался «хорошим человеком».

При работе с турецкими коллегами необходимо учитывать образ жизни турецкого народа. *Турки неспешны*. В турецком языке есть соответствующий термин «keyif» (удовольствие от жизни, самосозерцание, самоуважение) [Напольнова, 2020, с. 197]. Регулярно переговорщики задерживаются на час и дольше, что не стоит воспринимать как проявление неуважения. Неторопливость – часть турецкой культуры, особое место в которой занимает философская категория судьбы (kismet) и ее предрешенность свыше [Йылдырым, 2016, с. 74], вне зависимости от религиозной принадлежности турка. Например, турок зарабатывает ровно столько, сколько ему нужно в каждый конкретный день, и никогда не перерабатывает. Ему важнее жизнь, а не стремление как можно больше заработать, поэтому он скорее предпочтет закрыть лавку раньше и поехать к своей семье.

Отсюда вытекает тот факт, что время работы организаций в Турции чаще не установлено, а если оно есть, то редко соблюдается. В основном турки – фаталисты, они верят, что предопределенное важнее того, что они сделают, поэтому они спокойны, время их размеренно и неспешно. От партнеров в коммерческой среде не стоит ожидать четкости и скорости.

При выстраивании коммуникации с турецкими коллегами важно понимать *особенности языка* [Аврутина, 2021, с. 181], а именно трактовки тона при разговоре. Турецкий язык громкий, но сам по себе монотонен, изменение интонации может ассоциироваться со скандалом, а проявление сильных эмоций и повышение тональности, присущих русскому языку, может быть неправильно истолковано собесед-

ником. Таким образом, в рамках непосредственной коммуникации на переговорах или в обычной беседе с турками рекомендуется держать интонацию речи ровно, без резких подъемов в голосе.

Турки – *патриотичны*, они высоко ценят похвалу в адрес истории, языка и культуры Турции. Отдельно стоит отметить склонность представителей турецкого народа к восхвалению отечественных продуктов и отдачу им предпочтения. Это возможно заметить на бытовом уровне: уже известный отечественный продукт или, например, кафе турецкой кухни получит больше внимания, нежели заведение с кухней другой страны или культуры. При переговорах высоко ценится общение на турецком языке. Достаточно всего нескольких базовых приветственных фраз, что позволит получить дополнительное расположение.

Еда – это эстетика. У турок принято много есть, поэтому переговоры часто проходят не в офисе, а в кафе или дома. При этом даже в ресторане гостей принимают с теплотой, поэтому после приема пищи приносят чай просто так (турецкое *ikram* означает, что за это не надо платить, «подарок от заведения»). Отказываться от предложенной еды не стоит, отказ приводит к тому, что порция и ассортимент блюд становится все больше, потому что партнеру необходимо показать, как он заботится о своем собеседнике.

Турецкие исследователи отмечают, что подход к переговорам американских коллег вызывает у турок больше дискомфорта и трудностей, по сравнению с партнерами из России. Главная причина кроется в том, что, несмотря на наличие значительных отличий менталитета у российского и турецкого народов, российские коллеги охотнее открываются в неофициальном, светском разговоре [Demirel, 2018, p. 281].

Таким образом, турецкий и российский народы, несмотря на свои кардинальные различия во многих аспектах, имеют множество сходств. Из этого вытекает, что при должном уважении и внимательности к культурным различиям, можно добиваться значительных результатов в бизнесе и в межгосударственных отношениях в целом. На этой основе существует множество путей для выстраивания взаимовыгодных партнерских отношений. Нельзя забывать о преимуществах «мягкой силы» как потенциала для развития коммуникации. Экспертное общение и дипломатия второго трека, контакты с представителями науки помогут создать эффективные платформы для диалога. Выработка практико-ориентированных рекомендаций для пред-

ставителей власти и бизнеса, на основе которых возможно сформулировать общие правила ведения переговоров, может быть полезна для налаживания более тесного сотрудничества.

Список литературы

Источники

Двадцать лет спустя. Как Эрдоган изменил Турцию и почему он хороший партнер для России? // Новостное интернет-издание Lenta.ru. – URL: <https://lenta.ru/articles/2023/05/10/erdgn/> (дата обращения: 25.06.2023).

Росатом начал переговоры о строительстве второй крупной АЭС «Синоп» в Турции. – URL: <https://www.atomic-energy.ru/news/2022/10/19/129446> (дата обращения: 16.04.2023).

Türkiye cumhuriyeti anayasasi // Türkiye İçişleri Bakanlığı'nın resmi web sitesi. – URL: <https://www.icisleri.gov.tr/kurumlar/icisleri.gov.tr/1cSite/illeridaresi/Mevzuat/Kanunlar/Anayasa.pdf> (date of accesse: 25.06.2023).

Эрдоган дал легкую пощечину мальчику, не поцеловавшему его руку // ТАСС. – URL: <https://tass.ru/mezhdunarodnaya-panorama/21471133> (дата обращения: 01.09.2024).

Исследования

Аватков В.А. Идеино-ценностный фактор во внешней политике Турции // Вестник МГИМО. – 2019. – № 4 (67). – С. 113–129.

Аватков В.А., Сбитнева А.И. Коридоры турецкого влияния : Евроазиатский путь Анкары // Геоэкономика энергетики. – 2022. – № 3. – С. 6–20.

Аврutiна А.С. Особенности межкультурной коммуникации в литературном переводе с восточных языков (на примере турецкого языка) // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. – 2021. – № 12. – С. 178–188.

Атаян В.В. Специфика и многообразие незападных ценностей // Гуманитарные и социальные науки. – 2016. – № 2. – С. 2–9.

Батанова И.А. Функционально-прагматические особенности речевого акта «пожелание» в турецкой коммуникативной культуре // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2019. – № 4. – С. 219–223.

Ирхин А.А., Москаленко О.А. «Мир больше пяти». Становление Турции в качестве глобального актора мировой политики : перспективы и вызовы для России // Вестник РУДН. Серия Международные отношения. – 2021. – № 1. – С. 91–107.

Йылдырым К. Семантический анализ слова «Судьба» в турецких пословицах // Символ науки. – 2016. – № 2. – С. 73–76.

Майер Е.А. Протокол и гендер // Власть. – 2022. – № 1. – С. 152–156.

Мозлов А.Т. Координаты сотрудничества России и Турции в современных условиях // Турция: новые реалии во внутренней политике и участие в региональных геополитических процессах : материалы международной конференции, Москва, 02 апреля 2014 года. – Москва : Московский государственный институт международных

отношений (университет) Министерства иностранных дел Российской Федерации, 2014. – С. 136–140. – EDN WJXXWZ.

Напольнова Е.М. Анализ семантики лексемы hava в турецком языке // Вестник СПбГУ. Востоковедение. Африканистика. – 2020. – № 2. – С. 194–207.

Савинов Л.В. Национальный вопрос в Турции // Федерализм. – 2012. – № 2(66). – С. 135–146.

Hosten Gulizar The Background of Formal and Informal Addressing in English and Turkish // Вестник РУДН. Серия Теория языка. Семиотика. Семантика. – 2011. – № 3. – С. 72–77.

Demirel Ö. Research on the Differences Between Business Negotiation Styles of Turkish And American Managers // Ege Akademik Bakış. – 2018. – N 18(2). – P. 273–288.

References

Avatkov, V.A. Idejno-cennostnyj faktor vo vneshnej politike Turcii [Ideological and value factor in Turkey's foreign policy]. In *Vestnik MGIMO*, no. 4 (67), 2019, pp. 113–129. (In Russ.)

Avatkov, V.A., Sbitneva, A.I. Koridory tureckogo vliyaniya: Evroaziatskij put' Ankary [Corridors of Turkish Influence: Ankara's Euro-Asian Path]. In *Geoekonomika energetiki*, no. 3, 2022, pp. 6–20. (In Russ.)

Avrutina, A.S. Osobennosti mezhkul'turnoj kommunikacii v literaturnom perevode s vostochnyh yazykov (na primere tureckogo yazyka) [Features of intercultural communication in literary translation from Eastern languages (on the example of Turkish)]. In *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. Gumanitarnye nauki*, no. 12, 2021, pp. 178–188. (In Russ.)

Atayan, V.V. Specifika i mnogoobrazie nezapadnyh cennostej [Specificity and diversity of non-Western values]. In *Gumanitarnye i social'nye nauki*, no. 2, 2016, pp. 2–9. (In Russ.)

Batanova, I.A. Funkcional'no-pragmaticheskie osobennosti rechevogo akta “pozhelanie” v tureckoj kommunikativnoj kul'ture [Functional-pragmatic features of the speech act ‘wish’ in Turkish communicative culture]. In *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, no. 4, 2019, pp. 219–223. (In Russ.)

Irhin, A.A., Moskalenko, O.A. “Mir bol'she pyati”. Stanovlenie Turcii v kachestve global'nogo aktora mirovoj politiki: perspektivy i vyzovy dlya Rossii [‘The World is Bigger than Five’. Turkey's Emergence as a Global Actor in World Politics: Prospects and Challenges for Russia]. In *Vestnik RUDN. Seriya: Mezhdunarodnye otnosheniya*, no. 1, 2021, pp. 91–107. (In Russ.)

Jyldyrym, K. Semanticheskij analiz slova “Sud'ba” v tureckih posloviach [Semantic analysis of the word ‘Fate’ in Turkish proverbs]. In *Simvol nauki*, no. 2, 2016, pp. 73–76. (In Russ.)

Majer, E.A. Protokol i gender [Protocol and gender]. In *Vlast'*, no. 1. 2022, pp. 152–156. (In Russ.)

Mozloev, A.T. Koordinaty sotrudnichestva Rossii i Turcii v sovremennyh usloviyah [Co-ordinates of Russia-Turkey co-operation in modern conditions]. In *Turciya: novye realii*

vo vnutrennej politike i uchastie v regional'nyh geopoliticheskikh processah : materialy mezhdunarodnoj konferencii, Moskva, 02 aprelya 2014 goda [Turkey: New Realities in Domestic Politics and participation in regional geopolitical processes : Proceedings of the International Conference, Moscow, April 02, 2014]. Moscow, Moskovskij gosudarstvennyj institut mezhdunarodnyh otnoshenij (universitet) Ministerstva inostrannyh del Rossijskoj Federacii, 2014, pp. 136–140. – EDN WJXXWZ. (In Russ.)

Napol'nova, E.M. Analiz semantiki leksemy hava v tureckom yazyke [Analysing the semantics of the lexeme hava in the Turkish language]. In *Vestnik SPbGU. Vostokovedenie. Afrikanistika*, no. 2, 2020, pp. 194–207. (In Russ.)

Savinov, L.V. Nacional'nyj vopros v Turcii [The national question in Turkey]. In *Federalizm*, no. 2(66), 2012, pp. 135–146. (In Russ.)

Hosten, Gulizar The Background of Formal and Informal Addressing in English and Turkish. In *Вестник РУДН. Серия : Теория языка. Семиотика. Семантика*, no. 3, 2011, pp. 72–77. (In Russ.)

Demirel Ö. Research on the Differences Between Business Negotiation Styles of Turkish and American Managers. In *Ege Akademik Bakış*, no. 18(2), 2018, pp. 273–288.

КУЛЬТУРА НАРОДОВ РОССИИ

УДК 792.8

DOI: 10.31249/hoc/2024.02.13

*Трегубова Д.Д.*¹, Окунев П.А.*²*

НАЦИОНАЛЬНЫЕ БАЛЕТНЫЕ СПЕКТАКЛИ БУРЯТИИ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ. ЧАСТЬ I ©

Аннотация. Статья посвящена бурятским национальным балетным постановкам. В первой части статьи рассматриваются национальные балеты, созданные в 1940–1990-е годы.

Ключевые слова: балет Бурятии; национальный балет; «Красавица Ангара»; «Лик богини»; «Гэсэр»; Бау Ямпилов; Жигжит Батуев.

Поступила: 05.08.2024

Принята к печати: 25.09.2024

Для цитирования: Трегубова Д.Д., Окунев П.А. Национальные балетные спектакли Бурятии: история и современность. Часть I (Аналитический обзор) // Вестник культурологии. – 2024. – № 4(111). – С. 205–224. – DOI: 10.31249/hoc/2024.04.13

^{*1} *Трегубова Динара Дмитриевна* – кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Института научной информации по общественным наукам РАН. Москва, Россия; ddtregubova@gmail.com

Tregubova Dinara Dmitrievna – PhD in History, Senior Researcher at the Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; ddtregubova@gmail.com

^{*2} *Окунев Павел Александрович* – продюсер Бурятского государственного академического театра оперы и балета, хореограф, Улан-Удэ, Россия; baikaldancefest@mail.ru

Okunev Pavel Aleksandrovich – Producer of the Buryat State Academic Opera and Ballet Theater, Choreographer, Ulan-Ude, Russia; baikaldancefest@mail.ru

© Окунев П.А., 2024

Tregubova D.D., Okunev P.A.
National Ballet Performances of Buryatia:
History and Modernity.
Part I (Analytical review)

Abstract. The article is devoted to Buryat national ballet performances. The first part of the article examines national ballets created in the 1940s–1990s.

Keywords: ballet of Buryatia; national ballet; «Angara the Beauty»; «The Face of the Goddess»; «Geser»; Bau Yampilov; Zhigzhit Batuev.

Received: 05.08.2024

Accepted: 25.09.2024

For quoting: Tregubova D.D., Okunev P.A. National Ballet Performances of Buryatia: History and Modernity. Part I (Analytical review) // Herald of Culturology. – 2024. – No. 4(111). – P. 205–224. DOI: 10.31249/hoc/2024.04.13

Введение

Сегодня в мире проживает приблизительно 600 тысяч бурят, и почти половина из них – на территории Республики Бурятия. В Бурятии буряты никогда не составляли и в настоящее время не составляют этнического большинства: их доля в населении республики, по данным Всероссийской переписи населения 2020 г., незначительно превышает 30% [Бурятстат, 2023]. При этом вопросы утраты бурятами языка, идентичности, культурной ассимиляции широко обсуждаются и затрагивают практически все сообщество.

В статье молодой исследовательницы из ГИТИСа Г.С. Доржиевой [Доржиева, 2023], посвященной балетному спектаклю «Лик богини» Ю. Ирдынеева, обращение хореографов и композиторов Бурятии к национальной тематике в последние десятилетия признано недостаточным. По подсчетам автора статьи, с 1943 по 2022 год было создано всего тринадцать бурятских национальных балетов. Далее Г.С. Доржиева указывает на то, что в настоящее время единственным национальным балетным спектаклем в репертуаре Бурятского театра оперы и балета остается «Красавица Ангара», созданная в 1959 г., и долгое время это

действительно было так, но на сегодняшний день приведенная информация не соответствует действительности.

Спорно и утверждение о том, что недостаток национального балетного репертуара обусловлен отсутствием профессиональных хореографов, способных работать с национальным фольклором. При этом отмеченное там же отсутствие прогресса в области научного изучения балетного театра Бурятии усиливает актуальность нашей работы.

Комплексное исследование О.И. Куницына о музыкальном театре Бурятии, затрагивающее тему национальной хореографии, опубликовано в 1988 г. [Куницын, 1988]. Монография О.Ю. Колпецкой «Претворение фольклорных сюжетных источников в бурятском балете» была опубликована более десяти лет назад, в 2011 г. [Колпецкая, 2011]. Как в монографии, так и в кандидатской диссертации автора [Колпецкая, 2003] отмечается, что балетные спектакли продолжают оставаться наименее изученным сегментом творчества композиторов Бурятии. И, наконец, прошло уже четверть века после публикации (2000) монографии Л.И. Протасовой о балетном театре Бурятии [Протасова, 2017]. За это время в региональном балетном мире произошло немало событий, и есть потребность в их осмыслении, но музыкальных критиков, историков театра и балетоведов, которые выполнили бы эту задачу, в Бурятии практически нет.

Исследование проводится с целью систематизации знаний о современном этапе развития национального балета Бурятии.

Для достижения цели были поставлены следующие исследовательские задачи: восстановить хронологию возникновения бурятских национальных балетных спектаклей с момента появления бурятского балета по настоящее время; предпринять собственную попытку периодизации истории балета Бурятии через призму возникновения национальных спектаклей; ввести в научный оборот национальные балетные спектакли, созданные в этнической Бурятии¹ в последние годы; охарактеризовать современный этап развития хореографического искусства Бурятии; наметить возможные пути дальнейшего развития хореографического искусства в Бурятии.

¹ Территория компактного проживания бурят, включающая Республику Бурятия, Усть-Ордынский Бурятский округ в составе Иркутской области, Агинский Бурятский округ в составе Забайкальского края.

Проведенное исследование будет полезно для культурологов и искусствоведов, балетоведов, хореографов, преподавателей профильных учебных заведений, станет основой дальнейших научных изысканий.

Истоки

Вопрос о времени появления балета в сценическом искусстве Бурятии исследовала в своей монографии Л.И. Протасова [Протасова, 2017].

В 1930-е годы в Бурятии уже существовал национальный театр, в недрах которого зарождался театр музыкальный. Молодой режиссер Гомбо Цыдынжапов первым вывел на большую сцену бурятский народный танец, поставив первую музыкальную драму. Он заложил основы для становления национального музыкального театра в республике. Предшественниками национальных балетных спектаклей стали национальные танцы в опере «Энхэ-Булат батор», музыкальной драме «Баир» и драме «Эржен», показанные во время творческого отчета 1940 г. в Москве.

Понимая важность профессионального хореографического образования, Цыдынжапов привлек к работе в Бурятии выдающихся мастеров классической хореографии – Игоря Моисеева, супругов Михаила Арсеньева и Татьяну Глязер, для которых рождение и становление бурятского балета стало делом жизни. Эти представители русской балетной школы стали основателями хореографического образования в республике.

Самостоятельные национальные балетные спектакли в Бурятском театре оперы и балета появились в конце 1940-х годов. Перед молодым театром стояла задача создания национальной хореографии. К сожалению, одноактный балет «Бато» (1948), написанный тогда Дандаром Аюшеевым, был утрачен: партитура и материалы постановки не сохранились.

С 1949 г. в развитии балетного театра Бурятии начался новый этап: из Музыкально-драматического театра родился самостоятельный Бурятский театр оперы и балета (далее – театр). Профессионализм балетной труппы, в репертуаре которой уже были такие спектакли, как «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева (впервые поставлен в Бурятии в 1943), «Тщетная предосторожность» Л. Герольда (1945), «Корсар»

А. Адана (1947), «Лебединое озеро» П.И. Чайковского (1948), «Копеллия» (1949) Л. Делиба, существенно вырос.

В начале 1950-х годов репертуар театра активно пополнялся новыми постановками. Так, в нем появились балеты «Красный мак» Р. Глиэра (1951), «Юность» М. Чулаки, «Лауренсия» А. Крейна, детский спектакль «Доктор Айболит» И. Морозова, «Эсмеральда» Ц. Пуни, Р. Глиэра и С. Василенко.

В 1955 г. в Бурятию был приглашен молодой балетмейстер – выпускник ГИТИСа Михаил Самойлович Заславский, приступивший к созданию национальных балетов. Но его первый национальный балет, поставленный в Улан-Удэ, не был бурятским. Это был татарский национальный балет «Шурале» на музыку Ф. Яруллина, ознаменовавший наступление «эпохи Заславского» на балетной сцене Бурятской Республики.

В 1956 году был поставлен первый бурятский национальный балет на современную тему – «Свет над долиной» Сергея Рязова. Возможно, у начинающего балетмейстера не все получилось, но этот балет ценен обращением авторов либретто Н. Балдано, П. Аболимова и балетмейстера М. Заславского к национальному материалу.

В 1958 г. увидела свет постановка балета «Во имя любви» Жигжита Батуева и Бориса Майзеля. Музыка создавалась в теплом содружестве русского и бурятского композитов на основе подлинных бурятских народных мелодий. Идея захватывающего сюжета, основанного на народной легенде, принадлежала известному бурятскому певцу Лхасарану Линховоину и была подробно разработана применительно к хореографическому спектаклю балетмейстером Михаилом Заславским [Куницын, 1995, с. 22].

Действие происходит на рубеже XVI–XVII столетий. Главные герои легенды – прекрасная девушка Сэсэг и отважный охотник Зоригто. Девушку похищают прислужники феодала Далю, но Зоригто и его друзьям удастся ее вернуть. За ними отправляют погоню, друзья Зоригто погибают в неравном бою, влюбленные попадают в плен. Чтобы спасти Зоригто, Сэсэг соглашается стать женой похитителя, но ее подруга Гэрэл помогает ей бежать, а сама становится пленницей. Народное восстание освобождает Зоригто и Гэрэл, но один из затаившихся прислужников Далю задумывает убить Зоригто. Он целится в юношу, но стрела попадает в Сэсэг, спасающую возлюбленного.

«М. Заславский создал красочный спектакль, используя собранный им богатейший материал бурятских народных танцев, – пишет Л.И. Протасова. – Хотелось бы выделить ёхор в сцене народного праздника... приготовления к свадьбе во второй картине балета, где в богатом шатре Далю разворачивалась разнохарактерная сюита» [Протасова, 2017 с. 62]. Ярко выделяется в ней «Танец шаманов»– «блестящий образец воссоздания древнего обряда» [Куницын, 1990, с. 90].

Тогда же, в 1958 г., был завершен клavier второго совместного произведения Ж. Батуева и Б. Майзеля – балета «Золотая свеча». Либретто балета было написано Х. Намсараевым и Г. Цыдынжаповым на основе улигеров и народного эпоса. Среди действующих лиц балета – Золотая и Серебряная свечи, Голубая, Желтая и Зеленая птицы, злой волшебник Харахан и прочие традиционные для бурятского эпоса персонажи.

И здесь авторы обратились к национальным по характеру средствам музыкальной выразительности. Есть в нем и цитирование фольклорного материала. Музыка балета была высоко оценена музыкальной общественностью, однако балет не был поставлен. Художественный совет театра не одобрил либретто, обнаружив в нем черты мистицизма и апологию феодализма. Либретто балета не сохранилось, восстановить его полностью не удалось, но осталась талантливая музыка, которая может вдохновить хореографов на новую постановку. По крайней мере, на это надеялся автор книги о творчестве Жигжита Батуева О.И. Куницын [Куницын, 1995, с. 30–31].

Как отмечает Л.И. Протасова, «важной составляющей создания национального балета стала работа бурятских композиторов в сфере танцевальной музыки. Неисчерпаемые богатства бурятского фольклора – старинных песен, улигеров, своеобразие пентатоники стали источником вдохновения для рождения первых бурятских балетов. Благодаря произведением бурятских композиторов Жигжита Батуева, Дандара Аюшеева, Бау Ямпилова народный танец обогатился классическими образными средствами, а классический танец, в свою очередь, приобрел яркие самобытные черты. Именно на этом пути советское балетное искусство, сохранив богатейшее художественное наследие дореволюционного русского балета, начало развиваться как многонациональная и единая по художественным принципам система» [Протасова, 2017, с. 32–33].

Жемчужина бурятского балета – «Красавица Ангара»

Балет «Красавица Ангара» появился в репертуаре Бурятского театра оперы и балета в 1959 г., и это единственный национальный балет, не просто выдержавший испытание временем, но никогда не выходявший из репертуара театра и ставший его визитной карточкой. Он объехал все страны бывшего СССР и навсегда останется единственным в советской России национальным балетом, удостоенным Государственной премии РСФСР имени М.И. Глинки (1972 г., вторая редакция). Это прекрасное произведение искусства, до сих пор вызывающее восторг публики и вдохновляющее новые поколения постановщиков и исполнителей.

Музыка этого спектакля стала настоящей победой. Балету уже более 60 лет, а он до сих пор актуален. Лев Книппер и Бау Ямпиров сделали эту музыку запоминающейся, им удалось отразить национальный колорит, создать незабываемое сочетание симфонической классики и народных мелодий. Народные напевы, мелодии бурятских песен, ритмы бурятских танцев тонко вплетены в академическую классическую музыку. Музыка балета анализируется в статье О.Ю. Колпецкой [Kolpetskaya, 2014].

У каждого персонажа есть собственное звучание: появление Черного Вихря сопровождается «завыванием» медных духовых, Енисей сопровождает поэтичный голос виолончели. Тема Байкала – величественная, непобедимая, «сурово-эпическая» [Куницын, 1974]. Каждая музыкальная характеристика персонажей напоминает работу умелого ювелира. Нельзя оставить без внимания массовые сцены с особым национальным колоритом праздника. Выход Вихря со своими воинами, или танец шаманов – это очень яркие и понятные каждому музыкальные образы.

Музыка этого балета была написана за три месяца. За столь короткий срок музыку к большому спектаклю могут написать только профессионалы высочайшего уровня.

Автором либретто к спектаклю выступил стоявший у истоков бурятской литературы и искусства драматург Намжил Балдано. Он создал либретто из красивой легенды о дочери Байкала Ангаре, сбежавшей к любимому Енисею из-под строгого отцовского надзора.

Обратившись к мотивам и образам других бурятских сказок и легенд, либреттист «ввел в балет образ соперника Енисея – Черного Вихря <...> которого... привлекает богатое приданое Ангара» [Протасова, 2016]. Сюжет спектакля стал более динамичным. Бакалин Васильев, исполнявший партию Черного Вихря более тридцати лет, считал введение этого собирательного образа байкальских ветров необходимым дополнением [Васильев, 2004].

Все тонкости либретто воплотились в музыкальном оформлении балета. Так за три месяца родился шедевр, вошедший в сокровищницу национальной культуры. Впечатление дополняли костюмы и декорации.

В течение 50 лет в Бурятском театре оперы и балета работал талантливый художник и скульптор Александр Иванович Тимин, заслуженный деятель искусств РСФСР, народный художник РСФСР, лауреат Государственных премий Бурятской АССР и РСФСР. Именно он стал автором декораций, которые отражали невероятный красочный мир этой легенды. В декорациях был очень живо передан мир вод великого озера Байкал. В ярких красно-черных красках нарисован мир антипода и антагониста Енисея – Черного Вихря.

Можно сказать, что созданные в середине XX в. декорации до сих пор актуальны. Они реконструировались, обновлялись, но основная мысль, заложенная Тиминым, все-таки осталась, и в этом смысле балет «Красавица Ангара» так же служит примером для оформления других спектаклей: настолько тонко и умело создан национальный колорит. Мария Ефимовна Шестакова, еще один замечательный художник и живописец, нарисовала яркие образы персонажей, совместно с Тиминым создав эскизы костюмов героев. Здесь важна была грамотная работа с артистами, потому что при всей сложности хореографии костюмы не стесняют движений, они идеально доработаны, и до сих пор подчеркивают красоту балета. В сочетании с декорациями эти костюмы создают сказочную картину, которая по сей день радует зрителей из разных регионов и стран.

Для того чтобы поставить хореографию, главный балетмейстер Бурятского театра оперы и балета Михаил Заславский отправился в путешествие по этнической Бурятии – побывал в разных уголках республики, посетил Усть-Ордынский и Агинский бурятские округа. Там он знакомился с народными танцами, живописью, скульптурой, ездил по населенным пунктам, по музеям, изучал национальные обычаи,

костюмы, на два месяца превратился в этнографа и общался с этнографами. Надо сказать, что ни Заславский, ни Моисеев не имели бурятских корней и не были родом из Бурятии, то есть не имели никакого представления о ней до приглашения на работу в республику. И именно эти мастера создали восхитительный бурятский национальный балет «Красавица Ангара». Без большой подготовительной работы это было бы невозможным.

Собранные при подготовке к первой постановке «Красавицы Ангара» материалы стали для Михаила Заславского источником вдохновения на многие годы. Он побывал в разных уголках этнической Бурятии и видел танцы, в каждом из которых есть свои нюансы, но есть и определенные общие черты, нечто объединяющее. На наш взгляд, Михаил Заславский нашел эту объединяющую регионы этнической Бурятии нить – и протянул к классической академической основе, что дало спектаклю, с одной стороны, академическое звучание, звучание классического балета, но с другой стороны, форму он вылепил из национальных танцев. Этот синтез дает ту уникальную связь, которую пытается найти каждый хореограф.

Филигранная работа великолепно удалась Михаилу Заславскому. Это отразилось в хореографии, в замечательных массовых сценах и танцах, в удивительно разных по хореографии друзьях Енисея и войнах Вихря. Каждый герой балета имеет свою собственную лексику и каждый отражает в движении, в пластике свой характер, что в сочетании с музыкой дает максимальный эффект, и именно к этому стремится каждый хореограф. «В балете “Красавица Ангара” трудно выделить народные танцы, трудно вообще выявить народную основу хореографии. <...> Массовые танцы обогатились в спектакле достижениями классики, ее образными средствами. Поэтому трудно разять этот сплав, выделить его составные части. Народная и классическая основа в спектакле одинаково органичны» [Гуревич, 1964, с. 131], – писал П. Гуревич.

Михаил Заславский работал в соавторстве с Игорем Александровичем Моисеевым, великим хореографом, человеком, который внес огромный вклад в мировое балетное искусство и развитие национальных балетных театров республик Советского Союза. Сотрудничество с Игорем Моисеевым было удачей и гордостью Бурятского театра оперы и балета. Бережно изучая и сохраняя самобытные танцевальные

традиции различных народов, он выводил их на большую сцену, знакомя зрителей с уникальной создаваемой хореографической культурой. Обрели новое сценическое воплощение и бурятские народные танцы. Он «расширил палитру хореографии, обновил ее традиции и формы» [Протасова, 2017, с. 31].

Игорь Моисеев – это человек-легенда, который поставил адажио Ангары и Енисея. Их дуэт стал узнаваемым, часто исполняемым отдельным номером, и, что интересно, первой бурятской музыкой, прозвучавшей в Западном полушарии – на всемирной выставке «Экспо-67» в 1967 г. в канадском городе Монреаль. Если говорят о «Красавице Ангаре», то в первую очередь упоминают этот дуэт, потому что он поставлен практически идеально. Замечательные решения на препарасьонах к пируэтам в виде положения рук в национальном стиле. Стремительные диагонали, которые переходят в красивейшие поддержки. Этот дуэт передает всю красоту отношений между Ангарой и Енисеем. И в техническом плане это достаточно сложный дуэт, для его исполнения требуется особый уровень подготовки, профессионализма. Адажио бережно, в неизменном виде сохраняется в каждой постановке балета. Это часть наследия, которое по крупицам собирают педагоги и репетиторы, чтобы передать следующим поколениям.

На этом спектакле – балете «Красавица Ангара» – выросли все титулованные артисты Бурятии, но обаяние первых исполнителей, Ларисы Сахьяновой, Цыден-Еши Бадмаева, Бакалина Васильева, Петра Абашеева, до сих пор витает в театральных залах вместе с завораживающей музыкой балета.

Увидев спектакль на второй декаде бурятского искусства и литературы в Москве, Галина Уланова написала: «Я очень рада присутствовать при рождении профессионального балета одного из народов нашей страны. Спектакль произвел хорошее впечатление. Материал для балета выбрали интересный – это что-то эпическое, величественное, как сам Байкал. Балет оформлен очень красочно, по всему чувствуется, что его создавали с любовью» [Уланова, 1959].

По воспоминаниям М. Заславского, по сравнению с теми балетами, которые были поставлены в Бурятии ранее, «Красавица Ангара» была значительным шагом вперед: в спектакле участвовал хор; в нем почти не было бытовых сцен и т.д. Но развитие хореографии и усиление балетной труппы в последующее десятилетие дали возможность

усложнить хореографию «Красавицы Ангары». Так, в 1972 г. появилась вторая редакция балета, хотя стремления осовременить бурятскую легенду у постановщиков не было.

В основном редактора коснулась массовых сцен. Пантомима, хор, бутафория были заменены танцами. Бау Ямпилов написал несколько новых сцен, некоторые танцы были поставлены заново. Партии главных героев, Енисея и Черного Вихря, стали выразительнее, были технически усилены. Обновились костюмы и декорации.

Сегодня на сцене мы видим постановку Морихиро Иваты 2016 г. – яркое сочетание традиций и новых технологий. Потребность в обновлении балета назревала давно, об этом много писали и говорили. Однако в дальнейшем, возможно, театр вернется к исторической постановке, что будет особенно интересно для молодых поколений артистов и зрителей.

Основной упор при обновлении спектакля был сделан на визуальную составляющую. В новом оформлении спектакля применены современные спецэффекты, использовано мультимедийное оборудование. Спектакль получил новые костюмы, разработанные Еленой Бабенко.

Одна из главных причин обновления костюмов – это износ ткани. Вторая причина – то, что те ткани, которые использовались раньше, уже неактуальны, потому что индустрия шагнула вперед, и для легкости, для эластичности используются уже совершенно другие, современные материалы. Но те художники, которые обновляют костюмы, стремятся максимально сохранить внешний вид первоначальных костюмов, костюмов времени первого появления спектакля на сцене.

Прекрасный, сильный союз двух хореографов, Михаила Заславского и Игоря Моисеева, дал необычайный эффект, невероятную отдачу. Их встреча на века отразилась в культуре России, и в первую очередь в хореографической культуре Республики Бурятия. Думается, что для того, чтобы спектакль национального репертуара жил долго, помимо художественной ценности необходимо наличие в нем некой объединяющей идеи, роль которой в данном случае выполняет Байкал, с которым тесно связана культура бурят. Ее формирование и развитие происходило в непосредственном контакте с этим великим озером.

После «Ангары» (1970–1990-е годы)

В современном информационном пространстве информации о бурятских национальных балетах помимо «Красавицы Ангары» мало, и часто, в особенности у непосвященной публики, складывается впечатление, что со времен создания шедевра Книппера и Ямпилова ничего другого не было создано, а затем появились современные национальные постановки.

Между тем балетная жизнь Бурятии 1960–1970-х годов была очень насыщенной. В 1961 г. открылось Бурятское государственное хореографическое училище, а вместе с ним – новая страница в истории профессионального балета республики. Параллельно с работой над классическими спектаклями и созданием балетов на современные темы шло становление национального репертуара.

В 1960 г. был написан, а в 1963 поставлен балет «Цветы жизни» – первое самостоятельное балетное произведение Жигжита Батуева. Автором либретто и балетмейстером-постановщиком стал Михаил Заславский. Источником для создания балета вновь стал бурятский фольклор. В основе его сюжета – легенда о смелом Баторе. В ней воплотился традиционный образ героя, опирающегося на поддержку Родины и народа в своей борьбе и победе над силами зла.

В день своего совершеннолетия юноша узнает от Матери, что, желая завладеть Мечтой, коварный Дракон похитил у Матери ее дочерей: Радость, Гордость и Красоту. Превратив девушек в драгоценные камни, он преподнес их в подарок Мечте. Батору удастся одержать победу над Драконом, согреть своим сердцем закованную в лед Мечту и вернуть Матери ее дочерей.

В своей совместной работе Жигжит Батуев и Михаил Заславский, два опытных создателя произведений национального балетного репертуара, обсуждали общий замысел спектакля, затем намечали характер каждого танца, ритм и временную продолжительность отдельных эпизодов. Были и споры. «Например, – вспоминал Ж. Батуев, – когда балетмейстер требовал квадратности строения, а я слышал их иначе, построенными более свободно. Или, например, его не устраивала резкая смена размера... А для себя в предварительной работе я хочу ощутить внутренний мелодический ритм каждого эпизода» [цит. по: Куницын, 1995, с. 32].

Балет Ж. Батуева «Цветы жизни» шел в течение трех сезонов и пользовался большим успехом у публики. «Балетным композитором-самородком» называл Жигжита Батуева педагог, балетмейстер и общественный деятель Бакалин Николаевич Васильев [«Жигжит Батуев...», 2015]. Именно Жигжит Батуев стал создателем национального балета «Чурумчуку», не сходящего с якутских сцен с 1964 г. и продолжающего вдохновлять новые поколения хореографов: после успехов его постановок в Бурятии Жигжита Батуева пригласили в Якутию. В 1988 г. он написал свой второй национальный балет для Якутии – «Долина белых журавлей». В основе обоих спектаклей лежат эпические сюжеты. В 1970 г. на основе калмыцкого эпоса композитор написал балет «Джангар» (1970), заказанный Калмыкией.

До сих пор не встретил своего постановщика детский бурятский национальный балет Жигжита Батуева «Дружба», написанный в 1965 г. на либретто И. Галанцевой и Н. Логачева. При этом в репертуаре БГАТОиБ детских спектаклей в национальном стиле до сих пор нет.

Следующим после балета «Свет над долиной» национальным балетным спектаклем на современную тему стала «Патетическая баллада» Б. Ямпилова, созданная к 50-летию Октябрьской революции и посвященная борьбе советского народа против фашизма в Великой Отечественной войне. Автором либретто и балетмейстером-постановщиком выступил Марк Мнацаканян. Основой успеха спектакля, впервые поставленного в 1966 г., стало единство музыкального замысла и сценической реализации.

В 1967 г. состоялась премьера балета «Гэсэр» – еще одного яркого национального балета Жигжита Батуева в постановке Аллы Батубаевой. Эпос «Гэсэр» остается неисчерпаемым источником замыслов, тем и сюжетов для деятелей профессионального искусства Бурятии. Его воплощение в музыке и танце стало самым значительным трудом Жигжита Батуева.

По сюжету богатырь Гэсэр сражается с чудовищем и побеждает его благодаря волшебному мечу, превращающему врагов в камень. Во время охоты в лесу Гэсэр встречается с девушкой, которую сначала принимает за юношу. Девушка (Алма-Мэргэн) оказывается дочерью владыки морей Лусун-хана. В саду ханского дворца подружки наряжают Алма-Мэргэн, но она печальна и просит сестер-лебедей о помощи.

Гэсэр мечтает о девушке, которую встретил в лесу, но не знает, как ее найти. Дорогу богатырю указывают лебеди. Перед дворцом Лусун-хана Гэсэр участвует в состязаниях, претендуя на руку Алма-Мэргэн, и побеждает, хотя его дядя Хара-Зутан пытается ему помешать. Пока Алма-Мэргэн и Гэсэр заняты друг другом, разъяренный Хара-Зутан похищает волшебный меч Гэсэра и отдает его жестокому завоевателю Гал-Нурман-хану в надежде на то, что тот погубит богатыря. Завоеватель нападает на страну Гэсэра, превращая в камень баторов героя. Весть об этом застаёт Гэсэра в саду Лусан-хана. Герой в отчаянии: его меч похищен. Он близок к поражению в борьбе с Гал-Нурман-ханом, но неожиданно появляются лебеди, возвращая Гэсэру его волшебный меч. Гэсэр выходит из схватки победителем. Он изгоняет врагов, а народ ликует.

Однако либретто Намжила Балдано и постановка Аллы Батубаевой были подвергнуты критике и, несмотря на талантливую сценографию А. Тимина, спектакль быстро сошел со сцены. Вторая редакция «Гэсэра» – балет «Сын земли» в постановке Михаила Заславского, соединившего масштабность с «филигранной отделкой деталей» [Куницын, 1995, с. 54], – появилась на сцене в 1972 г., в период обновления и расширения репертуара театра. Намжил Балдано, один из лучших знатоков бурятского эпоса, переработал либретто, взяв за основу одну из сюжетных линий и сделав балет более советским. Он подчеркнул связь героя с народом.

В новом, упрощенном варианте сюжета Гэсэр одерживает победу в состязаниях за руку прекрасной Алма-Мэргэн. Помимо невесты, Гэсэру достается и волшебный меч, способный обращать врагов в камень. Но коварный соперник Гэсэра Хара-Зутан крадет меч и преподносит его жестокому правителю соседней страны, Гал-Нурман-хану. Безоружный богатырь не в силах сразиться с врагами. И тогда народ выковывает для героя новый меч. Вооруженный выкованным клинком, Гэсэр вновь одерживает верх над своими противниками. Он наносит поражение Гал-Нурман-хану и возвращает украденный меч, восстанавливая справедливость.

Интересно, что кульминационной стала отсутствующая в эпосе сцена, в которой народ куёт новый меч своему герою. Либретто обоих балетов, не отдавая предпочтения ни одной из редакций, сравнивала между собой О.Ю. Колпецкая [Kolpetskaya, 2016].

О.И. Куницын считал балет «Сын земли» полной творческой победой [Куницын, 1995, с. 48], одним из самых впечатляющих национальных балетных спектаклей [там же, с. 53], и, наверное, для начала 1970-х годов это было действительно так, однако с тем, что вторая редакция балета лучше первой, согласны не все. К примеру, Бакалин Николаевич Васильев считал первую редакцию наиболее интересной по драматургии и более близкой к народному эпосу (что справедливо), и желал бы, чтобы нашелся хороший балетный постановщик, который сумеет возродить этот балет [«Жигжит Батуев...», 2015].

Впрочем, реализовать эту идею в ближайшее время было бы сложно, в том числе потому, что противником актуализации образа Гэсэра в современной культуре выступает глава традиционной сангхи буддистов России XXIV Пандито Хамбо лама Дамба Аюшеев. См., напр.: [Глава буддистов России ... , 2023], объясняя это тем, что Гэсэр противостоит буддийскому покровителю бурят сахюусану Жамсарану. Подробнее см.: [Урбанаева, Лошенко, 2023].

Первым национальным балетом Ж. Батуева на современную тему (о событиях Великой Отечественной войны) стал балет «Вечный огонь», написанный в 1976 г. (либретто и постановка Михаила Заславского). Сюжет балета основан на реальных событиях.

В национальных балетных постановках конца 1970-х – 1990-х годов проявляются новаторские тенденции. Рождаются такие балеты, как «Синие дали тайги» Бау Ямпилова, «Песнь поэта» Анатолия Андреева, «Лик богини» Юрия Ирдынеева [Колпецкая, 2003].

Первый из них был поставлен в 1979 г. балетмейстером-постановщиком Генрихом Майоровым. В статьях о Генрихе Александровиче Майорове встречается также название «Голубые дали тайги». Найти подробную информацию об этой постановке нам на данный момент не удалось: описывая жизнь Бурятского театра оперы и балета в 1979 г., исследователи в первую очередь говорят о знаменательных для театра гастрольях в Москве и Ленинграде, после которых театру было присвоено звание академического. Это одно из важнейших событий в истории театра.

Балет «Песнь поэта», или «Сказание о Певце» был поставлен в 1984 г. Петром Тимофеевичем Абашеевым на либретто Лхасарана Линховойна и Михаила Заславского. Главными героями аллегориче-

ского сюжета становятся Народ, Поэт и Песня. Балет воспекает идеалы верности Родине и служения народу [Лазарева, 2015].

Национальный балет «Чингисхан», созданный Бау Ямпилковым в 1989 г. и ставший «лебединой песней» композитора, не был поставлен. Возможно, в будущем он дождется своего постановщика. Хотя более логичным, конечно, было бы ставить такой балет в Монголии.

Балет Ю.И. Ирдынеева «Лик богини» также может быть причислен к национальным бурятским балетным спектаклям. Национальна по характеру в первую очередь бурятская музыка Юрия Ирдынеева, ознаменовавшая наступление нового этапа в развитии профессионального музыкального искусства Бурятии. Балет был написан в конце 1970-х годов на либретто Генриха Александровича Майорова. Сам Генрих Майоров тогда считал, что композитор опередил свое время и что хореограф, который поставит балет на эту музыку, признанную ярким достижением музыкальной культуры Бурятии, еще не родился. Однако он ошибался: балетмейстер Олег Игнатьев, создавший собственное либретто и поставивший балет в 1990 г., родился в 1951 г. В постановке принимали участие монгольский балетмейстер Д. Даваа и монгольский художник Ч. Гунгаасух.

В основе сюжета балета – легенда о первом монгольском богдо-гэгэне Дзанабазаре. Титул богдо-гэгэн переводится на русский язык как «светлейший Владыка», он был буддийским духовным лидером и главой государства в Монголии в XVII в., но также известен как скульптор, художник и архитектор. Утратив любимую в земной жизни, он воссоздал ее образ в бронзе, отлив 21 статуэтку богини Тары. Их до сих пор можно увидеть в Музее-дворце Богдо-хана в Улан-Баторе. Эта история вдохновила другого выдающегося деятеля монгольской культуры, писателя и ученого Бямбын Ринчена на создание новеллы «Рука богини», которая стала источником для создания либретто [Дашибалова, 2020]. Помимо темы любви, композитора привлекала затронутая в этом произведении тема борьбы прогрессивного, новаторского искусства с традиционным.

Балет «Лик богини» стал первым буддийским спектаклем на сцене театра оперы и балета Бурятии и остается единственным, хотя отсылки к буддийской философии есть в современной постановке Никиты Дмитриевского «Земля веры – Баргуджин Тукум» на музыку Анастасии Дружининой.

Первая постановка «Лица богини» в 1990 г. получила широкий общественный резонанс, но при этом вызвала неоднозначную реакцию общественности. Танцевальная лексика спектакля казалась спорной. Постановщиков упрекали в отсутствии глубокой разработки этнографического материала, незнании опорных моментов философии буддизма, а также стилистики буддийского искусства [Протасова, 2017, с. 101].

В 2021 г., в год 80-летия Юрия Ирдынеева (1941–2007), театр вернулся к «Лику богини». Новую постановку осуществил российско-японский балетмейстер Александр Мишутин, написавший новое либретто и воплотивший эклектичный хореографический сплав жестикуляции буддийских ритуалов, жестовой танцевальной культуры Индии, отдельных мотивов китайской хореографии и бурятского народного танца [Доржиева, 2023, с. 136]. Осуществив синтез классической, современной и национальной хореографии, А. Мишутин создал национальный спектакль, не похожий ни на один из предшествующих, однако имеющий общие черты с современными китайскими хореографическими элегиями. Именно этот балет украшает балетный репертуар театра сегодня: постановка с успехом идет уже четыре сезона. Спектакли О. Игнатьева и А. Мишурина сравнивает между собой О.А. Русинова [Русинова, 2021].

Продолжение следует.

Список литературы

Бурятстат (Территориальный орган Федеральной службы государственной статистики по Республике Бурятия). – 2023. – 19.01. – URL: <https://03.rosstat.gov.ru/vpn2020>

Васильев Б.Н. Жемчужина бурятской хореографии // Бурятия. – 2004. – 17 августа.

Глава буддистов России резко отреагировал на возвращение героя бурятского эпоса // Вести Бурятия. – 2023. – 5 сентября. – URL: <https://bgtrk.ru/news/society/238452/>

Гуревич П. Оперный театр Бурятии : очерки. – Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1964. – 191 с.

Дашибалова Д.В. К вопросу об архитектонике исторических новелл Б. Ринчена // Культура Центральной Азии: письменные источники. – 2020. – № 13. – С. 82–90.

Доржиева Г.С. Интеграция национальной культуры в современный балетный театр (на примере спектакля «Лик богини» Бурятского театра оперы и балета) // Молодой учёный – перспективная наука : сборник статей. – Москва : Издательство ГИТИС, 2023. – № 1. – С. 130–140. – 206 с.

«Жигжит Батуев был настоящий балетный композитор-самородок» // Soyol.ru. – 2015. – 12 октября. – URL: <https://soyol.ru/art/musica/3596/>

- Колпецкая О.Ю. Бурятский балет 1950-х – первой половины 1970-х годов (к проблеме становления жанра) : автореф. дис. ... канд. иск. – Красноярск, 2003. – 184 с.
- Колпецкая О.Ю. Претворение фольклорных сюжетных источников в бурятском балете : монография. – Красноярск : М-во культуры Российской Федерации, ФГБОУ ВПО «Красноярская гос. акад. музыки и театра», 2011. – 200 с.
- Куницын О.И. Жигжит Батуев: очерк жизни и творчества. – Улан-Удэ : Учеб.-метод. центр образования, 1995. – 114 с. – (Портреты бурятских композиторов).
- Куницын О.И. Музыкальный театр Бурятии. – Улан-Удэ : Бурят.кн. изд-во, 1988. – 256 с.
- Куницын О.И. Музыка советской Бурятии. – Москва : Совет. композитор, 1990. – 216 с.
- Куницын О.И. Сказание о любви и верности // Советская музыка. – 1974. – № 9. – С. 67–69.
- Лазарева В.К. Анатолий Андреев. Балет «Песнь поэта» («Сказание о Певце») // Колледж искусств им. П.И. Чайковского. – 2015. – 30 сентября. – URL: <https://art-college-baikal.ru/news/1101/?ysclid=lx4tut83uu796000339>
- Протасова Л.И. Балет Л. Книппера и Б. Ямпилова «Красавица Ангара» – жемчужина Бурятского балета // Номер один. – 2016. – № 50–51, 19 дек.
- Протасова Л.И. Балетный театр Бурятии. (1939–2000) : [монография] / науч. ред. О.А. Русинова. – Улан-Удэ : Издательско-полиграфический комплекс ФГБОУ ВО ВСГИК, 2017. – 204 с.
- Русинова О.А. Особенности сценической интерпретации литературных героев Б. Ринчена // Культурное пространство России и Монголии: теоретические и практические аспекты актуализации культурного наследия : материалы IX международной научно-практической конференции. – Улан-Удэ, 2021. – С. 294–301.
- Уланова Г.С. Рождение профессионального балета // Правда. – 1959. – 7 декабря.
- Урбанаева И.С., Лошенков А.В. Гэсэр и Жамсаран в аспекте их буддийской теогонии // Буддологические исследования. – 2023. – № 1/6. – С. 29–40. – URL: <https://doi.org/10.30792/2949-5768-2023-1-29-40>
- Kolpetskaya, Olga Y. Ballet Poem “Angara the Beauty” by L. Knipper and B. Iampilov // Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social sciences. – 2014. – Т. 7, № 1, – P. 94–102.
- Kolpetskaya Olga Y. Interpretation of the Buryat Heroic Epic in the Libretto of Zh. Batuev’s Ballets “Geser” and “The Son of the Earth” // Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences. – 2016. –Т. 1, № 9. – P. 184–193.

References

- Buryatstat (Territorial'nyj organ Federal'noj sluzhby gosudarstvennoj statistiki po Respublike Buryatii)*, [Buryatstat (Territorial body of the Federal State Statistics Service for the Republic of Buryatia)] 19.01.2023, URL: <https://03.rosstat.gov.ru/vpn2020> (In Russ.)
- Vasil'ev, B.N. Zhemchuzhina buryatskoj horeografii [The pearl of Buryat choreography]. In *Buryatiya*. 2004. 17 avgusta. (In Russ.)

Glava buddistov Rossii rezko otreagiroval na vozvrashchenie geroya buryatskogo eposa [The head of the Buddhists of Russia reacted sharply to the return of the hero of the Buryat epic]. In *Vesti Buryatiya*, 5 sentyabrya 2023, URL: <https://bgtrk.ru/news/society/238452/>. (In Russ.)

Gurevich, P. *Opernyy teatr Buryatii* [The Opera House of Buryatia : Essays]. Ulan-Ude : Buryat. kn. izd-vo Publ., 1964. 191 p. (In Russ.)

Dashibalova, D.V. K voprosu ob arhitektonike istoricheskikh novell B. Rinchena [On the question of the architectonics of B. Rinchen's historical novels]. In *Kul'tura Central'noj Azii : pis'mennye istochniki*, no. 13. 2020, pp. 82–90. (In Russ.)

Dorzheva, G.S. Integraciya nacional'noj kul'tury v sovremennyy baletnyj teatr (na primere spektaklya «Lik bogini» Buryatskogo teatra opery I baleta) [Integration of national culture into the modern ballet theater (on the example of the play “The Face of the Goddess” of the Buryat Opera and Ballet Theater)]. In *Molodoj uchyonyj – perspektivnaya nauka. Sbornik statej No 1* [Young Scientist – promising science. Collection of articles No. 1]. Moscow, Izdatel'stvo GITIS Publ., 2023, pp. 130-140. (206 p.) (In Russ.)

«Zhigzhit Batuev byl nastoyashchij baletnyj kompozitor-samorodok» [“Zhigzhit Batuev was a real ballet composer-a nugget”]. In *Soyol.ru*, 12 oktyabrya 2015 g. URL: <https://soyol.ru/art/musica/3596/> (In Russ.)

Kolpeckaya, O.Yu. *Buryatskij balet 1950-h – pervoj poloviny 1970-h godov (k problem stanovleniya zhanra) : avtoref. dis. ... k. isk.* [Buryat Ballet of the 1950s – the first half of the 1970s (on the problem of the formation of the genre) : abstract of the dissertation ... K. isc.] Krasnoyarsk, 2003. 184 p. (In Russ.)

Kolpeckaya, O.Yu. *Pretvorenie fol'klornykh syuzhetnykh istochnikov v buryatskom bal-ete : monografiya* [The prementation of folklore plot sources in the Buryat ballet : monograph]. Krasnoyarsk, M-vo kul'tury Rossijskoj Federacii, FGBOU VPO “Krasnoyarskaya gos. akad. muzyki i teatra”, 2011. 200 p. (In Russ.)

Kunicyn, O.I. *Zhigzhit Batuev : ocherk zhizni i tvorchestva* [Zhigzhit Batuev : an essay on life and creativity]. Ulan-Ude, Ucheb.-metod. centr obrazovaniya Publ., 1995. 114 p. (Portrety buryatskikh kompozitorov). (In Russ.)

Kunicyn, O.I. *Muzykal'nyj teatr Buryatii* [Musical Theatre of Buryatia]. Ulan-Ude, Buryat. kn. izd-vo Publ., 1988. 256 p. (In Russ.)

Kunicyn, O.I. *Muzyka sovetskoj Buryatii* [Music of Soviet Buryatia]. Moscow, Sovet. kompozitor Publ., 1990. 216 p. (In Russ.)

Kunicyn, O.I. Skazanie o lyubvi i vernosti [The Tale of love and fidelity]. In *Sovetskaya muzyka*, no. 9, 1974, pp. 67–69. (In Russ.)

Lazareva, V.K. Anatolij Andreev. Balet “Pesn' poeta” (“Skazanie o Pevce”) [Anatoly Andreev. Ballet “The Poet's Song” (“The Legend of the Singer”)]. In *Kolledzh iskusstv im. P.I. Chajkovskogo*, 30 sentyabrya 2015, URL: <https://art-college-baikal.ru/news/1101/?ysclid=lx4tut83uu796000339>. (In Russ.)

Protasova, L.I. Balet L. Knipperai B. Yampilova “Krasavica Angara” – zhemchuzhina Buryatskogo baleta [Ballet L. Knipper and B. Yampilov “The Beauty of the Angara” – the pearl of the Buryat Ballet]. In *Nomer odin*, no. 50–51, 2016, 19 dek. (In Russ.)

Protasova, L.I. *Baletnyj teatr Buryatii. (1939–2000) : [monografiya]*, L.I. Protasova ; nauch. red. O.A. Rusinova [Ballet Theatre of Buryatia. (1939–2000) : [monograph]],

L.I. Protasov ; scientific ed. by O.A. Rusinov. Ulan-Ude, Izdatel'sko-poligraficheskij kompleks FGBOU VO VSGIK Publ., 2017. 204 p. (In Russ.)

Rusinova O.A. *Osobennosti scenicheskoy interpretacii literaturnyh geroev B. Rinchena // Kul'turnoe prostranstvo Rossii i Mongolii : teoreticheskie i prakticheskie aspekty aktualizacii kul'turnogo naslediya. Materialy IX mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii* [Features of the scenic interpretation of B. Rinchen's literary heroes // Cultural space of Russia and Mongolia: theoretical and practical aspects of actualization of cultural heritage. Materials of the IX International Scientific and Practical Conference]. Ulan-Ude, 202, pp. 294–301. (In Russ.)

Ulanova, G.S. Rozhdenie professional'nogo baleta [The birth of professional ballet]. In *Pravda*. 1959. 7 dekabrya. (In Russ.)

Urbanaeva, I.S., Loshenkov, A.V. Geser i Zhamsaran v aspekte ih buddijskoj teogonii [Geser and Jamsaran in the aspect of their Buddhist theogony]. In *Buddologicheskie issledovaniya*. no. 1/6, 2023, pp. 29–40. URL: <https://doi.org/10.30792/2949-5768-2023-1-29-40> (In Russ.)

Kolpetskaya, Olga Y. Ballet Poem “Angara the Beauty” by L. Knipper and B. Iampilov. In *Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social sciences*. V. 7, no. 1, 2014, pp. 94–102. (In Russ.)

Kolpetskaya, Olga Y. Interpretation of the Buryat Heroic Epic in the Libretto of Zh. Batuev’s Ballets “Geser” and “The Son of the Earth”. In *Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences*. V. 1, no. 9, 2016, pp. 184–193. (In Russ.)

РЕЦЕНЗИИ НА КНИГИ

УДК 433

DOI: 10.31249/hoc/2024.04.14

Белянин С.В.*

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ:

**БАРЕНБЕРГ А. ОТ ГОРОДА ГУЛАГА К МОНОГОРОДУ:
ПРИНУДИТЕЛЬНЫЙ ТРУД И ЕГО НАСЛЕДИЕ В ВОРКУТЕ. –
МОСКВА : НОВОЕ ЛИТ. ОБОЗРЕНИЕ, 2024 – 384 с.**

Получена: 02.08.2024

Принята к печати: 09.09.2024

Для цитирования: Белянин С.В. [рец] // Вестник культурологии. – 2024. – № 4(111). – С. 225–232. – Рецензия на книгу: Баренберг А. От города ГУЛАГА к моногороду: принудительный труд и его наследие в Воркуте. – Москва : Новое лит. обозрение, 2024. – 384 с. – DOI: 10.31249/hoc/2024.04.14

Belyanin S.V.

**Book review: Barenberg A. Gulag Town, Company Town:
Forced Labor and its Legacy in Vorkuta.
Moscow : New Literary Observer, 2024. – 348 p.**

Recieved: 02.08.2024

Accepted: 09.09.2024

* **Белянин Сергей Владимирович** – младший научный сотрудник Института научной информации по общественным наукам РАН, Москва, Россия; sergey.belyanin10@gmail.com

Belyanin Sergey Vladimirovich – Junior Researcher at the Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; sergey.belyanin10@gmail.com

For quoting: Belyanin S.V. [review] // Herald of Culturology. – 2024. – No. 4(111). – P. 225–232. – Book review: Barenberg A. Gulag Town, Company Town: Forced Labor and its Legacy in Vorkuta. – Moscow : New Literary Observer, 2024. – 348 p. DOI: 10.31249/hoc/2024.04.14

В 2024 г. в издательстве «Новое литературное обозрение» вышел перевод книги историка, профессора Техасского технологического университета, специалиста по социально-экономической истории СССР в 1930–1970 гг. Алана Баренберга «От города ГУЛАГа к моногороду: принудительный труд и его наследие в Воркуте». Англоязычный вариант книги вышел в 2014 г., однако материал – документы и устные свидетельства – были собраны автором за десять лет до публикации. Книга состоит из шести глав и эпилога. Исследование посвящено пост-ГУЛАГовской трансформации Воркуты – крупнейшего города за полярным кругом. Баренберг опровергает восходящее к Александру Солженицыну представление о ГУЛАГе как об архипелаге островов, отделенных от «материка» советского общества. Историк показывает, что лагеря ГУЛАГа были связаны с советским обществом теснее, чем было принято считать ранее. Воркута и Воркутлаг представляли собой экосистему экономических связей, социальных отношений и статусов, более нюансированных, чем деление на заключенных и свободных горожан. Размытость границы между заключенными и незаключенными позволяла администрации решать насущные проблемы угледобычи и городской жизни.

Лагерное начальство использовало лазейки в советском законодательстве, создавая сеть патронажа «полезных» заключенных, получавших привилегии в обмен на ценные профессиональные навыки.

Первые поселения на берегу реки Воркуты появились в начале 1930-х годов, вскоре после открытия Георгием Черновым Печерского угольного бассейна – крупнейшего месторождения каменного угля в европейской части России. Печорский бассейн открыли в разгар первой пятилетки, во время которой происходило необычайно интенсивное развитие промышленности, испытывающей потребность в каменном угле. Создание поселений на реке Воркуте рассматривалось руководством Советского Союза как способ колонизации и эксплуатации природных ресурсов Арктики. В 1931 г. Политбюро приняло резолюцию о систематической добыче угля под руководством ОГПУ.

Резолюция определила, что разрабатывать месторождения будут преимущественно заключенные и ссыльные. В конце тридцатых – начале сороковых годов Воркутлаг был крупнейшим и самым быстрорастущим лагерем ГУЛАГа. Воркутинские лагеря стали местом тяжелого труда, страданий и смертей десятков тысяч человек – по официальной статистике ГУЛАГа (вероятно, сильно заниженной), в период с 1942 по 1954 год в лагерях умерло около двадцати тысяч заключенных.

Подготовка к войне стала катализатором для основания будущего города. В 1940 г., после встречи начальника Воркутлага с Иосифом Сталиным, Печорский угольный бассейн стал одной из всесоюзных строек. Задачей властей стало создание крупнейшего угледобывающего центра, снабжающего Северный флот и северо-запад России. Великая Отечественная война, начавшаяся в июне 1941 г., сделала потребность в воркутинском угле еще более острой. В годы войны Воркута стала частью советского тыла – источником топлива для блокадного Ленинграда.

С момента появления первых поселенцев на берегах Воркуты четкая граница между зоной и внешним миром отсутствовала. Отсутствие этой границы объясняется хроническим дефицитом ресурсов, необходимых для охраны заключенных, и отдаленностью лагерного комплекса от «большой земли». Особенно остро отсутствие границы ощущалось во время ежевечерних спектаклей Воркутинского музыкально-драматического театра, в которых заключенные играли на сцене для лагерного начальства, бывших заключенных и ссыльных.

После смерти Сталина в системе ГУЛАГа произошли реформы, задачей которых было повышение экономической эффективности и сокращение численности заключенных. В ходе реформ пенитенциарные и производственные функции были разделены. Амнистия и реформы сократили количество подневольной рабочей силы, усилили межведомственную борьбу и лишили начальника лагеря власти над заключенными и производством. Система патронажа, в рамках которой начальство лагеря давало специалистам привилегии, недоступные другим заключенным, оказалась разрушена. Реформы нарушили хрупкий баланс и стали катализатором трансформации Воркуты из города ГУЛАГа в моногород.

Для восполнения дефицита кадров лагерному начальству необходимо было привлечь вольнонаемных работников. С момента основа-

ния города большинство жителей прибывало в Воркуту не по своей воле и не имело возможности уехать. Бывшие заключенные, спецпоселенцы и их семьи часто продолжали жить в бывших лагерных бараках, переименованных в общежития. Власти не особо беспокоились о жилищно-бытовых условиях бывших заключенных.

Однако для привлечения и удержания вольнонаемных работников необходимо было создать инфраструктуру.

В 1940-е – начале 1950-х годов большинство городских построек проектировалось преимущественно для развлечений лагерного начальства. Яркий пример – строительство Воркутинского музыкально-драматического театра.

Первым признаком трансформации Воркуты стал отказ от планов строительства бассейна, спроектированного в духе сталинского гламура, в пользу возведения детской больницы. Развитая городская инфраструктура должна была привлекать и удерживать вольнонаемную рабочую силу.

С сокращением и окончательной перестройкой ГУЛАГа при Никите Хрущеве Воркуте пришлось привлекать рабочих, чтобы по-прежнему оставаться крупным центром угледобычи. Так, в 1956 г. в Воркуту прибыла первая группа комсомольцев-добровольцев, которые должны были сменить заключенных на шахтах и стройках. Хрущевская вербовочная кампания провалилась. Молодые рабочие быстро уезжали из города, поняв, что их обманули. Однако городское население постепенно продолжало увеличиваться. Рост населения объясняется двумя факторами: во-первых, бывшим узникам Воркутлага некуда было возвращаться, поэтому они предпочитали остаться в Воркуте, где у них были друзья, на поддержку которых можно рассчитывать, и постоянная работа. Во-вторых, Воркута привлекала амбициозных жителей Советского Союза, которые хотели вырваться из нищеты. Работа в Заполярье давала высокий заработок и социальные льготы. Рабочие надеялись получить достаточно денег, чтобы после выхода на пенсию перебраться в более гостеприимную часть СССР.

Однако приток работоспособного населения не гарантировал выживание города. Существование города в Заполярье требовало больших инвестиций. Бесконечный поток дотаций из центра и открытие шахты «Воргашорская» – самой производительной угольной шахты в Европейской России – привели к установлению социально-экономического

равновесия в городе. В конце 1970-х – начале 1980-х годов Воркута превосходила по численности населения и развитию инфраструктуры столицу республики Коми – Сыктывкар. Эпоха позднего социализма стала золотым веком Воркуты.

Однако ситуация резко изменилась после начала перестройки, совпавшей с существенным падением спроса на каменный уголь. Высококачественный воркутинский уголь оказался дорогим и неконкурентоспособным. Советская экономика не могла больше поддерживать нерентабельные промышленные производства. Это спровоцировало экономический кризис в городе и массовые протесты. Во время перестройки события, происходившие в Воркуте, приобрели всероссийское значение. В 1989 и 1991 гг. город стал центром двух крупнейших забастовок шахтеров. Эти протесты ознаменовали собой смерть Советского Союза и крах социалистического типа хозяйствования.

Распад СССР привел к падению темпов добычи угля и, как следствие, распаду городской жизни. Эти изменения обернулись крахом экономики города, а вместе с тем и будущего его жителей. Конец 1990-х – начало 2000-х стали временем расцвета безработицы, преступности и наркомании. За несколько лет город потерял значительную часть своих жителей, а эксперты предрекали, что скоро он полностью прекратит свое существование.

Одновременно с упадком, в конце 1980-х годов, была признана гулаговская родословная города. В советское время официальная «легенда» об основании города состояла в том, что угольное месторождение на берегу реки Воркуты открыл не Георгий Чернов, а местный коми охотник Виктор Попов.

Согласно этой версии, в августе 1940 г. он отправил члену политбюро Лазарю Кагановичу письмо, в котором сообщал, что нашел черные камни, которые горят в костре. В 1946 г. на первой странице «Правды» появилась статья «Сияние севера» – в ней была изложена вторая версия появления города. Согласно этой статье, освоение угольного бассейна началось после того, как Иосиф Сталин получил мешок печорского угля в Кремле в 1919 г. Обе эти версии позволяли вычеркнуть из истории города тысячи заключенных, которые в реальности были первыми поселенцами и шахтерами. Окончательно трансформация Воркуты в символически значимый топоним произошла 5 августа 1943 г. В этот день на вокзале состоялась праздничная де-

монстрация в честь отправки первого эшелона угля в блокадный Ленинград. Демонстрация широко освещалась в советских СМИ, но авторы тактично умалчивали о том, что шахтерами были преимущественно заключенные ГУЛАГа. Дар шахтеров блокадникам позволил вписать город в официальную советскую публичную культуру и отделить его в символическом пространстве от Воркутлага. Таким образом, в советское время Великая Отечественная война заняла центральное место в мифологии Воркуты – годы войны описывали как самое славное время в истории города.

Официальное молчание о темных страницах истории города было прервано с началом перестройки. Воркутинская городская газета стала публиковать откровения бывших узников Воркутлага, а местный музейно-выставочный центр подготовил выставку, освещающую связь города и лагерного комплекса. В 1988 г. на Шахтерской набережной был открыт памятник жертвам политических репрессий, спроектированный воркутинским скульптором Виталием Трошиным. Городские власти заказали скульптору Эрнсту Неизвестному проект мемориала жертвам ГУЛАГа. Мемориал в Воркуте должен был стать одной из точек проекта «Каменные слезы», который совместно с монументами в Магадане и Екатеринбурге образовывал бы «гулаговский треугольник». Однако эти планы не были реализованы из-за экономического коллапса и потери интереса к «проработке» трудного прошлого со стороны федеральных и местных властей. Большинство обсуждений в конце 1990-х – начале 2000-х были посвящены будущему города, а не его прошлому.

В начале 2000-х российская политика памяти изменилась. Победа в Великой Отечественной войне заняла центральное место в мемориальном каноне. Это привело к тому, что в Воркуте в 2001 г. открыли парк Победы, посвященный вкладу горожан в Победу, а в 2010 г. – памятник воинам, погибшим в локальных конфликтах. Баренберг утверждает, что эти мемориалы не говорили об откровенно темном прошлом города, а подчеркивали участие Воркуты в создании и укреплении Российской и Советской империи [Баринберг, 2024,

с. 345]. Таким образом, по мнению исследователя, «проработка» трудных страниц советского прошлого была прервана¹.

Город, основанный в начале 1930-х годов, пережил все трансформации, которые происходили с советским режимом. На первом этапе своего развития Воркута была неотделимо связана с советской репрессивной системой и принудительным трудом. Постепенно вместе с либерализацией советской системы Воркута превратилась в типичный советский моногород, где разные группы советских граждан имели лучшие возможности для достижения личного успеха. Вместе с крахом советского проекта город столкнулся с массой социальных проблем – безработицей, преступностью и депопуляцией.

С началом перестройки Воркуте «вернули» ее гулаговское прошлое, которое десятилетиями было фигурой умолчания. На рубеже 1980–1990-х годов город включили в символическую географию ГУЛАГа (во многом благодаря проекту Эрнста Неизвестного). Однако Воркута уже была вписана в другую символическую географию – связанную с Великой Отечественной войной, которая занимала главное место в локальной истории.

Таким образом, по мысли Баренберга, существуют два нарратива о истории города – история войны и история репрессий. Обращение к тому или иному нарративу связано с политикой памяти, характерной для того или иного периода.

¹ Книга Алана Баренберга, опубликованная в 2014 г., содержит утверждения, которые ставятся под сомнение современными исследователями памяти. Историк утверждает, что власти пытаются маргинализировать историю Воркуты как гулаговского города. Городские власти отказались от идеи строительства крупного мемориального комплекса, посвященного жертвам сталинских репрессий в пользу мемориализации строительства парка Победы и мемориала «Меч и щит». Эти мемориалы, по мнению Баренберга, «подчеркивают участие Воркуты в создании Российской и Советской и империи [Баренберг 2024, с. 245]. Такие утверждения подспудно содержат идеологическую установку, широко распространенную среди исследователей массовых репрессий. Согласно этому представлению проработка трудного прошлого является способом демократизации общества в будущем. Исследовательница памяти Ли Дэвид в книге *The Past Can't Heal Us. The Dangers of Mandating Memory in the Name of Human Rights* ставит этот тезис под сомнение. Исследовательница показывает, что коммеморация и демократизация общества не связаны. А строительство мемориалов, проведение выставок и публичные извинения перед жертвами зачастую оборачиваются новыми конфликтами [David, 2020]. Свидетелем мемориальных конфликтов был и автор этих строк во время полевой работы в Воркуте в 2022 г.

Список литературы:

David L. *The Past Can't Heal Us: The Dangers of Mandating Memory in the Name of Human Rights*. – Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2020. – 300 p.

References

David, L. *The Past Can't Heal Us: The Dangers of Mandating Memory in the Name of Human Rights*. Cambridge and New York, Cambridge University Press Publ., 2020, 300 p.

КОНФЕРЕНЦИИ

УДК 821.112.2

DOI: 10.31249/hoc/2024.04.15

Кулешова О.В.*

КОНФЕРЕНЦИЯ «ФРАНЦ КАФКА: ВЕК СПУСТЯ». Обзорная статья

Аннотация. Обзорная статья посвящена Всероссийской научной конференции «Франц Кафка: век спустя», состоявшейся 10–12 октября 2024 г. в Институте филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета. Конференция приурочена к столетию со дня смерти великого австрийского писателя и представляет попытку современных интерпретаций наследия модернизма в литературе XX в., демонстрирует непреходящее значение идей и образов австрийского классика, его вклад в мировую культуру и необходимость межкультурного диалога для осознания острых вопросов современности.

Ключевые слова: Франц Кафка; австрийская литература; модернизм; ценности культуры; межкультурный диалог.

Поступил: 10.09.2024

Принят к печати: 30.09.2024

Для цитирования: Кулешова О.В. Конференция «Франц Кафка: век спустя». Обзорная статья // Вестник культурологии. – 2024. – № 4(111). – С. 233–242. – DOI: 10.31249/hoc/2024.04.15

* **Кулешова Ольга Валерьевна** – кандидат филологических наук, заведующая Отделом культурологии, ведущий научный сотрудник Института научной информации по общественным наукам РАН, Москва, Россия; kuleshova.o.v@gmail.com

Kuleshova Olga Valerjevna – PhD in Philology, Head of the Department of Cultural Studies, Leading Researcher at the Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; kuleshova.o.v@gmail.com

Kuleshova O.V.
Conference “Franz Kafka: A Century Later”.
Review article

Abstract. The review article is devoted to the All-Russian scientific conference “Franz Kafka: a Century later”, held on October 10–12, 2024 at the Institute of Philology, Journalism and Intercultural Communication (Southern Federal University). The conference is dedicated to the centenary of the death of the great Austrian writer and presents an attempt at contemporary interpretations of the legacy of twentieth-century modernism, demonstrates the enduring importance of the ideas and images of the Austrian classic, his contribution to world culture and the need for intercultural dialogue to understand the pressing issues of modernity.

Keywords: Franz Kafka, Austrian literature, modernism, cultural values, intercultural dialogue.

Received: 10.09.2024

Accepted: 30.09.2024

For quoting: Kuleshova O.V. Conference “Franz Kafka: A Century Later”. Review article // Herald of Culturology. – 2024. – No. 4 (111). – P. 233–242. DOI: 10.31249/hoc/2024.04.15

10–12 октября 2024 г. в Южном федеральном университете (Ростов-на-Дону) состоялась Всероссийская научная конференция «Франц Кафка: век спустя». Конференция была организована кафедрой отечественной и зарубежной литературы Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета при поддержке кафедры зарубежной литературы филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета, Австрийской библиотеки в Санкт-Петербурге и Института научной информации по общественным наукам Российской академии наук.

Конференция была приурочена к 100-летию со дня смерти Франца Кафки, классика австрийской литературы, яркого представителя модернизма XX в., и продемонстрировала неослабевающий интерес современных исследователей к его творчеству, идеям и образам, получившим но-

вое осмысление, новую жизнь и звучащим своевременно и актуально в непрестанно меняющемся мире на рубеже непростой эпохи.

В рамках конференции состоялись лекции для студентов университета и гостей мероприятия. Лекцию «Линии и лица австрийской литературы XXI века» прочитал канд. филол. наук, доцент СПбГУ, директор Австрийской библиотеки в Санкт-Петербурге, член президиума Российского союза германистов, переводчик австрийской литературы А.В. Белобратов.

В лекции был сделан обзор современного состояния австрийской литературы, в основном – романной прозы; отмечалось сохранение творческих позиций авторами старшего поколения (Петер Хандке, Эльфрида Елинек, Роберт Менассе); тяготение австрийских писателей к традиционным формам романного повествования; популярность «поколенческого» романа (Михаэль Кёльмайер, Арно Гайгер); доминирование на читательском рынке писателей – «новых рассказывающих» (Кристоф Рансмайр, Даниэль Кельман); особое внимание было уделено постмодерной прозе Клеменса Зетца.

Лекцию о творчестве Ингеборг Бахман прочла канд. филол. наук, ведущий научный сотрудник, заведующая отделом литературоведения ИНИОН РАН Е.В. Соколова. Она возглавляла и жюри студенческого конкурса поэтического перевода. Для перевода было выбрано стихотворение австрийской писательницы Ингеборг Бахман *Erklär mir, Liebe*, давшее название русской версии биографического фильма Маргареты Тротта («Объясни мне, любовь»), представленного в 2023 г. на Берлинском кинофестивале (*Ingeborg Bachmann – Reise in die Wüste*: Ингеборг Бахман: Путешествие в пустыню).

Конференцию приветствовала канд. филол. наук, директор Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации ЮФУ А.В. Дмитрива.

Пленарное заседание открывалось докладом А.В. Белобратова «„Дано мне тело, что мне делать с ним?“ Телесность в творчестве Франца Кафки»¹.

¹ Содержание доклада частично отражено в статье: Белобратов А.В. Метаморфозы художественности в поздней прозе Франца Кафки // Человек: образ и сущность. – 2024. – № 3. – С. 7–20.

Художественные усилия Франца Кафки, как отметил исследователь, направленные на то, чтобы «тронуть» читателя, обращены к темам смерти, одиночества, вины и наказания. Для его произведений характерно при этом сочетание трагического и гротескного строя художественности. Существенную роль в формировании подобного строя играло обращение писателя к поэтике тела, телесной образности, участвующей в создании общего эстетического эффекта, ориентированного на раздрацию читателя и суггестивное воздействие на него. На материале новелл «Превращение» и «В исправительной колонии» докладчик показал, как тело («дьявольская физиология») непосредственно сливается с письмом, порождает письмо из своего движения, боли, кровотечения, из тошнотворной реакции телесного отторжения и как письмо, в свою очередь, порождает телесно-чувственные реакции читателя, вовлекая его в атмосферу творящегося события искусства.

На конференции выступил д-р филол. наук, профессор кафедры зарубежной литературы РГПУ им. А.И. Герцена, член президиума Российского союза германистов А.И. Жеребин с докладом на тему «По ту сторону надежды. О двойном сюжете в романе Ф. Кафки “Процесс”»¹. На фоне господствующей в отечественной критике идеологизации кафкианского мифа А.И. Жеребин подчеркивает присутствие в «Процессе» метафизического дискурса, ведущего к удвоению сюжета. Если история сопротивления Йозефа К. суду ведет героя к утрате своего «я» и физической казни, создавая образ тоталитарной системы, где царят зло и насилие, то вторая сюжетная линия – история дешифровки и интериоризации героем требований суда – показывает его на пути к признанию божественной справедливости, через смерть к духовному преображению. Мифология отчуждения имеет у Кафки обратную сторону – религиозный миф о спасении. В основе второй сюжетной линии «Процесса» лежит, как доказывает автор доклада, архетипическая модель «утрата как обретение», обуславливающая возможность включения романа Кафки в широкое смысловое пространство литературы XIX–XX вв.

¹ Содержание доклада частично отражено в статье: *Жеребин А.И.* Юридический роман Франца Кафки // Литературоведческий журнал. – 2024. – № 2. – С. 9–28.

Доктор филол. наук, профессор факультета гуманитарных наук НИУ ВШЭ в Нижнем Новгороде, вице-президент НИУ ВШЭ в Нижнем Новгороде, член президиума Российского союза германистов В.Г. Зусман в докладе «“Превращение” Франца Кафки как цепочка равновозможных истолкований» рассмотрел подход австрийского писателя к изображению мира. Мир Кафки балансирует на грани равновозможных противоположных истолкований. Это положение было раскрыто докладчиком на материале знаменитой новеллы «Превращение».

С докладом «“А в остальном Совсем Никто замечателен...” Облики пустоты в поэзии и малой прозе Франца Кафки» выступила канд. филол. наук, член Российского союза германистов (Санкт-Петербург) Ю.В. Каминская. Докладчица отметила, что пространство Праги способствовало сложному переплетению взаимовлияния трех культур – немецкой, чешской и еврейской. Жизнь немецкоязычного еврея в окружении чешской словесности, болезненное переживание кризиса языка как сомнений в его выразительных возможностях, а значит – и в возможностях человека познавать мир позволили Кафке особенно остро ощущать переживания не только его, но и нашего времени. Его речь делает зримыми приметы современности: изоляцию и оторванность от корней, шаткость и неустойчивость человеческой жизни в мире, в котором не удастся нащупать никакой сколько-нибудь надежной опоры, и лишь принципиальная зыбкость остается незыблемой. Человеческий мир утрачивает надежду на восстановление или появление его ясной картины. Как следствие этой тенденции, и в начале XXI в. сохраняющей актуальность, принципиально непознаваемое «ничто» расширяет сферы своего бытования в художественной реальности.

В докладе канд. филол. наук, доцента Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета (Ростов-на-Дону), члена Российского союза германистов В.В. Котелевской «Беньямин читает Кафку: к автопоэтологическим мотивам рецепции» рассматривалась серия заметок и набросков, а также писем Вальтера Беньямина разным корреспондентам, посвященным Францу Кафке. Эти разрозненные тексты написаны в разное время и полностью опубликованы лишь посмертно. В рецепции творчества Кафки Беньямин, как видится, не только проницательно артикулирует ключевые мотивы и идеи, «теологию» и «философию» Кафки, но и подспудно угадывает и формулирует близкие ему поэтологиче-

ские мотивы и приемы (фрагментарность, неопределенность, незавершенность и пр.). Мир Кафки предстает своего рода зеркалом, в которое смотрится Беньямин, включая рецепцию Другого в развитие собственной поэтики и поэтологии.

Е.В. Соколова в докладе «Кафка и Чехов: мотив насекомого» исследовала ключевую метафору новеллы Франца Кафки «Превращение» в соотнесенности с атмосферой чеховского рассказа 1880–1890-х годов и представленным в нем образом насекомого («Письмо к ученому соседу», «Мелюзга», «Человек в футляре» и др.). Докладчица подчеркнула, что для обоих писателей отвратительное и одновременно жалкое насекомое предьявляет важную компоненту того душевного состояния (сформированного и/или закрепленного обстоятельствами травмирующего воспитания), из границ которого и Чехов, и Кафка настойчиво пытались вырваться посредством литературного творчества. Ярче всего оно метафоризируется у Чехова «человеком в футляре», а у Кафки передается «обратной» метаморфозой человека в насекомое, символизирующей в том числе и закономерный в условиях полного разрыва с трансцендирующим отцовским началом процесс деградации.

На конференции выступил д-р филол. наук, профессор кафедры романо-германской филологии и перевода СПбГЭУ С.Л. Фокин с докладом «“Кафка в гневе”: опыт этнопоэтики Паскаль Казанова». В докладе, отталкиваясь от книги французского литературоведа-социолога П. Казанова (1959–2018) «Кафка в гневе» (2011), в свете этнографической концепции немецкого археолога и культуролога-африканиста Лео Фробениуса (нем. Leo Frobenius, 1873–1938) С.Л. Фокин проанализировал новеллу «Шакалы и арабы» (1916–1917), представляющую собой аллереорию того, как один народ растворяется в другом народе, один язык вытесняет другой, одна культура «пожирается» другой – вся эта схема воспроизводится в новелле Кафки, в этом отношении предстающей картиной ассимиляции еврейской культуры в доминирующей немецкой культуре.

В докладе «“Kafkaesque” как казус и феномен в современной британской культуре» д-р филол. наук, доцент, заведующая кафедрой отечественной и зарубежной литературы Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета (Ростов-на-Дону) О.А. Джумайло отметила, что понятие

kafkaesque широко бытует в современной британской культуре и имеет дефиниции в англоязычных словарях. Однако в отличие от других подобных образований (напр. Joycean, Proustian), понятие отличается выраженной спецификой, способной пролить свет как на агентов «поля культурной продукции» и хранителей канона, так и на сам феномен Кафки. В качестве материала доклада был использован ряд художественных произведений, научных исследований, научно-популярных инициатив Kafka's Transformative Communities и публикаций в качественных массмедиа.

Взаимовлиянию и пересечению культурных традиций была посвящена секция конференции «Поэтика Кафки и компаративные исследования». В докладе канд. филол. наук, доцента Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета (Ростов-на-Дону) И.А. Черненко «Портретные детали в произведениях Ф. Кафки и особенности кафкианского гротеска» на материале романов и с привлечением материала малой прозы была проанализирована специфика изображения внешности персонажей Ф. Кафки. Помимо скупых портретных характеристик докладчицей рассматривались фигура, костюм, особенности движения персонажей. Особое внимание было уделено гротескно заостренным жестам и портретным деталям, деталям, имеющим мифопоэтическую природу, а также их сочетанию с деталями жизнеподобно-натуралистическими. Был проанализирован характерный для метода Кафки феномен субъективности портретных описаний, их метаморфозности, проведены сравнения с портретными описаниями в произведениях Э.Т.А. Гофмана.

Об освоении наследия Ф. Кафки японской литературой рассказала канд. филол. наук, доцент Кубанского государственного университета (Краснодар) О.В. Спачиль в докладе «Обратное превращение: рассказ Харуки Мураками «Влюбленный Замза». Рассказ Х. Мураками 1968 г. невозможно понять без узнавания аллюзий, ведущих непосредственно к повести Ф. Кафки. Многочисленные реминисценции из «Превращения» (1912), дальнейшее развитие сюжета и характера главного героя позволяют говорить о создании японским писателем продолжения «Превращения»: Мураками фактически вступил в соавторские отношения с Ф. Кафкой.

Влияние творчества Ф. Кафки на современную русскую литературу рассмотрела д-р филол. наук, доцент Кубанского государственного университета (Краснодар) В.В. Сердечная в докладе «Дмитрий Данилов как читатель Франца Кафки». Докладчица отметила, что Дмитрий Данилов – наследник Кафки в нескольких отношениях: в определенной сочувственной бесстрастности слова, констатации загадочности бытия, манифестации великого равнодушия вселенной. Очевидными объектами сопоставления в творческой рецепции могут быть такие тексты, как «Процесс» Кафки и «Саша, привет» Данилова, с их художественной разработкой темы вины и наказания. Общее у обоих прозаиков – подтекстовое постоянное размышление о принципиальной вине человека.

Сопоставительный анализ особенностей репрезентации образа чиновничества у Ф. Кафки и Н.В. Гоголя был предложен в докладе «Образ чиновника в творчестве Ф. Кафки и Н.В. Гоголя» старшего преподавателя Кубанского государственного университета (Краснодар) К.В. Штейнбаха. Сопоставляя повесть Н.В. Гоголя «Шинель» и роман Ф. Кафки «Процесс», привлекая и другие тексты, докладчик предпринял попытку выявить основные типологические черты некоторых действующих лиц в целом, что позволило выделить устойчивые мотивы и подчеркнуть преобладающие темы творчества обоих писателей. Под чиновником и чиновничеством исследователь понимает героя, символизирующего власть. Подобный персонаж, как правило, встроен в служебную иерархию, неопределенность и амбивалентность которой зачастую и становится причиной сюжетных перипетий.

О роли животных в художественном мире Ф. Кафки рассказала студентка Кубанского государственного университета (Краснодар) Д.Н. Спивак в докладе «Животное как символ в творчестве Кафки».

В конференции приняла участие канд. филол. наук, член Российского союза германистов (Санкт-Петербург) С.Ю. Новикова. В докладе «Киноадаптация и интертекст: Франц Кафка в российском кино»¹ впервые была предпринята попытка очертить полную картину рецепции прозы писателя в отечественном кинематографе начиная с 1988 г., вы-

¹ Содержание доклада частично отражено в статье: Новикова С.Ю. Превращение Франца Кафки: российские киноадаптации // Человек: образ и сущность. – 2024. – № 3. – С. 43–57.

явить особенности отбора произведений, специфику трактовки сюжетов. Докладчица осуществила анализ интертекстуальных связей, возникающих между кинофильмами и произведениями живописи, литературы, музыки, кинематографа, показала на базе какого культурного материала создается на экране мир произведений писателя, выявила особенности отечественной специфики интерпретации мотивов абсурда, экзистенциального ужаса, отчуждения и бюрократической бессмыслицы в произведениях Кафки, подчеркнула, что выбор произведений и художественных средств обусловлен российским культурным и социально-политическим контекстом.

Доклад «Трагедия кафкианского субъекта в романе Э. Каррера «Усы»» канд. филол. наук, доцента Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета (Ростов-на-Дону) Н.С. Шуриновой был посвящен особенностям проявления и функционирования кафкианской поэтики в романе Э. Каррера «Усы». В центре внимания докладчицы – сюжетная организация романа (внезапное столкновение героя с абсурдом, обреченные на неудачу попытки рационального контроля позволяют сравнить «Усы» с «Процессом» или «Превращением» Кафки), а также репрезентативные художественные инструменты (образ тела и телесные трансформации, сюрреалистическое отображение повседневности и т.д.). Исследователь подчеркивает, что для Каррера ключевой проблемой является интерпретация знака: само тело показано как знак идентичности, который может подвергаться тому или иному толкованию. Вместе с тем именно узнаваемый инструментарий Кафки дает возможность Карреру представить историю своего героя как экзистенциальную трагедию идентичности, обреченность на непонимание «другим».

Доклад «Кафка и Роб-Грийе: диалектика взглядов на выход из лабиринта» канд. филол. наук, ст. преп. Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета (Ростов-на-Дону) Ю.И. Семенченко был посвящен выявлению типологических сходств и различий в осмыслении Кафкой и Роб-Грийе архетипического образа лабиринта.

В секции «Методологические “превращения” Кафки: от интермедialных адаптаций до культурно-философских прочтений» с докладом «Кафка-классификатор: как притча “У врат закона” помогает ориентироваться в основных конфликтах современной философии»

выступил старший научный сотрудник Академии для одаренных детей (Наяновой) (Самара) О.В. Горяинов. Докладчик рассказал о внимании философов к притче «У врат закона» (полемика Бенямина – Шолема) и отметил, что во второй половине XX в. этот текст не только получил новые интерпретации, но и оказался локусом, в котором осуществляется размежевание философских стратегий. Вопрос, направляющий полемику философов вокруг этого текста, затронул не только тайну притчи Кафки, но и то, как она позволяет картографировать ландшафт современной континентальной философии. Подходы Ж. Деррида, М. Каччари, Ж. Делёза, Ф. Гваттари, Ж.-Д. Юбермана, Дж. Агамбена и других представляют собой не просто конфликт интерпретаций темного текста, но силовое поле, в пределах которого решается вопрос о значении и перспективах диалектической мысли. В данном контексте «битва за Кафку» оказывается решающей стадией в осмыслении (отвержении или продолжении) философии Гегеля. В рамках доклада было предложено прочтение притчи Кафки как ключа к философской современности: в частности, докладчик полагает, что «У врат закона» помогает установить различия между мыслителями, чьи философские проекты часто воспринимаются как однородные и чье позиционирование в отношении к диалектике Гегеля представляется амбивалентным.

Рамки данного обзора не позволяют осветить все доклады прошедшей конференции. Тем не менее представленные материалы говорят о том, что наследие классика австрийского модернизма обретает новую жизнь в исследованиях современных российских ученых, что демонстрирует не только непреходящее значение его творчества, но и стремление науки к межкультурному диалогу, необходимому для полноценного существования и развития отечественной культуры.

*Лавренова О.А.**

**X МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
«ГЕОГРАФИЯ ИСКУССТВА».
Обзорная статья**

Аннотация. В мае 2024 г. состоялась юбилейная X международная конференция «География искусства». Это часть многолетнего междисциплинарного проекта, главная тема которого – взаимодействие искусства и пространства. На форуме обсуждались проблемы, связанные с географией памятников культурного наследия, художественными образами пространства, отражением геокультурных особенностей регионов в травелогах, локальные тексты и визуальные образы на картах, и многие другие темы.

Ключевые слова: конференция «География искусства»; пространство; искусство; культурный ландшафт.

Поступила: 26.08.2024

Принята к печати: 18.09.2024

Для цитирования: Лавренова О.А. X международная конференция «География искусства». Обзорная статья // Вестник культурологии. – 2024. – № 4(111). – С. 243–253. – DOI: 10.31249/hoc/2024.04.16

** Лавренова Ольга Александровна – доктор философских наук, кандидат географических наук, ведущий научный сотрудник Института научной информации по общественным наукам РАН, профессор Национального Исследовательского Технологического Университета (МИТЭУ), Москва, Россия, olgalavr@mail.ru*

Lavrenova Olga Aleksandrovna – DSc in Philosophy, PhD in Geography, Leading Researcher at the Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Professor at the National University of Science and Technology (MISIS), Moscow, Russia, olgalavr@mail.ru

Lavrenova O.A.

**X International Conference “Geography of Art”.
Review article**

Abstract. In May 2024, the tenth anniversary International Conference “Geography of Art” was held. This is part of a multi-year interdisciplinary project, which includes annual conferences and collections on the interaction of art and space. The forum discussed the problems of geographical distribution of heritage monuments, artistic images of space, reflection of geocultural features of regions in travelogues, local texts and visual images on maps, and many other topics.

Keywords: conference “Geography of Art”; space; art; cultural landscape.

Received: 26.08.2024

Accepted: 18.09.2024

For quoting: Lavrenova O.A. X International Conference “Geography of Art”. Review article // Herald of Culturology. – 2024. – No. 4(111). – P. 243–253. DOI: 10.31249/hoc/2024.04.16

В мае 2024 г. состоялась юбилейная X международная конференция «География искусства», традиционно организованная ИНИОН РАН и РАХ.

Форум приветствовали директор ИНИОН, член-корреспондент РАН А.В. Кузнецов и вице-президент РАХ академик РАХ Т.А. Кочемасова. В дискуссии участвовали более восьмидесяти ученых из разных городов России, а также из Белоруссии, Азербайджана, Монголии, Перу, Китая, Японии.

Темы образов пространства обсуждались в разных аспектах. Репрезентативно были представлены **образы Востока**.

Алтаю и творчеству алтайского художника Григория Чороса-Гуркина были посвящены два доклада. Оскар Федерико Герреро Бохоркес (Москва, Россия, Лима, Перу) и А.Д. Абрамова (Москва) рассказали о жизненном пути мастера и его духовной связи с горным ландшафтом.

В докладе С.Я. Щебровой «Трансформация образа Горного Алтая в искусстве» был сделан анализ произведений, созданных в XX в.

(Г.И. Чорос-Гуркин, И.И. Ортонулов, А.А. Югаткин, С.А. Прохоров, В.П. Чукуев). Искусство постсоветского времени «удревняет» историю Алтая, так формируются основы этнической идентичности, определяемой некоторой территориальной общностью.

«Влияние культуры коренного малочисленного населения на развитие этнокультурного туризма в национальных парках Приморского края» – тема сообщения аспиранта В.К. Столяровой (Владивосток). В исследовании рассматривались элементы традиционной культуры удэгейцев как каркаса культурного ландшафта.

Аспирант Вэй Даньтун (Китай) и канд. культурологии Л.А. Мельникова (Владивосток) на примере России и Китая показали, что оформление городского пространства является своеобразным социокультурным визуальным кодом, позволяющим распознать особенности региональной культуры.

Сообщение И.С. Говорухина (Волгоград) было посвящено трансформации образа природы в произведениях волгоградского мастера Л.И. Ангеловой в 1960–2020-е годы. Ее жизнь связана с двумя странами, Таджикистаном и Россией. Подробное исследование и сравнение «таджикского» и «российского» периодов позволило выявить особенности выстраивания отношений автора с миром.

Афаг Беюк Ага кызы Гусейнова (Баку, Азербайджан) провела сравнительный анализ изображений танцовщиц в искусстве Средней Азии, Афганистана, Азербайджана, Ирана и Турции от Средневековья до эпохи Каджар. Изображения танцовщиц Каджарской эпохи, их танцевальных костюмов, атрибутики, поз очень разнообразны и позволяют проследить параллели с современным азербайджанским танцевальным искусством.

Образы Севера

Аспирант Л.А. Мелихова (Москва) в докладе «Карандашные рисунки художника В.Н. Петрова-Камчатского (1936–1993) к сериям работ «Камчатка» и «Чукотка», «Города и море», «Переславские рассказы» представила особенность творческого метода мастера в стилистике «сурового романтизма» и в специфике построения пространства, создающую ощущение бескрайности земной поверхности.

Доклад Н.Л. Шиловой, канд. филол. наук (Петрозаводск) посвящен анализу поэтики и семантики пейзажа в поэме декабриста Федора Глинки «Карелия» (1830) – первой развернутой литературной репрезентации Карельского края. Произведение привлекло внимание современников тем, что на первый план вышел не повествовательный сюжет, а детализированное описание культурного и природного ландшафта «пустынной» Карелии.

Кандидат искусствоведения Е.В. Александров (Москва) продемонстрировал фильм, снятый им во время студенческой практики в геологической экспедиции на Чукотке в 1961 г. и запечатлевший атмосферу романтического настроения молодежи «времени оттепели». Законченное экранное произведение можно рассматривать как авторский хронотоп, где включенность в происходящее повышает степень достоверности.

Образы Африки

Доклад канд. филос. наук Т.С. Терещенко (Москва) «Образы Других (сарацин и африканцев) в визуальном искусстве в контексте политики Фридриха II Гогенштауфена (1220–1250)» освещал причины появления этих изображений – тесные контакты монарха с Ближним Востоком. В Магдебургском соборе находится первое скульптурное изображение чернокожего св. Маврикия, в Вероне фреска башни аббатства Сан-Дзено (ок. втор. пол. 1230-х годов) изображает правителя, принимающего процессию народов разных национальностей.

М.А. Чекмарёва, канд. искусствоведения (Санкт-Петербург), в сообщении «Путешествие в Африку как импульс к творчеству. Опыт европейских и русских живописцев XIX – начала XXI в.» исследовала восприятие художниками Черного континента, его природы и населения на основании их воспоминаний, писем и записей дневников, картин и рисунков. Были рассмотрены общие тенденции изменения живописной манеры, колорита и композиционных решений.

Искусство конструирования городских пространств

Студент П.С. Нордман (Санкт-Петербург) в сообщении «Новгородский кремль как воплощение синтеза местных и московских архи-

тектурных традиций» показал, что в облике башен новгородского Детинца присутствуют как фортификационные элементы, привнесенные в архитектуру Москвы итальянцами, так и каменные шатровые конструкции, характерные для зодчества столицы. Между тем все башни кремля обладают строгим и сдержанным видом, что соответствует «новгородскому духу».

В докладе д-ра ф. наук О.С. Крюковой и аспиранта А.П. Плещачевской (Москва) отмечалось, что городская, или общественная скульптура стала элементом мегаполиса, который вписывается в исторический контекст или располагается в новом районе, позволяя в ряде случаев визуально разгрузить однотипную современную застройку. Были рассмотрены три характерные коммуникативно-семиотические ситуации, предполагающие некое послание, заключенное в городской скульптуре: монолог, диалог с городской застройкой и дискуссия, принимающая иногда радикальные формы.

В.П. Любин, д-р ист. наук (Москва), рассказал про работы итальянского скульптора Марко Ди Пьяцца (р. 1961), выполненные в двух его мастерских – Сан-Джиминьяно (Италия) и Бонн (ФРГ) – и украшающие интерьерные и ландшафтные пространства в двадцати странах мира. Мастер создает скульптурные «деревья» с гроздьями шелестящих на ветру стальных листьев, стоями взмывающих в небо птиц, изображениями танцующих людских фигур. Выдающийся пример организации ландшафтного пространства – композиция скульптур из стали 2016 г., выполненная к 200-летию Боннского университета: семь скульптур по пересекающей Бонн с востока на запад оси, от берега Рейна до дворца Поппельсдорф, на точно выбранных местах.

Геопоэтика

Доклад д-ра филол. наук Е.А. Коршуновой (Москва) был посвящен исследованию С.Н. Дурылина интермедиальных элементов в творчестве А.П. Чехова («Чайка», «Степь», «Дом с мезонином») и И.И. Левитана («Волжский цикл», «Над вечным покоем» и др.). Пейзажи И.И. Левитана зачастую становятся иллюстрациями к текстам Чехова, языком цвета создавая знаковые семиотические модели.

В продолжение темы локальных текстов культуры д-р филол. наук А.П. Люсый (Москва) обратился к Кёнигсбергскому / Калининградскому тексту в пространстве европейской и русской культур.

Сообщение канд. филос. наук А.А. Бочкарева (Далянь, Китай) – «Антропоморфные черты Москвы и Ленинграда в различные периоды развития советского кино». Истоки антропоморфности городского пространства выводятся из органической связи советского кино с гуманистическими традициями русской литературы и драматического театра. «Очеловеченность» городского пространства представляется специфической чертой отечественного кино 1920–1980-х годов, а спад данной тенденции в 1970–1980-е годы совпадает с кризисом советского кино в целом.

В докладе канд. искусствоведения В.В. Воскресенской (Москва) рассматривалась специфика визуального воплощения и роль ландшафтов в популярной комедийной трилогии Александра Рогожкина «Особенности национальной охоты» (1995), «Особенности национальной рыбалки» (1998), «Особенности национальной охоты в зимний период» (2000). Природа показывается в сезонных и суточных изменениях, разных формах рельефа, вариациях воздушной среды, света и колорита; а панорамные виды выражают «эстетику беспредельности» (Г. Гачев), и ландшафт предстает важнейшим средством в создании национальной идентичности.

«Образы Швейцарии и Италии в повести Г. Джеймса “Дейзи Миллер”»: к вопросу о художественном пространстве» – тема исследования канд. филол. наук М.Б. Раренко (Москва). Художественное пространство в повести представлено двумя локациями – швейцарским городком Веве и Римом. Первый описывается как живописный уголок, расположившийся на берегу Женевского озера у подножия горы. Рим представлен как «Вечный город» с его старинными улицами и парками, историческими памятниками. Помимо географической оппозиции в повести реализуется «культурная» оппозиция «периферия – центр».

В сообщении «Аксиология пространственного порядка – континуум орнамента» И.А. Шарапов (Екатеринбург) проанализировал аспекты и закономерности структуры пространства, где орнамент рассматривается как имплицативный принцип организации пространства естественной и искусственной среды.

Сакральное пространство

Е.О. Мирошина, канд. искусствоведения (Москва), дала представление о многообразии видов пейзажа в церковной живописи на рубеже XIX–XX столетий, что говорит о его знаковом месте в храмовой стенописи. В монументальных росписях эпохи модерна прослеживается стремление художников к историческим и архитектурным реконструкциям, воплощаются пейзажи, выполненные с натуры, развивается «стилистическое миропонимание» пространства. Изображение природы, архитектуры и горных миров подчеркивало сокровенный смысл образа.

А.Б. Пермиловская, д-р культурологии (Архангельск), показала, что сельский культурный ландшафт – это система, которая включает в себя природный ландшафт, планировочную и топонимическую структуру, народную архитектуру, а также этнос, его хозяйственную деятельность, язык, духовную культуру. Культовая народная архитектура послужила фактором адаптивного механизма освоения, организации и защиты жизненного и сакрального пространства при заселении новых территорий России: Сибири, Дальнего Востока, Европейского Севера, Арктики. Деревянное храмостроительство выполняло функцию «движущейся архитектуры», а храмы, колокольни и кресты выступали навигационными знаками, которые были нанесены на лоцманские карты поморов.

Локальное искусство и художественные школы

Юноки-Оиэ Каори, канд. культурологии (Осака, Япония), посвятила свой доклад музыкальным инструментам, подобным русской балалайке, и их распространению в постсоветском пространстве.

М.Н. Митина (Санкт-Петербург) показала, как в одном из самых живописных мест современной Ленинградской области, на берегах реки Оять, зародился древнейший в регионе гончарный промысел. Территориальные факторы оказали немалое влияние на формирование художественного мира мелкой глиняной пластики.

Сообщение канд. искусствоведения Н.С. Поповой (Кемерово) было посвящено выявлению роли культурного ландшафта в творчестве омских художников-абстракционистов. Своеобразие равнинного

степного ландшафта Омской области в сочетании с привычкой созерцательности привели к контрастам мелкого детализированного природного объекта с безмерным воздушным пространством, гладью рек и озер и едва уловимым изгибам поверхности земли. Приметы пейзажности проявляются в абстрактных произведениях омских живописцев Е.Д. Дорохова, Е.Ю. Зарембы, О.М. Кошелевой в качестве постоянных элементов композиционного решения.

В докладе Е.Г. Шалахова (Юрино, Республика Марий Эл) рассматривались оригинальные по духу живописные работы художников-сибиряков (Анатолий Невзгодин, Софья Асочакова, Александр Доможаков и Алексей Ултургашев), на которых запечатлены памятники археологии, открытые исследователями в Южной Сибири, – изваяния древних богов и героев, созданные в эпоху раннего металла и в более поздние времена.

В сообщении Н.В. Сухоруковой (Ханты-Мансийск) рассмотрено послевоенное творчество художников-фронтовиков, хранящихся в коллекции Государственного художественного музея Югры. Активные творческие поездки и становление пленэрного движения способствовали их яркому самовыражению в пейзажной живописи, средствами искусства они воспевали истинные ценности и неповторимость ландшафта, как символы возрождения гуманитарных основ жизни.

Аспирант Е.А. Суровяткина (Москва) проанализировала значение образа Москвы для развития московской пейзажной школы в контексте культурно-исторической ситуации середины XIX в. Городское пространство древней столицы и ее окрестностей было источником натуральных впечатлений для учеников пейзажного класса Московского училища живописи и ваяния в годы его возникновения и становления (1840–1860-е годы). Развивались традиционные мотивы: от топографической ведуты, изображающей окрестности города, до городского пейзажа с оживленными улицами или тихими двориками. Живописные опыты воспитанников класса оказали значительное влияние на становление новой пейзажной школы.

В докладе Е.Г. Сапрыкиной раскрывалась тема влияния ландшафта ставропольских степей на формирование Южной школы, которая есть одновременно и МЕСТО в точке географии – Детская художественная школа города Ставрополя, и художественный МЕТОД изобразительного искусства, и МЕТОД обучения этому искусству – метод

Евгения Владимировича Саврасова, одного из основателей и преподавателей первой художественной школы для детей в городе (1964).

Русское искусство в мировом пространстве

Доклад доцента Академии художеств имени Ильи Репина А.Г. Николаевой-Берг (Санкт-Петербург) был посвящен опыту преподавания живописи африканским студентам в выездной международной сессии «Инопрактики», проходившей в Дакаре (Сенегал) в 2022 г. Был сделан экскурс в историю обучения и преподавания в контексте международных студенческих культурных обменов и показано преимущество работы в академической традиции, которая принесла успешный результат.

К.А. Бекетов (Санкт-Петербург) сделал сообщение «Особенности зимнего пленэра в творчестве иностранных художников». Творческие экспедиции Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, основой которых является пленэр, преследуют широкий спектр целей: социализация иностранцев в академии, их интеграция в художественное пространство РФ, продвижение классического фигуративного изобразительного искусства за рубежом. Был приведен пример организации творческой экспедиции в Карелию с разбором особенностей восприятия и отражения зимнего пейзажа в работах зарубежных художников.

В сообщении О.Б. Павловой (Москва) современная практика художественных выставок рассматривается по двум направлениям. Первое – проекты, направленные на сохранение и привлечение внимания к культурному наследию и на трансляцию культурной идентичности региона. Второе – проекты по созданию новых художественно-выставочных пространств при отсутствии старых площадок или желании обновления смысловой наполненности территории.

Дрейф стилей

«От модерна к ар-деко: метаморфозы предмета и пространства» – тема сообщения Г.В. Китаевой (Москва). Переформатирование пространства от традиций классического искусства до утверждения полистилистики авангарда активно происходит в эпоху предмодерна, модерна и ар-деко (1860–1940). Процесс идет от восстановленного

модерном синтеза искусств, образующего гуманистическую среду, до нового, предвосхитившего эпоху глобализма и общества потребления, гранд-ара (Grand art) ар-деко, и по сей день определяющего современную картину предметно-пространственного мира.

Цель исследования аспиранта И.А. Афанасьевой и канд. социол. наук П.С. Сорокина (Москва) – в изучении проблематики агентности (от англ. “agency” – самостоятельность, предприимчивость) в контексте актуальных для Европы социальных, культурных и географических трендов. Поля агентности, создаваемые современными художниками, формируют новые практики индивидуального действия и сообщества, которые трансформируют как социальную, так и пространственную среду.

Доклад канд. филол. наук О.Б. Балашовой (Москва) «Восприятие и передача художниками-иллюстраторами второй половины XX – первой четверти XXI в. пространственного кода поэзии Анны Ахматовой. Часть II» является продолжением исследования, основу которого составляют обзор и анализ книжных иллюстраций ахматовского поэтического текста. На примере работ А. Точилова, В. Тамбовцева, А. Мошелкова и В. Станишевского было показано соответствие между художественными образами пространства в поэзии Ахматовой и личностным пониманием ее текстов художниками-иллюстраторами с их обращением к городскому, сельскому и вселенскому пространству как к семантически значимому фону.

Геобиографии

Доклад к. культурологии И.И. Рущинской (Москва) «“С рыбным обозом отправился в Москву”: эпизод биографии М.В. Ломоносова в отечественном искусстве XIX–XXI вв.» был посвящен анализу визуальных репрезентаций одного из самых известных биографических сюжетов отечественной культуры. Художники, скульпторы, режиссеры вели поиски художественных приемов, позволяющих превратить конкретный «дорожный сюжет» в рассказ о «пути в науку», нарратив о перемещении в пространстве – в символ головокружительного восхождения по социальной лестнице. Найденные решения в итоге сделали ломоносовский путь в Москву прецедентным визуальным образом, прочно закрепленным в национальной культурной памяти.

Травелогги

В докладе к. филол. наук Е.И. Морозовой (Минск, Белоруссия) было предложено рассмотреть популярный на телевидении и в интернете жанр передач о путешествиях как способ исследования языковой личностью географического пространства. В процессе коммуникации со зрителем сценарист (в травелоге он чаще всего является также фронтменом) осуществляет интроспекцию и саморефлексию, углубляет эмоциональную связь с малой родиной, осмысливает себя частью ее природы и истории.

Картография как искусство

Кандидат ист. наук И.К. Фоменко и канд. ист. наук Е.И. Щербакова (Москва) сделали сообщение «Путешествие Пресвитера Иоанна по просторам старинных карт». Рождение легенды связано с развитием несторианства среди многих народов Азии, в частности монгольских племен. Могуущественного правителя христианского царства на Востоке ждали крестоносцы, рассчитывая на его помощь в борьбе с сарацинами. Римские папы отправляли миссии на поиски царя-священника. Позже география поисков Пресвитера Иоанна радикально меняется, европейцы ищут и находят его царство в Абиссинии. Сведения обо всех перипетиях этих поисков нашли отражение на средневековых географических картах, по которым можно проследить вектор движения резиденции мифического правителя от Восточной Сибири до Восточной Африки.

Я.Ю. Чибряков, канд. техн. наук (Москва), представил исследование «Географические картоиды как выражение общих тенденций в науке и искусстве». Картоиды – один из видов неклассических изображений географического пространства – весьма разнообразны; к ним относятся как привычные нам схемы метрополитена, так и образы неких «идеальных» территорий, используемые в научной деятельности. При создании произведений изобразительного искусства модернистских направлений и при разработке картоидов наблюдаются сходные тенденции к упрощению, геометризации и релятивности, имеющие глубокие исторические истоки.

«География искусства» как мультидисциплинарный проект развивается и набирает популярность, затрагивая новые темы. Он объединяет географов, культурологов, философов, историков, искусствоведов, литературоведов, находясь на стыке двух встречных направлений – пространственного поворота в гуманитарных науках и гуманитарного поворота в географии.

ВЕСТНИК КУЛЬТУРОЛОГИИ

Научный журнал

2024 – № 4(111)

Контакты редакции: e-mail: culturology-journal@inion.ru

ИНИОН РАН. Отдел культурологии

Дизайн обложки А.А. Демочкина

Корректura, компьютерная верстка М.П. Крыжановская

Подписано к печати (12/ХІІ.2024). Формат 60 х84/16

Печать офсетная

Усл. печ. л. 15,8 Уч.-изд. л. 12,3

Тираж 350 экз. (1–100 – 1-й завод). Заказ №

**Институт научной информации
по общественным наукам Российской академии наук
(ИНИОН РАН)**

Нахимовский проспект, д. 51/21, 117418

Отдел печати и распространения изданий

Тел.: (925) 517-36-91

e-mail: inion-print@mail.ru

Отпечатано в типографии

АО «Т8 Издательские Технологии »,
109316, г. Москва, Волгоградский проспект,
д. 42, корп. 5, к. 6