

ISSN 2686-7249

ВЕСТНИК РГГУ

Серия
«Литературоведение.
Языкознание. Культурология»

Научный журнал

RSUH/RGGU BULLETIN

“Literary Theory.
Linguistics. Cultural Studies”
Series

Academic Journal

Основан в 1996 г.
Founded in 1996

7
часть 2
2022

VESTNIK RGGU. Seriya "Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya"
RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series
Academic Journal

There are 10 issues of the journal a year.

Founder and Publisher: Russian State University for the Humanities (RSUH)

RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series is included: in the Russian Science Citation Index; in the List of leading scientific journals and other editions for publishing PhD research findings.

Peer-reviewed publications fall within the following research area:

10.01.00 Philology:

10.01.01 Russian literature

10.01.03 Foreign literature

10.01.08 Literary Theory. Textology

10.01.09 Folkloristics

10.02.00 Linguistics:

10.02.14 Classical philology, Byzantine and Modern Greek Studies

10.02.01 Russian language

10.02.02 Languages of the Russian Federation

10.02.19 Theoretical linguistics

10.02.20 Historical-comparative, typological and contrastive linguistics

24.00.00 Culturology:

24.00.01 Cultural history and theory

24.00.03 Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects

Goals of the journal. Presentation of the results of the latest researches in the field of philology, linguistics and culturology, which have an unquestionable theoretical and practical value and are promising for the development of research in these fields of knowledge.

Advancement of empirically oriented linguistic research and high-quality studies of Russian, languages of the Russian Federation, and languages of the world within a variety of theoretical frameworks and in comparative, historical and typological perspectives.

Objectives of the journal. Implementation and development of expertise of scientific articles taking into account the dominance of modern interdisciplinary and integrated approaches; presentation of the most significant achievements important for the development of science and capable of being introduced into the educational process as examples of correct scientific work; attraction of new authors, researchers, showing high theoretical culture and undeniable scientific achievements; strengthening the interaction of academic and university science; translation of scientific experience between generations and between institutions.

RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series is registered by Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media. Certificate on registration: PI No. FS77-61883 of 25.05.2015

Changes were made to the record of media registration in connection with the name change, renaming of the founder, clarification of the subject – registration number FS77-74270 of 09.11.2018.

Editorial staff office: 6, Miusskaya Square, Moscow, 125047

Tel.: +7-495-250-6827

e-mail: galazver@mail.ru

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»

Научный журнал

Выходит 10 номеров печатной версии журнала в год.

Учредитель и издатель – Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология» включен: в систему Российского индекса научного цитирования (РИНЦ); в Перечень 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:

10.01.00 Литературоведение:

10.01.01 Русская литература

10.01.03 Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)

10.01.08 Теория литературы. Текстология

10.01.09 Фольклористика

10.02.00 Языкознание:

10.02.14 Классическая филология, византийская и новогреческая филология

10.02.01 Русский язык

10.02.02 Языки народов Российской Федерации

(с указанием конкретного языка или языковой семьи)

10.02.19 Теория языка

10.02.20 Сравнительно-историческое типологическое и сопоставительное языкознание

24.00.00 Культурология:

24.00.01 Теория и история культуры

24.00.03 Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов

Цель журнала. Представление результатов новейших исследований в области литературоведения, языкознания и культурологии, имеющих несомненное теоретическое и практическое значение и перспективных для развития исследований в этих областях знания. Продвижение эмпирически ориентированных исследований по русскому языку, языкам Российской Федерации и языкам мира в рамках разнообразных теоретических подходов и в сопоставительной, исторической и типологической перспективе.

Задачи журнала. Осуществление и развитие экспертизы научных статей с учетом господства современных междисциплинарных и комплексных подходов; представление наиболее значимых достижений, важных для развития науки и способных быть внедренными в образовательный процесс как примеры правильной научной работы; привлечение новых авторов, исследователей, показывающих высокую теоретическую культуру и неоспоримые научные достижения; усиление взаимодействия академической и университетской науки; трансляция научного опыта между поколениями и между учреждениями.

Журнал принимает к публикации оригинальные статьи, комплексные исследования российских и зарубежных авторов, ранее не публиковавшиеся научные доклады.

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций, свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-61883 от 25.05.2015 г. В запись о регистрации СМИ внесены изменения в связи с изменением названия, переименованием учредителя, уточнением тематики – регистрационный номер ПИ № ФС77-74270 от 09.11.2018 г.

Адрес редакции: 125047, Москва, Миусская пл., 6

Тел.: +7-495-250-6827

Электронный адрес: galazver@mail.ru

Founder and Publisher
Russian State University for the Humanities (RSUH)

Editor-in-chief

P.P. Shkarenkov, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

Editorial Board

D.I. Antonov, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

P.M. Arkadiev, Dr. of Sci. (Philology), Institute of Slavic Studies RAS/Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
(*deputy editor-in-chief*)

O.L. Akhunova, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

S.I. Baranova, Dr. of Sci. (History), Moscow State Integrated Art and Historical Architectural and Natural Landscape Museum-Reserve, Moscow, Russian Federation

L.V. Belovinskiy, Dr. of Sci. (History), professor, Moscow State Art and Cultural University, Moscow, Russian Federation

V.V. Gudkova, Dr. of Sci. (Art Studies), State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation

N.P. Grintser, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

Yu.V. Domanskiy, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

A.V. Dybo, RAS corr. memb., Dr. of Sci. (Philology), professor, RAS Institute of Linguistics, Moscow, Russian Federation

I. Rzepnikowska, Dr. of Sci. (Philology), Nicolaus Copernicus University, Toruń, Poland

G.I. Zvereva, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (*deputy editor-in-chief*)

I.I. Isaev, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

G.I. Kabakova, Dr. of Sci. (Philology), Universite de Paris-Sorbonne, Paris, France

N.V. Kapustin, Dr. of Sci. (Philology), professor, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation

V.I. Kimmelman, PhD, Bergen University, Bergen, Norway

J.D. Clayton, PhD, University of Ottawa, Ottawa, Canada

I.V. Kondakov, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

G.Ye. Kreidlin, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

L.I. Kulikov, Cand. of Sci. (Philology), PhD, Ghent University, Ghent, Belgium

M.N. Lipovetskiy, Dr. of Sci. (Philology), professor, University of Colorado, Boulder, USA

D.M. Magomedova, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

- I.V. Morozova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.G. Mostovaya*, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.Yu. Neklyudov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.I. Podlesskaya*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Polovinkina*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- E.Yu. Protasova*, Dr. of Sci. (Pedagogy), University of Helsinki, Helsinki, Finland
- R.I. Rozina*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- J. Sadowski*, Dr. of Sci. (History), Jagellonian University, Krakow, Poland
- A.Yu. Sorochan*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Tver State University, Tver, Russian Federation
- Ya.G. Testelets*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Togoyeva*, Dr. of Sci. (History), RAS Institute of General History, Moscow, Russian Federation
- V.I. Tyupa*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- A.A. Kholikov*, Dr. of Sci. (Philology), Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation
- O.B. Khristoforova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- I.O. Shaytanov*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.A. Yatsenko*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

Executive editor

G.I. Zvereva, Dr. of Sci. (History), professor, RSUH

Учредитель и издатель
Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

Главный редактор

П.П. Шкаренков, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Редакционная коллегия

Д.И. Антонов, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

П.М. Аркадьев, доктор филологических наук, Институт славяноведения РАН, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (*заместитель главного редактора*)

О.Л. Ахунова, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

С.И. Баранова, доктор исторических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Л.В. Беловинский, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

В.В. Гудкова, доктор искусствоведения, Государственный институт искусствознания, Москва, Российская Федерация

Н.П. Гринцер, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Ю.В. Доманский, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

А.В. Дыбо, член-корреспондент РАН, доктор филологических наук, профессор, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация

И. Жетниковска, доктор филологических наук, Университет Николая Коперника, Торунь, Республика Польша

Г.И. Зверева, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (*заместитель главного редактора*)

И.И. Исаев, кандидат филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Г.И. Кабакова, доктор филологических наук, университет Сорбонны, Париж, Франция

Н.В. Капустин, доктор филологических наук, профессор, Ивановский государственный университет, Иваново, Российская Федерация

В.И. Киммельман, PhD, Берген, Королевство Норвегия

Д.Д. Клейтон, доктор филологических наук, Оттавский университет, Оттава, Канада

И.В. Кондаков, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Г.Е. Крейдлин, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

- Л.И. Куликов*, кандидат филологических наук, PhD, Гентский университет, Гент, Королевство Бельгия
- М.Н. Липовецкий*, доктор филологических наук, профессор, Университет Колорадо, Болдер, США
- Д.М. Магомедова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- И.В. Морозова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.Г. Мостовая*, кандидат филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- С.Ю. Неклюдов*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.И. Подлеская*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.И. Половинкина*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Е.Ю. Протасова*, доктор педагогических наук, Хельсинкский университет, Хельсинки, Финляндская Республика
- Р.И. Розина*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Я. Садовский*, доктор исторических наук, Ягеллонский университет, Краков, Республика Польша
- А.Ю. Сорочан*, доктор филологических наук, доцент, Тверской государственный университет, Тверь, Российская Федерация
- Я.Г. Тестелец*, доктор филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.И. Тогоева*, доктор исторических наук, Институт всеобщей истории РАН, Москва, Российская Федерация
- В.И. Тюпа*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- А.А. Холиков*, доктор филологических наук, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (МГУ), Москва, Российская Федерация
- О.Б. Христофорова*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- И.О. Шайтанов*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- С.А. Яценко*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Ответственный за выпуск

Г.И. Зверева, доктор исторических наук, профессор, РГГУ

СОДЕРЖАНИЕ

Исследования по теории культуры

- Валерий И. Дурновцев*
Исторический источник как феномен культуры
и объект истории окружающей среды:
к столетию со дня рождения профессора С.О. Шмидта
и профессора О.М. Медушевской 114

Культурно-исторические исследования

- Екатерина З. Артемова*
Рецепция драматургии Макса Дрейера в русской культуре
в начале XX в. (1900–1914) 123

- Игорь В. Кондаков*
Театр оперы Сергея Прокофьева: цикл бинарных макроструктур 138

- Надежда А. Астафьева*
Саккос и посох митрополита Платона (Левшина):
музейный памятник как отражение культурно-исторических
реалий 153

- Ольга С. Семенова, Ирина А. Сизова,
Оксана С. Хрулева*
Журнал “ICOM News” – источник для изучения
культурно-образовательной деятельности музея 169

Исследования современной культуры

- Вадим В. Данилов*
Образ «советского модернизма» в архитектурно-критическом
дискурсе журнала «Проект Россия» 1990-х гг. 185

- Мария А. Шишигина*
«Реформисты все испытывают на себе, а потом ортодоксы
нас догоняют»: толкование периода пандемии COVID-19
в российском реформистском иудаизме 199

Визуальные исследования

Сергей А. Яценко
Сарматская богиня с двумя лошадьми 211

Юлия А. Магера
Коллаж образов в манге о сверхъестественных существах
Мидзуки Сигэру 225

Рецензии

Роман А. Говорухо, Александра Л. Токарева
Рецензия на книгу: *Сальмон Л.* Теория перевода.
М.: Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького РАН, 2020. 368 с. 245

Светлана С. Бойко
Счастливчик Окуджава
Рецензия на книгу: *Александрова М.А.* Творчество Булата Окуджавы
и миф о «золотом веке». М.: Флинта, 2021 г. 592 с. 254

CONTENTS

Studies in Cultural Theory

Valerii I. Durnovtsev

- Historical source as a phenomenon of culture
and an object of the history of the environment.
On the centenary of the birth of professor S.O. Schmidt
and professor O.M. Medushevskaya 114

Studies in Cultural History

Ekaterina Z. Artemova

- Reception of Max Dreyer's drama in the Russian culture
in the early 20th century (1900–1914) 123

Igor V. Kondakov

- Sergei Prokofiev Opera House: a cycle of binary macrostructures 138

Nadezda A. Astafyeva

- The saccos and the crozier of Metropolitan Plato (Levshin).
Museum artifact as a reflection of cultural-historical events 153

Olga S. Semenova, Irina A. Sizova,

Oksana S. Khruleva

- Journal 'ICOM News' as the source for studying
of the museum cultural and educational activities 169

Contemporary Cultural Studies

Vadim V. Danilov

- The image of 'Soviet modernism' in the architectural
critical discourse of 'Project Russia' magazine in the 1990s 185

Maria A. Shishigina

- "Reformists experience everything themselves,
and then the Orthodox catch up with us":
interpretation of the period of the COVID-19
pandemic in Russian reform Judaism 199

Visual studies

- Sergey S. Yatsenko*
Sarmatian goddess with two horses 211
- Yulia A. Magera*
Images collage in Japanese manga about supernatural beings
of Mizuki Shigeru 225

Reviews

- Roman A. Govorukho, Aleksandra L. Tokareva*
Book review: *Salmon L.* Translation theory.
M.: Gorky Institute of World Literature RAS, 2020. 368 p. 245
- Svetlana S. Boyko*
Lucky Okudzhava
Book review: *Aleksandrova M.A.* Bulat Okudzhava's creative path
and the myth of the "golden age", M.: Flinta, 2021. 592 p. 254

Исследования по теории культуры

УДК 930.85

DOI: 10.28995/2686-7249-2022-7-114-122

Исторический источник как феномен культуры и объект истории окружающей среды: к столетию со дня рождения профессора С.О. Шмидта и профессора О.М. Медушевской

Валерий И. Дурновцев

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, vdurnovcev@gmail.com*

Аннотация. Профессор С.О. Шмидт и профессор О.М. Медушевская десятилетия проработали в Российском государственном гуманитарном университете, а ранее в Московском государственном историко-архивном институте. Они внесли весомый вклад в подготовку нескольких поколений специалистов в области гуманитарных наук. Статья посвящена анализу взглядов двух ученых по мере освоения ими предыдущего историографического опыта и наблюдений над меняющейся научной действительностью по ключевой проблеме гуманитарного и естественнонаучного познания – историческом источнике как культурном объекте и объекте истории окружающей среды, взаимодействии человека и природы в историческом движении. От определения исторических источников как материальных объектов, созданных в процессе человеческой деятельности, служащих целям исторического исследования, получению информации о социальных явлениях и процессах, О.М. Медушевская постепенно перешла к пониманию их как реальных культурных объектов, которые рассматривают со своих предметных позиций естественные и гуманитарные науки. Понятие об историческом источнике формировалось С.О. Шмидтом под определяющим воздействием исторических и философско-исторических концепций выдающихся русских ученых XIX – начала XX в., а также новейшей западноевропейской историографии. Формула «исторический источник – все то, что источает историческую информацию», открывала путь к свободному пониманию исторического материала. Именно исторические источники, реально источающие информацию о человечестве как части природы, позволяют обнаружить данные и об истории окружающей среды. Козэволюционные отношения человека и природы создают условия не только сохранения цивилизации в условиях глобального экологического кризиса, но и обеспечения его преодоления. Источники как

© Дурновцев В.И., 2022

непосредственное свидетельство этих отношений образуют необходимый информационный ресурс для исследовательской деятельности в области истории окружающей среды.

Ключевые слова: С.О. Шмидт, О.М. Медушевская, исторический источник, культурный объект, источниковедение, историография, история окружающей среды

Для цитирования: Дурновцев В.И. Исторический источник как феномен культуры и объект истории окружающей среды: к столетию со дня рождения профессора С.О. Шмидта и профессора О.М. Медушевской // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 7. Ч. 2. С. 114–122. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-7-114-122

Historical source as a phenomenon of culture
and an object of the history of the environment.
On the centenary of the birth of professor S.O. Schmidt
and professor O.M. Medushevskaya

Valerii I. Durnovtsev

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
vdurnovcev@gmail.com*

Abstract. Professor S.O. Schmidt and professor O.M. Medushevskaya of decade have worked in Russian State University for the Humanities, and earlier at the Moscow State History and Archives Institute. They have made a powerful contribution to preparation of several generations of experts in the field of the humanities. Article is devoted to the analysis of views of two scientists, in process of development by them of the previous historiographic experience and supervision over changing scientific reality, on a key problem of humanitarian and natural-science knowledge – a historical source as cultural object and object of history of environment, interaction of the person and the nature in historical movement. From definition of historical sources as the material objects created in the course of human activity, to the serving purposes of historical research, obtaining information on the social phenomena and processes, O.M. Medushevskaya has gradually passed to understanding them as real cultural objects which consider from the subject positions natural and the humanities. The concept of a historical source was formed by S.O. Schmidt under the decisive influence of the historical and philosophical-historical concepts of outstanding Russian scientists of the 19th – early 20th centuries, as well as the latest Western European historiography. The formula “historical source-all that exhales historical information”, opened a way to free understanding of a historical material. Historical sources which are really exhaling information on mankind as parts of the nature, allow

to find data and on environment history. The co-evolutionary relations of man and nature create the conditions not only for the preservation of civilization in the conditions of the global ecological crisis, but also for ensuring its overcoming. Sources, as direct evidence of these relationships, form a necessary information resource for research activities in the field of environmental history.

Keywords: S.O. Schmidt, O.M. Medushevskaya, historical source, cultural object, source study, historiography, environment history

For citation: Durnovtsev, V.I. (2022), “Historical source as a phenomenon of culture and an object of the history of the environment. On the centenary of the birth of professor S.O. Schmidt and professor O.M. Medushevskaya”, *RSUH/RGGU Bulletin, “Literary Theory, Linguistics, Cultural Studies” Series*, no. 7, part 2, pp. 114–122, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-7-114-122

Многие десятилетия блистательные профессора Сигурд Оттович Шмидт (15 апреля 1922 г. – 22 мая 2017 г.) с 1949 г., а Ольга Михайловна Медушевская (6 октября 1922 г. – 9 декабря 2007 г.) с 1950 г. отдали служению науке истории как ученые и преподаватели в стенах МГИАИ – Московского государственного историко-архивного института.

Кафедра вспомогательных исторических дисциплин, где обучалась в аспирантуре после окончания МГИАИ, а затем работала до конца жизни О.М. Медушевская, и кружок источниковедения, бессменным научным руководителем был С.О. Шмидт, были центрами интеллектуального притяжения нескольких поколений студентов, аспирантов и преподавателей института. Профессиональные интересы ученых историков иногда пересекались, порой, в соответствии с меняющимися научными интересами и привязанностями, расходились, но одна проблема неизменно занимала их исследовательское внимание. Ею была проблема исторического источника, ключевая в источниковедении и практической историографии – исторической науке.

Опыты ее разрешения в творчестве двух выдающихся российских историков в плоскости сравнительного анализа, даже с учетом серьезных работ о наследии, ими оставленном, не вмещается в рамки небольшой статьи. Здесь нас занимает в первую очередь вопрос о том, какое влияние оказывали на обоих ученых предшествующий историографический опыт и меняющаяся научная действительность на представления о взаимодействии человека и природы в историческом движении, гуманитарном и естественнонаучном познании через призму фиксированных источников информации, информационных ресурсов исторической науки.

Для О.М. Медушевской, сосредоточившейся после защиты кандидатской диссертации «Русские географические открытия на Тихом океане и в Северной Америке (50-е – начало 80-х гг. XVIII в.)» на историко-географической и историко-картографической тематике, а позднее на исследовании методологических проблем источниковедения, защитившей в тогдашней непростой, если не сказать точнее, атмосфере МГИАИ докторскую диссертацию «Теоретические проблемы источниковедения», осмысление понятия «исторический источник» стало определяющим в разработанной и постоянно уточняющейся концепции.

Разносторонность научных интересов С.О. Шмидта была феноменальной: социально-политическая история России XVI–XIX вв., история исторической науки, методология истории, археография, краеведение, москвоведение. Но в длинном перечне научных интересов ученого очевидным приоритетом было источниковедение.

Отправным пунктом теории источниковедения, предложенной О.М. Медушевской в докторской диссертации, было определение исторических источников как материальных объектов, созданных в процессе человеческой деятельности, служащих целям исторического исследования, получению информации о социальных явлениях и процессах [Медушевская 1975, с. 22]. Это определение в целом соответствовало пониманию А.С. Лаппо-Данилевским исторического источника как реализованного продукта человеческой психики, пригодного для изучения фактов с историческим значением. В дальнейшем О. М. неоднократно уточняла и развивала свои взгляды в ходе собственных размышлений, углубленного проникновения в наследие, оставленное автором «Методологии истории», в труды своих ближайших учителей и коллег, А.И. Андреева и В.К. Яцунского, и не в последнюю очередь наблюдениями над современными тенденциями развития гуманитарных и естественных наук.

В конце концов, утверждала она, историческая география на современном этапе развития представляет собой не что иное, как исследование взаимодействия человеческой деятельности и природной среды. Тем самым объективно признавалось, что понятие об источниках исторической географии как специальной дисциплины в системе исторического научного знания более широкое, чем мало-помалу утвердившиеся преимущественно в учебной литературе традиционные представления. Последовательно оставаясь приверженцем понимания исторического источника как результата целенаправленной деятельности человеческой деятельности, О. М. все чаще обращалась к осмыслению природной составляющей наук о человеке.

В одной из своих статей О. М. высказалась особенно определенно: «Источник как реальный культурный объект, который рассматривают со своих предметных позиций естественные и гуманитарные науки. В этом случае источники, созданные людьми, выступают как объект, который содержит информационный потенциал для изучения природы (историческая география, историческая картография, история наук) и проблематики взаимодействия природных сил и человеческой деятельности» [Медушевская 2013, с. 389].

Но тогда данные об окружающей человека природно-географической среде по мере их изучения, будучи переведенными на естественные языки, становятся ни чем иным как культурными объектами.

Напомним, что прежде чем сформулировать окончательную версию понятия об историческом источнике, А.С. Лаппо-Данилевский размышлял и над ее альтернативами. Одна из них состояла в открывающейся в этом случае возможности подвести под понимание источника явления природы и тем самым получить знание об историческом факте как факте природы. Но она не казалась А.С. Лаппо-Данилевскому эпистемологически перспективной. А.С. Лаппо-Данилевский полагал, что явления природно-географической среды, естественно, могут быть источником для получения научного знания, но оно добывается соответствующими специалистами – «естествоведами», и только потом их выводы учитываются историком [Лаппо-Данилевский 2010, с. 32]. Вопрос о более тесном, междисциплинарном взаимодействии и сотрудничестве гуманитарных и естественных наук, взаимопроникновения методов гуманитаристики и естествознания не поднимался.

Методология источниковедения А.С. Лаппо-Данилевского, ставшая отправным пунктом теоретических поисков О. М., не рассматривалась ею как раз и навсегда данное, окончательное и не подлежащее обновлению или переосмыслению в новых эпистемологических условиях. Больше того, О. М. находила в извивах мысли ученого идеи, предвосхищавшие будущее науки XX в. По ее мнению, это были идеи феноменологии культуры, междисциплинарности, единстве объекта гуманитарного познания – человеческой истории как части мирового целого – глобальной истории. При этом убеждение в приоритетном понимании исторического источника хотя и сохранялось, сопровождалось существенной оговоркой. Признавалось, что одним из многообещающих на современном этапе развития науки является взаимодействие наук о жизни и наук о природе [Медушевская 2013, с. 84].

Эпоха информационного общества потребовала, по мнению, О. М., критического пересмотра гуманитарными науками пред-

ставлений о взаимодействиях наук о природе и обществе, тем более что компьютерные технологии открыли новые возможности обработки данных. «Становление информационных наук, имеющее столь значительное влияние на культуру XX в., произошло под знаком технологических приоритетов и не сопровождалось соизмеримыми мощным технологиям гуманитарными идеями... В свою очередь, науки о культуре, по сути отказавшись от сравнительных исследований мира природы и мира культуры, искусственно ограничили возможности исследований системного подхода, природы информации, поведения» [Медушевская 2013, с. 373].

Исторические источники и источниковедение, сохранив традиционную проблематику гуманитарных наук – человека и культуры – обогащаются за счет источников, которые были внешними по отношению к культуре. Движение к пониманию мира как целого, к глобальной истории не может быть и не является односторонним. Встречный процесс «историзации природы» приближает исследователей в области естественных наук к человеческому содержанию истории окружающей среды.

С.О. Шмидт был безусловным и последовательным сторонником широкого, всеобъемлющего понимания исторического источника, что нисколько не противоречило его представлениям о других возможных вариантах, обусловленных различными уровнями источниковедческих практик. За этим пониманием – убеждение в безграничных возможностях исторической науки, историографический оптимизм, осознание неизбежности расширения границ науки и ее новых, даже неожиданных поворотов. На одной из конференций С.О. Шмидт на поступивший вопрос «Что такое исторический источник?» ответил однозначно: это все то, что источает историческую информацию – от слова «источник» [Шмидт 2000, с. 17].

К интегральному пониманию исторического источника С.О. Шмидт, по его собственным словам, пришел одновременно с выбором будущей профессии. Еще в школе он навсегда запомнил прочитанное у Т.Н. Грановского, что любая наука так или иначе входит в состав исторической науки, изучающей жизнь человечества. С.О. Шмидт вспоминал, что «рано ощутил и то, что источником исторических знаний является не только собираемое в библиотеках, музеях, архивах... а все, могущее источать информацию, полезную для историка...» [Шмидт 2000, с. 7].

С.О. Шмидт был не первым, кто выставил на первый план генеральное, расширительное, интегральное понимание исторического источника. Но он был первым, кто аккумулировал осторожные высказывания предшественников, начиная, пожалуй, с Н.И. На-

деждина. В январе 1964 г. С.О. Шмидт, выступая в дискуссии по докладу на известном совещании в АН СССР П.Н. Федосеева и Ю.П. Францева, впервые сообщил о подготовке сборника статей по теории источниковедения. Спустя пять лет сборник увидел свет, став одним из значительных и знаковых трудов по вопросам источниковедения и методологии исторической науки [Источниковедение 1969]. В числе авторов сборника были О.М. Медушевская («Теоретические проблемы источниковедения в советской историографии 20-х – начала 30-х гг.») и С.О. Шмидт («Современные проблемы источниковедения»).

В статье С.О. Шмидта научной общественности было представлено определение исторических источников не только как памятников материальной и духовной культуры человечества, но и данных окружающей среды в самом широком понимании этого понятия: истории климата, природных ресурсов, природных катастроф. Разумеется, источники источают и информацию об изменении физико-психических свойств человека.

В статье весьма уместной оказалась ссылка на известную критическую рецензию Л. Февра в «Боях за историю» (тогда еще не вышедшей в русском переводе) на трехтомный труд Ш. Сеньобоса, Ш. Эйзенмана и П.Н. Милюкова с острыми вопросами, обращенными к авторам: «Где же сильная, самобытная и глубокая жизнь этой страны; жизнь леса и степи; приливы и отливы непоседливого населения, великий людской поток, с перебоями хлещущий через Уральскую гряду и растекающийся по Сибири вплоть до Дальнего Востока; могучая жизнь рек, рыбаков, лодочников, речные перевозки; трудовые навыки крестьян, их орудия и техника, севообороты, пастбища; лесные разработки и роль леса в русской жизни; ведение хозяйства в крупных усадьбах» [Февр 1991, с. 65].

Отнесение к историческим источникам исключительно результатов целенаправленной деятельности людей, т. е. все, что они сделали, естественно включает все, что они внесли в окружающую природно-географическую среду в результате хозяйственной деятельности. Но это уже не чисто «гомоцентрическая» трактовка исторического источника.

Развитие представлений об историческом источнике в границах исторического источниковедения обуславливалось постоянно крепнущим пониманием неизбежности преодоления границ между гуманитарными и естественными науками. Оно опиралось на мощный предшествующий и сопутствующий историографический опыт, а вслед за этим на многочисленные в советской исторической науке в 1960–1980-е гг. исследования о роли природно-географической среды в социально-историческом развитии. Кажется, мимо

С.О. Шмидта не проходила ни одна из работ, укрепляющих его предельно четко выраженную позицию (ссылки на статьи и книги А.Д. Люблинской, Л.Н. Гумилева, Б.Ф. Поршнев и др.). Отправляясь от собственных научных изысканий, крупный специалист по истории первобытного общества И.А. Першиц по достоинству оценил опыт решения С.О. Шмидтом проблемы исторического источника.

Надо ли говорить, что суждения С.О. Шмидта в полной мере согласовывались с мировыми тенденциями гуманитарного знания, вопреки расхожим мнениям о негативном «феномене советской историографии», не без труда, но все же преодолевшей политические, идеологические и географические границы. Они отправлялись не только от соответствующих размышлений отечественных ученых, но и вполне соответствовали процессам, происходившим в американской и западноевропейской историографии. Историк неслучайно, например, ссылался на знаменитое исследование Э. Ле Руа Ладюри. Его «История климата за 1000 лет» была издана в русском переводе в 1971 г. С.О. Шмидт слушал выступление французского ученого на международном конгрессе историков в Копенгагене.

С.О. Шмидт и О.М. Медушевская были деятельными участниками, казалось бы, нескончаемого спора об историческом источнике. Они внесли своей аргументацией, каждый по-своему, ощутимый вклад в его разрешение, что, в сущности, является важным шагом на пути к подлинно новой исторической науке, в которой равноправными партнерами будут гуманитарные и естественные науки, а «историзация природы» откроет перспективы истории и антропологической, и естественной истории.

Проблемное поле – понятие об историческом источнике, – занимавшее О.М. Медушевскую и С.О. Шмидта, вовсе не имело только утилитарное значение. Российские ученые объективно стремились к свободному пониманию исторического материала. Свободные гуманитарные исследования по самой своей природе, что и подтверждается в конечном счете историей историографии, находились и находятся в постоянном поиске пограничных ситуаций, стремятся найти историю даже там, где ей не место, где она представляет собой как будто нечто внешнее по отношению к культуре. И именно исторические источники, реально источающие информацию о человечестве как части природы, позволяют обнаружить данные и об истории окружающей среды. Коэволюционные отношения человека и природы дают возможность не только сохранить человечество в условиях глобального экологического кризиса, но обеспечить его преодоление. Источники как непосредственное свидетельство этих отношений образуют необходимый информационный ресурс для исследовательской деятельности.

Литература

- Источниковедение 1969 – Источниковедение: Теоретические и методологические проблемы: Сб. статей. М.: Наука, 1969. 511 с.
- Лаппо-Данилевский 2010 – *Лаппо-Данилевский А.С.* Методология истории: В 2 т. Т. 2. М.: РОССПЭН, 2010. 632 с.
- Медушевская 1975 – *Медушевская О.М.* Теоретические проблемы источниковедения: Автореф. дис. ... д-ра ист. наук. М., 1975. 28 с.
- Медушевская 2013 – *Медушевская О.М.* Пространство и время в науках о человеке: Избранные труды. М., 2013. 461 с.
- Февр 1991 – *Февр Л.* Бои за историю. М., 1991. 632 с.
- Шмидт 2000 – *Шмидт С.О.* Источниковедение и краеведение в культуре России. М., 2000. 518 с.

References

- Istochnikovovedenie. Teoreticheskie i metodologicheskie problemy: Sbornik statei* [Source study. Theoretical and methodological problems: Collection of articles] (1969), Nauka, Russia.
- Lappo-Danilevsky, A.S. (2010), *Metodologiya istorii. Tom 2* [Methodology of history. Vol. 2], ROSSPEN, Moscow, Russia.
- Medushevskaya, O.M. (1975), "Theoretical problems of source study", Abstract of Ph.D. dissertation (History), Moscow, Russia.
- Medushevskaya, O.M. (2013), *Prostranstvo i vremya v naukah o cheloveke: Izbrannye trudy* [Space and time in the human sciences: Selected works], Moscow, Russia.
- Febvre, L. (1991), *Boi za istoriyu* [Fights for history], Moscow, Russia.
- Schmidt, S.O. (2000), *Istochnikovovedenie i kraevedenie v kul'ture* [Source study and local history in the culture of Russia], Moscow, Russia.

Информация об авторе

Валерий И. Дурновцев, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; vdurnovcev@gmail.com

Information about the author

Valerii I. Durnovtsev, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; vdurnovcev@gmail.com

УДК 82-2

DOI: 10.28995/2686-7249-2022-7-123-137

Рецепция драматургии Макса Дрейера в русской культуре в начале XX в. (1900–1914)

Екатерина З. Артемова

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, artemova_ez@mail.ru*

Аннотация. В статье рассматриваются социокультурные особенности восприятия драматургии немецкого писателя Макса Дрейера в России в начале XX века. В фокусе исследования – театральные дискурсы в журнальной и газетной периодике Москвы и Санкт-Петербурга. Исследование показало, что малоизвестный сегодня автор в начале XX в. пользовался в России широкой популярностью. Его пьесы шли во многих театрах – столичных и региональных. Живой и быстрый отклик на зарубежные театральные новинки и перенос их на русскую сцену – общая культурная тенденция эпохи. Это – эпоха подъема общественного интереса к театру и к современным драматургическим российским и западным новинкам. Вектор социокультурного развития – то, что предопределило востребованность немецкого драматурга в России. В Германии самой популярной пьесой Дрейера была пьеса «Пробный кандидат», в России – «Семнадцатилетние». Одним из важнейших факторов успеха было попадание драматургии Дрейера в русло главных тенденций в тематическом направлении театрального репертуара. Общим оказался интерес к женскому вопросу, к проблематике противоречия мечты и действительности, к теме чистой души, страдающей от лжи и социальных условностей.

Ключевые слова: Макс Дрейер, пьесы «Семнадцатилетние», «Зимний сон», театральные тенденции в России в начале XX в., театральные дискурсы

Для цитирования: Артемова Е.З. Рецепция драматургии Макса Дрейера в русской культуре в начале XX в. (1900–1914) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 7. Ч. 2. С. 123–137. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-7-123-137

© Артемова Е.З., 2022

Reception of Max Dreyer's drama in the Russian culture in the early 20th century (1900–1914)

Ekaterina Z. Artemova

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
artemova_ ez@mail.ru*

Abstract. The article deals with the socio-cultural peculiarities of the perception of the German writer Max Dreyer in Russia in the beginning of the 20th century. The research focuses on the theatrical discourse in the magazines and newspapers of Moscow and St. Petersburg. The study showed that the author, little known today, enjoyed wide popularity in Russia at the beginning of the 20th century. His plays were performed in many theaters, both in the capital and in regions. A quick and lively response to foreign theatrical novelties and their transfer to the Russian stage was a general cultural trend of the era. This is the era of the rise of public interest in the theater and in contemporary Russian and Western drama novelties. The vector of socio-cultural development is what predetermined the demand for the German playwright in Russia. In Germany Dreyer's most popular play was "The Trial Candidate", in Russia, "The Seventeen Year Olds". One of the most important factors in its success was that Dreyer's work fell in line with major trends and preferences in the theatrical repertoire. His interest in the question of women, the problems of contradiction between dream and reality, the theme of a pure soul suffering from lies and social conventions was common.

Keywords: Max Dreyer, plays "The Seventeen Year Olds", "Winter Dream", theatrical trends in Russia in the early 20th century, theatrical discourse

For citation: Artemova, E.Z. (2022), "Reception of Max Dreyer's drama in the Russian culture in the early 20th century (1900–1914)", *RSUH/RGGU Bulletin*, "Literary Theory, Linguistics, Cultural Studies Series", no. 7, part 2, pp. 123–137, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-7-123-137

Макс Дрейер (Max Dreyer, 1862–1946) – немецкий писатель, родившийся в Ростоке, «поэт балтийского побережья» ("der Dichter der Ostsee"), открывший читателям красоту родного региона, и как драматург самый значимый северогерманский представитель натуралистического направления. Свой творческий путь он начал с написания пьес под влиянием Ибсена и Герхарта Гауптмана, а завершил литературными произведениями областнического направления (Heimatdichtung) [Salzer 1998, p. 302]. К трем известнейшим пьесам его раннего творческого периода относятся

«Пробный кандидат»¹ (*Der Probekandidat*, 1899), «Семнадцатилетние» (*Die Siebzehnjährigen*, 1904) и «Долина жизни» (*Das Tal des Lebens*, 1903) [Passig 2018].

Первый читательский успех принесла пьеса «Пробный кандидат», она «была поставлена почти на всех немецких театральных сценах и сделала автора широко известным в Германии» [Puttkammer 2011, p. 84]. Премьера пьесы состоялась в ноябре 1899 г. в Немецком театре (*das Deutsche Theater in Berlin*). Пьеса, написанная под влиянием Ибсена и рассказывающая о «вмешательстве церкви в вопросы школьного образования», стала «одним из самых больших кассовых хитов рубежа веков» [Marwedel 2013, pp. 417–418] и самой популярной в драматургии Дрейера [Whittaker 2013, p. 233], уже в первый год публикации в 1900 г. претерпев пять изданий [Whittaker 2013, p. 233].

Признание Макс Дрейер получил не только как драматург, но и как романист и новеллист. В более поздний период творчества известность приходит к нему как автору юмористической прозы и региональной литературы [Whittaker 2013, p. 233]. Его литературно-художественное наследие обширно и включает в себя «31 пьесу, 5 новелл, 18 романов, 4 сборника сочинений и один том стихотворений» [Puttkammer 2011, p. 84].

Как же воспринималось творчество Макса Дрейера в русской культуре в начале XX в.? О рецепции Макса Дрейера в России есть исследование, оно ограничено сибирским регионом и входит в одну из глав диссертации Ю.С. Серягиной «Немецкая литература в сибирской периодике рубежа XIX–XX вв.», в которой публицистическому дискурсу о Дрейере в Сибири посвящены четыре страницы [Серягина 2018, с. 22–26]. Объектом же данной работы является театральная критика в журнальной и газетной периодике Москвы и Санкт-Петербурга. В центре изучения не только рецепция драматургии автора в России, но и те социокультурные факторы, под влиянием которых она формировалась.

Первой из пьес Дрейера, представленных в репертуаре столичных театров, была пьеса «В глуши» («Зимний сон»). Ее премьера состоялась в 1901 г. в Москве в Новом театре. Спектакли по пьесам автора ставились в московском Малом театре и в театре Корша. Согласно обзору репертуара двух московских театров в сезоне 1906–1907 гг., сделанным Ежегодником императорских театров, Дрейер входил в число первых по популярности зарубежных драматургов. В Малом и Новом театрах было дано 392 спектакля

¹Более правильным с точки зрения русского языка был бы перевод «Кандидат».

(214 – в Малом, и 178 – в Новом), репертуар включал 48 пьес. «Из переводных пьес самое большое число представлений выдержала пьеса г. Зудермана «Праздник жизни», 34 раза; 24 раза была дана драма М. Дрейера «Фриц Гейтман»; 20 раз играли пьесу Бара «Звезда». Спектакли по пьесе «Молодежь» («Семнадцатилетние») прошли 16 раз².

В Санкт-Петербурге спектакли по пьесам Дрейера тоже шли в нескольких театрах – в товариществе артистов Литературно-художественного Общества, Новом Василеостровском театре и театре В.А. Неметти. В Передвижном общедоступном театре под руководством П.П. Гайдебурова и Н.Ф. Скарской, основанном в Петербурге в 1905 г. и гастролировавшем по всей России, спектакли по пьесе «Зимний сон» прошли более ста раз. Пьеса «Семнадцатилетние» была включена в гастрольный репертуар немецкой театральной труппы под управлением Филиппа Бока в Александринском театре.

Одно из отличий рассматриваемого периода – это повышенный интерес театра к современным пьесам, к пьесам, созвучным общественным настроениям и отражающим волнующую всех проблематику. Именно по этой причине театр и приобрел столь значимую роль в общественной жизни [Петровская 1990, с. 136]. Предложенный И.Ф. Петровской подход при изучении театрального репертуара представляется ценным и при исследовании рецепции драматургического творчества Дрейера в России: «Репертуар – это та сторона истории театра, о которой вообще нельзя приобрести верное представление вне контекста эпохи...», «Место пьесы в репертуаре и отношение к ней обуславливалось не только ее «объективным содержанием» и литературно-художественными достоинствами, но возможностью перетолкования этого содержания, а также собственно театральной стороной...» [Петровская 1990, с. 7].

Восприятие в России творчества Дрейера, талантливого, но все же второстепенного писателя, возможно не через призму высокой художественности, а через призму актуальных историко-культурных условий и социокультурных предпочтений. Его пьесы оказались востребованными именно в эпоху подъема общественного интереса к театру и к современным драматургическим новинкам. Появление театральных библиотек и дешевых книжных серий, выпускавших его пьесы, было частью общего небывалого книгоиздательского подъема того времени, подъема, названного Руба-

²Обозрение деятельности Московских театров: Драма // Ежегодник императорских театров: Сезон 1906–1907 гг. СПб., 1907. Вып. 17. С. 200.

киным «книжным приливом» и после событий русско-японской войны превратившимся в 1905–1907 гг. по его же определению в «книжное наводнение»³. А рост интереса к зарубежным авторам, как отмечали современники, – одно из характерных отличий времени: «Особенно богато переводная литература, в которой почти одновременно появляются многочисленные издания, только что вышедшие в оригинале»⁴.

Русско-немецкий культурный трансфер был неотъемлемой частью в развитии театрального искусства. В статье «Новый театр. Спаситель», опубликованной в «Биржевых ведомостях» и посвященной премьере пьесы немецкого драматурга Ф. Филиппи «Спаситель», автор выражает удивление, что сразу два петербургских театра Новый театр и Малый одновременно решились на постановку пьесы не самого талантливого писателя. Объяснение он находит в мощном влиянии немецких культурных тенденций: «Автор «Спасителя», Ф. Филиппи, составил себе в Германии довольно солидное имя. А раз в Германии, то, разумеется, и у нас. Из-за границы мы выписываем себе не только моды, но и авторитеты. Особенно в области искусства. Особенно в области театра»⁵. В рубрике «Московские письма» журнала «Театр и искусство»⁶ П. Ярцев, размышляя о преобладании зарубежных пьес на русской сцене и выступая против «переделок» в защиту качественных переводов, проводит мысль об уместности переводных пьес в том числе и второстепенных авторов, и более всего немецких: «Особенно теперь, когда, например, немецкая драматическая литература полна жизни, протеста, свежих форм и свежих дарований», в частности таких как М. Дрейер и О. Эрнст⁷.

О культурной ориентации на Запад и преемственности трагических мотивов пишет и Леонид Галич в статье «О трагедии и новом трагизме», опубликованной в журнале «Театр и искусство»: «Наша русская духовная жизнь – какова бы ни была ее самобыт-

³Рубакин Н.А. Книжный прилив и книжный отлив // Современный мир. 1909. № 12. Разд. 14. С. 2.

⁴А. Б. Критические заметки // МИР БОЖИЙ: ежемесячный литературный и научно-популярный журнал для самообразования. Год 10-й. 1901. № 1 (январь). С. 3.

⁵Д-ов О. Новый театр: Спаситель // Биржевые ведомости: иллюстрированная ежедневная политическая, общественная и литературная газета. СПб., 1906. 6 окт. С. 3–4.

⁶Ярцев П. Московские письма // Театр и искусство: еженедельный иллюстрированный журнал. 5-й год издания. 1901. № 42. 14 окт. С. 752–753.

⁷Там же. С. 753.

ность – связана каналами с западом, и прилив трагизма в Европе не может не отозваться у нас»⁸. К трагическим писателям он относит Гауптмана, Метерлинка и Шнитцлера. Трагизм Ибсена подвергает критике и с сожалением констатирует, что многие молодые русские писатели стали ему подражать, и подражать безуспешно. Глубже всех «новые веяния» почувствовал Чехов, его драму он определяет как «мост, переброшенный через пропасть между бытом и грядущей трагедией»⁹. Эти размышления помогают понять причины востребованности драматургии Дрейера в России – его пьесы написаны в духе современных тенденций и проникнуты глубоким внутренним трагизмом.

Если говорить об основных тематических направлениях в репертуаре столичных театров, то и здесь драматургия Дрейера попадает в русло главных театральных тенденций, ведь «самый расхожий сюжет» того времени – «чистая душа, задыхающаяся в атмосфере лжи, условностей, лицемерия» [Петровская 1990, с. 188], а среди переводных пьес постоянной популярностью пользовались «пьесы о браке, о взаимоотношениях мужчины и женщины» [Петровская 1990, с. 190]. Так, «Зимний сон» Дрейера повествует о дочери лесничего Труде, замкнуто живущей в глухом лесу. Девушка, всей душой устремленная к открывающемуся ей миру и мечтающая о профессиональной деятельности, столкнувшись с жестоким непониманием ее жениха лесничего, в безысходном отчаянии лишает себя жизни. «Семнадцатилетние» – о трагической любви чистого и возвышенного семнадцатилетнего юноши к своей ровеснице, чьи идеальные представления о мире и чувствах сокрушительно разрушены, когда Эрика, влюбленная в его отца, в своем легкомысленном эгоизме добивается ответной симпатии. «Победитель» – о семейном союзе двух художников, не выдержавшем испытания талантом. С трудом признав, что жена более талантливый скульптор, Хейнц, предавая свои идеалы, меняет служение высокому искусству на должность придворного скульптора. «Зимний сон» «страдает некоторой рассудочностью, но красиво и ярко рисует борьбу грубой жизненной действительности с мечтой»¹⁰ – так передан внутренний смысл драмы в одной из небольших заметок журнала «Театр и искусство». Слова, которые в полной мере можно отнести к дру-

⁸ *Галич Л.* О трагедии и новом трагизме // Театр и искусство: еженедельный иллюстрированный журнал. 9-й год издания. 1905. № 6. 6 февр. С. 89.

⁹ Там же. С. 90.

¹⁰ *Тамарин Н.* Таврический сад // Театр и искусство: еженедельный иллюстрированный журнал. 15-й год издания. 1911. № 21. 22 мая. С. 415.

гим пьесам автора, слова, посвященные творчеству одного автора, связывают его с целой эпохой в русском театральном искусстве, обнаруживая общее в их идейном содержании – «противоречии мечты и действительности» [Строева 1968, с. 90]. Ведь на этом противоречии построены новые психологические драмы Чехова, автора, которого театральная «эпоха сделала своим «властителем дум» [Строева 1968, с. 66].

В драмах Дрейера, как и в русской художественной литературе того времени, часто поднимается женский вопрос. В одном из номеров журнала «Мир Божий», где разбирается целый ряд подобных произведений («Прездом» В. Вересаева, «Тучки» В. Дмитриевой, «Полуживотное» Е. Белау, «Труд» Ил. Фрапан), приводится цитата из Вересаева: «Быть экономкой и нянькой – и больше ничего! ...Мать троих детей – и только!» Эти и им подобные жалобы, как заключительный аккорд, звучат в массе произведений, посвященных женской жизни не только в русской литературе»¹¹. Таким образом, успех драматических произведений Дрейера в России не был случаен, он был предопределен их современностью, их совпадением с общим театральным развитием. Эпоха была тем, что определило репертуарный выбор русского театра. Живой и быстрый отклик на зарубежные театральные новинки и перенос их на русскую сцену – общая культурная тенденция эпохи, о которой писали уже современники. Своим появлением в России драматургия Дрейера обязана именно этому вектору культурного развития.

Санкт-Петербург. Журнал «Театр и искусство»

В журнале «Театр и искусство» не раз писали о спектаклях по пьесам Дрейера. В уже упоминавшийся статье П. Ярцева (1901. № 42) о театральном переводе выражается сожаление о переносе на следующий год постановки пьесы «В глуши» в Новом театре, пьесы, названной критиком «очень сильным и цельным произведением»¹². Но, когда на сцене Нового театра состоялась премьера, то спектакль был встречен неодобрением. По мнению П. Ярцева (1901. № 46), постановка сделала пьесу «непонятой, скомканной

¹¹ А. Б. Критические заметки // Мир Божий: ежемесячный литературный и научно-популярный журнал для самообразования. Год 13-й. 1904. № 4. Апрель. С. 35.

¹² Ярцев П. Московские письма // Театр и искусство: еженедельный иллюстрированный журнал. 5-й год издания. 1901. № 42. 14 окт. С. 753.

и обесцвеченной», более того, многие в ней увидели «пошлость и порнографию»¹³, то, чего в ней категорически нет. Позже в рецензии (1902. № 5) на спектакль «Победитель» в театре Корша, вторую постановку немецкого драматурга в Москве, принятую и оцененную зрителями теплее, П. Ярцев пишет: «Я очень рад успеху М. Дрейера, потому что он мне кажется талантливым писателем для сцены...», «В “Победителе”» я нашел очень много нового для этого писателя и очень немногое из того, что меня восхищало в его первой драме. В «Зимнем сне» была непосредственность – что-то стихийное чувствовалось за каждым словом этой пьесы и направляло ее к развязке с роковой неизбежностью...». А «Победитель» – пьеса «надуманная»¹⁴.

Рецензия журнала (1907. № 11) на спектакль «Долина жизни» немецкой труппы под управлением Бока во время гастролей в Александринском театре не отличается от общего, в целом негативного, восприятия пьесы. По мнению рецензента, пьеса не позволяет раскрыться актерскому таланту и мастерству: «Шаблонный, хотя и не лишенный забавных положений и некоторого остроумия, фарс, перенесенный якобы на историческую почву, но не дающий решительно никакого материала для серьезной работы исполнителей»¹⁵.

Санкт-Петербург: «Журнал Театра Литературно-художественного общества»

Журнал издавался петербургским театром, известным также под названием Малый или Суворинский. В разное время он выходил под разными названиями – «Театр Литературно-Художественного общества» (1906–1907) и «Журнал театра Литературно-художественного общества» (1907–1910). Издателем журнала был А.С. Суворин, редактором – известный актер Б.С. Глаголин [Харламова 2020].

В 1907 г. в 5-м номере журнал приводит рецензию газеты А.С. Суворина «Новое время» на спектакль «Семнадцатилетние» в Малом театре 14 октября: «Среди сорных трав современной драматургии попался простой, полузабытый цветок. Его нашел и

¹³ Ярцев П. Московские письма. № 46. 11 нояб. С. 832.

¹⁴ Там же. 6-й год издания. 1902. № 5. 27 янв. С. 112.

¹⁵ Annonceur: Александринский театр // Театр и искусство: еженедельный иллюстрированный журнал. 9-й год издания. 1907. № 11. 18 марта. С. 180–181.

вспомнил Малый театр»¹⁶. Вспомнил спустя два года после премьеры артистов Литературно-художественного общества. Спектакль прошел с успехом при полном аншлаге. Психология подростков, раскрываемая в пьесе, по мнению автора рецензии, относится к темам, волнующим современное общество и театр. Роль Фридера он называет одной из лучших в репертуаре Глаголина, а пьесе Дрейера дает восторженную оценку, облачая ее в красивые метафорические эпитеты: в пьесе «чувствуется что-то искреннее и во всех ее четырех актах разлито тонкое, едва уловимое благоухание, первой молодости, первой любви и поэзии. Это взято из самой жизни, вырвано с полевой межи и не засушено в репертуарном гербарии»¹⁷.

Санкт-Петербург: «Новое время»

В письме А.С. Суворину (середина мая 1908 г.) Глаголин пишет: «Для меня теперь всего дороже мои заметки! Клянусь Вам, что их безобразят и делают еще хуже. Я даже плакал, выпрашивая фразы. И о Блоке пошла только банальная половина и об Александринке. О последней заметке мне даже метранпаж телефонировал: “От заметки не осталось и половины, по-моему, не стоит пускать”»¹⁸. Заметка Глаголина о закрытии сезона в Александринском театре бенефисом суфлеров и помощников режиссера, опубликованная в апреле 1908 г. в «Новом времени», содержит весьма критичные высказывания в отношении выбранных театром пьес – «Молодежи» Дрейера и «Заратустры села Будникова» Свирского. Во-первых, «Молодежь» поставили «после того, как пьеса обошла чуть не все петербургские сцены»¹⁹. Во-вторых: «Пьеса Дрейера рассчитана на вкусы и симпатии той средней немецкой публики, которая не прочь заглянуть в “страну” грешных страстей и оболстительных пороков и даже втайне полюбоваться на тамошний пейзаж – с тем, однако, непременно условием, чтобы в конце концов оттуда торжественно выезжала позорная колесница с “заклейменными” греш-

¹⁶ Журнал театра Литературно-художественного общества. 1907. № 5. С. 107.

¹⁷ Там же. С. 107.

¹⁸ Из писем Б.С. Глаголина А.С. Суворину: 1900–1911 // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX в. Вып. 4 / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Индрик, 2009. С. 95.

¹⁹ Новое время: Рубрика «Театр и музыка». 1908. № 11534. 23 апр. С. 14.

никами и немецкая добродетель аккуратно била в свой казенный барабан»²⁰. Нужно заметить, что отнесение пьесы к разряду поверхностных и обывательских по своему содержанию несправедливо и далеко от понимания истинного смысла драмы.

В 1908 г., в июльском номере «Нового времени» содержится краткая заметка о гастрольях Глаголина в Саратове. Сообщается, что «наибольший успех и артистический, и материальный имела пьеса «Царь Дмитрий Самозванец», затем в приведенной постепенности следовали пьесы: «Семнадцатилетние», «Незрелый плод», «Шерлок Холмс», «Гамлет и Орлеанская дева»²¹. Роль Фридера в пьесе «Семнадцатилетние» относится к числу успешных ролей актера. И пьеса Дрейера, и исполнение Глаголиным роли во время гастролей получили восторженные отзывы местной критики. В биографии «Глаголин и его роли: Отзывы и портреты», изданной в 1912 г., приводится целый ряд таких суждений. Из «Саратовского вестника»: пьеса – «вещь интересно задуманная, не менее интересно написанная и превосходно исполненная»; из «Саратовского листка»: «Немецкий писатель Дрейер написал чрезвычайно острую драму; из новостей драматургии она, без сомнения, выделяется остротой сюжета и сжатостью письма»²². «Кубанский край»: «Шла известная пьеса Макса Дрейера “Семнадцатилетние”. <...> Роль эта далеко не легкая, требует много игры и чувства; Глаголин отлично справился с нею»²³. На фоне успеха Глаголина в роли Фридера его резкий отзыв о самой пьесе выявляет контрастное противоречие между психологией восприятия актера и его искусством сценического перевоплощения.

Санкт-Петербург: «Обозрение театров»

Газетно-журнальные публикации о постановках на зарубежных театральных сценах – один из показателей интереса к современному западному театру и одновременно одно из свидетельств общности репертуарных течений в немецких и российских театрах. Так, например, рассуждения, опубликованные в 1907 г. в «Очерках богемы» «Обозрения театров», свидетельствуют о том, что спектакли

²⁰ Там же.

²¹ Там же. № 11628. 27 июля. С. 5.

²² *Брянский А.М.* Глаголин и его роли / Собр. А.М. Брянским и В.П. Лачиновым. СПб.: З. Элькинд, 1912. С. 25.

²³ Там же. С. 26.

по пьесам Дрейера одновременно шли и в России и в Германии: «Во время моего пребывания в Мюнхене репертуар драматического театра не отличался особенной ценностью. Это были пьесы успешших стать уже популярными и в России драматургов: Макса Дрейера, Отто Эрнста, автора “Педагогов” и друг.»²⁴. Упоминание факта о популярности/известности Дрейера в России встречается почти всегда, когда речь заходит о его творчестве. Это становится неотъемлемым элементом его характеристики.

Успех «Фрица Гейтмана» в Германии подтверждается и в одной из литературно-критических работ ведущего немецкого теоретика марксизма Франца Меринга, опубликованной в “Die neue Zeitung” в 1900 г., в которой упоминается о преобладании пьесы в прошлогоднем репертуаре «Немецкого театра»²⁵. В 1906 г. в газете вышла рецензия на постановку «Фрица Гейтмана» в Новом театре в Москве. Рецензия строится на сопоставлении с шедшей ранее пьесой немецкого драматурга Отто Эрнста «Педагоги»: «И там, и тут главным героем является молодой педагог, горячо воюющий с косностью и рутинной официальной воспитания; <...>. Но автор “Педагогов” сделал из пьесы комедию, снабдив своего несколько идеализированного героя наиболее совершенным оружием – юмором; “Фриц Гейтман”, наоборот, – личная драма, в которой действительно ярким и типичным характеристикам педагогической среды отведено очень небольшое место», отличие, делающее «Педагогов» «более выигрышной» пьесой²⁶.

В уже знакомых нам «Московских письмах» Ярцева успех «Флаксмана», который «обошел все немецкие сцены» и с успехом идет на двух московских сценах (Нового театра и театра Корша), объясняется общей социальной проблематикой, волнующей как немецкое, так и русское общество: «...в пьесе с протестом против рутины немецких школ стали видеть злободневность для русского общества – для русской школы, в которой, как известно, ожидают-ся большие реформы»²⁷.

Также в «Обзрении театров» вышел отзыв на премьерную постановку новой пьесы Дрейера «Дочь пастора в Стреладорфе»

²⁴ Обозрение театров: ежедневная иллюстрированная театральная газета: Рубрика «Очерки богемы». 2-й год издания. 1907. № 178. 26 авг. С. 16.

²⁵ Меринг Ф. Отто-Эрих Гартлебен. «Понедельник роз» // Меринг Ф. Литературно-критические работы: В 2 т. Л.: Academia, 1934. Т. 2. С. 427.

²⁶ Обозрение театров: ежедневная иллюстрированная театральная газета: Рубрика «Москва». 1906. № 2. 13 нояб. С. 8.

²⁷ Ярцев П. Московские письма // Театр и искусство: еженедельный иллюстрированный журнал. 5-й год издания. 1901. № 42. 14 окт. С. 753.

23 сентября 1909 г. в театре имени Лессинга в Берлине. За пересказом содержания дается обобщающая характеристика, проливающая свет на причины популярности немецкого драматурга: в этой драме, как и во всех других пьесах Дрейера, мы «находим интересное соединение здорового сценического реализма и психологии с ловкой театральной техникой и дешевыми уступками вкусу сентиментальной публики»²⁸. Интересным представляется и выбор в качестве заголовка – «Новая пьеса автора “Семнадцатилетних”». Выбор, отражающий, какая именно пьеса принесла автору наибольшую известность.

«Сцена и жизнь»

На одну из постановок по пьесе «Семнадцатилетние» откликнулся и журнал «Сцена и жизнь». Он опубликовал разгромный отзыв о бенефисе «вторых актеров и суфлеров» при закрытии сезона в Александринском театре: «Публике преподнесли: замурзанных по столичным сценам “Семнадцатилетних”, а заменяя последнее слово собирательным дрейеровскую “Молодежь”. Перевод, правда, новый, но пьеса-то сама достаточно завязла в зубах»²⁹. При всей негативно окрашенной характеристике, рецензия содержит свидетельства успешности пьесы. Во-первых, как известно, для бенефисов выбирались кассовые спектакли. Следовательно, таковой являлась и пьеса Дрейера. Во-вторых, использование неодобрительных фразеологизмов как «завязла в зубах» и «замурзанная» выражают чувство досады из-за того, что пьеса ставилась часто и успела окончательно наскучить.

Заключение

Сегодня имя Макса Дрейера в России широкой аудитории неизвестно. Но в начале XX в. немецкий драматург пользовался широкой популярностью, его пьесы шли во многих театрах – столичных и региональных. Живой и быстрый отклик на зарубежные театральные новинки и перенос их на русскую сцену – общая

²⁸ Обзорение театров: ежедневная иллюстрированная театральная газета. 1909. № 898. 7 нояб. С. 8.

²⁹ *Блохин Вл.* Закрытие сезона в Александринском театре // Сцена и жизнь: еженедельный, театральный и литературно-художественный иллюстрированный журнал. 2-й год издания. 1908. № 17. 27 апр. С. 9.

культурная тенденция эпохи, о которой писали уже современники. Это – эпоха подъема общественного интереса к театру и современным драматургическим российским и западным новинкам. Вектор социокультурного развития – то, что предопределило востребованность немецкого драматурга в России. В Германии самой популярной пьесой Дрейера была пьеса «Пробный кандидат», в России – «Семнадцатилетние». Одним из важнейших факторов успеха было попадание драматургии Дрейера в русло главных тенденций и предпочтений в тематическом направлении театрального репертуара. Общим оказался интерес к женскому вопросу, к проблематике противоречия мечты и действительности, к теме чистой души, страдающей от лжи и социальных условностей.

У Окуджавы есть такие размышления о театре: «Пьеса современна, если она волнует современного зрителя, отвечает на его вопросы, совпадает с его болью»³⁰. Этими строками можно объяснить и рецепцию пьес Дрейера, чей успех в России был предопределен их современностью, их совпадением с общим театральным развитием, с общей проблематикой, волновавшей и русское и немецкое общество. Безусловно, важен был и талант автора. Дрейер – второразрядный, но талантливый писатель, нашедший признание у многих русских критиков и зрителей.

Литература

- Петровская 1990 – *Петровская И.Ф.* Театр и зритель российских столиц, 1895–1917. Л.: Искусство: Ленингр. отд-ние, 1990. 271 с.
- Серягина 2018 – *Серягина Ю.С.* Немецкая литература в сибирской периодике рубежа XIX–XX вв.: Критика, переводы, театральные рецензии: Дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2018. 239 с.
- Строева 1968 – *Строева М.Н.* Московский Художественный театр // Русская художественная культура конца XIX – начала XX в. (1895–1907). Кн. 1: Зрелищные искусства. Музыка. М.: Наука, 1968. С. 66–102.
- Харламова 2020 – *Харламова В.А.* Театральная жизнь в зеркале театрального журнала: Суворинский театр и суворинский журнал // А.П. Чехов и литературно-театральная жизнь Петербурга конца XIX – начала XX в.: Материалы I научной конференции, 1–2 ноября 2017 г. С.-Петербург. гос. театр. б-ка. СПб., 2020. С. 178–204. URL: <http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/3361-ikonferentsiya#mode/inspect/page/178/zoom/4> (дата обращения 18 мая 2022).

³⁰ *Окуджава Б.Ш.* Как я не стал драматургом // Современная драматургия. 1984. № 1 (январь–март). С. 244–246. URL: <https://hum.hse.ru/lyubimov/garon/okudjava> (дата обращения 18 мая 2022).

- Marwedel 2013 – *Marwedel R.* Kommentar zu S. 21–24. “Die Siebzehnjährigen”. Schauspiel in 4 Aufzügen von Max Dreyer // Lessing Th. *Nachtkritiken: Kleine Schriften 1906–1907* / Herausgegeben und kommentiert von R. Marwedel. Darmstadt: Wallstein Verlag, 2013. P. 417–418. (Schriften in Einzelausgaben/ Veröffentlichungen der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, Bd. 84.)
- Passig 2018 – *Passig W.* “Vom Werden und Wollen” – Der Schriftsteller Max Dreyer. Ein Beitrag zur norddeutschen Literaturgeschichte. Elmenhorst/Vorpommern: Edition Pommern, 2018. 250 c.
- Puttkammer 2011 – *Puttkammer J.* Max Dreyer // Puttkammer J. *Mecklenburg Vorpommern – 100 berühmte Köpfe*. Erfurt: Sutton Verlag, 2011. 127 S.
- Salzer 1998 – *Salzer A., Tunk E., von.* Neubearbeitung und Aktualisierung von Claus Heinrich u. Jutta Münster-Holzlar. *Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur*. In 6 Bänden. Band 4: Vom jungen Deutschland bis zum Naturalismus. Köln: Komet, 1998. 239 S.
- Whittaker 2013 – *Whittaker G.* Überbürdung – Subversion – Ermächtigung: Die Schule und die literarische Moderne: 1880–1918. Göttingen: V&R unipress, 2013. 363 S.

References

- Kharlamova, V.A. (2020), “Theater life in the mirror of the theater magazine: Suvorinskii theater and Suvorinskii magazine” in A.P. *Chekhov i literaturno-teatral'naya zhizn' Peterburga kontsa XIX – nachala XX v. Materialy I nauchnoi konferentsii 1–2 noyabrya 2017* [A.P. Chekhov and the literary and theatrical life of Petersburg in the late 19th – early 20th century: Proceedings of the I Scientific Conference on November 1–2, 2017], Saint Petersburg State Theatre Library, Saint Petersburg, pp. 178–204, available at: <http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/3361-ikonferentsiya#mode/inspect/page/178/zoom/4> (Accessed 18 May 2022).
- Marwedel, R. (2013), “Kommentar zu S. 21–24, ‘Die Siebzehnjährigen’, Schauspiel in 4 Aufzügen von Max Dreyer” in Lessing, Th. *Nachtkritiken: Kleine Schriften 1906–1907* / Herausgegeben und kommentiert von R. Marwedel, Wallstein Verlag, Darmstadt, Germany, pp. 417–418. (Schriften in Einzelausgaben / Veröffentlichungen der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, Bd. 84)
- Passig, W. (2018), “Vom Werden und Wollen” – *Der Schriftsteller Max Dreyer. Ein Beitrag zur norddeutschen Literaturgeschichte*, Edition Pommern, Elmenhorst/Vorpommern, Germany.
- Petrovskaya, I.F. (1990), *Teatr i zritel' rossiiskikh stolits, 1895–1917* [Theater and spectator of Russian capitals, 1895–1917], Iskusstvo, Leningrad, Russia.
- Puttkammer, J. (2011), “Max Dreyer” in Puttkammer, J. *Mecklenburg Vorpommern – 100 berühmte Köpfe*, Sutton Verlag, Erfurt, Germany.
- Salzer, A. and Tunk, E., von (1998), *Neubearbeitung und Aktualisierung von Claus Heinrich u. Jutta Münster-Holzlar. Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur*.

6 Bänden. Band 4. *Vom jungen Deutschland bis zum Naturalismus*, Komet, Köln, Germany.

Seryagina, Yu.S. (2018), "German literature in Siberian periodicals at the turn of the 19th – 20th centuries. Criticism, translations, theater reviews", Ph.D. Thesis (Philology), Tomsk, Russia.

Stroeveva, M.N. (1968), "Moscow Art Theater", in *Russkaya hudozhestvennaya kul'tura kontsa XIX – nachala XX v. (1895–1907), Kniga 1: Zrelischnye iskusstva. Muzyka* [Russian artistic culture of the late 19th – early 20th century (1895–1907), Book 1: Dramatic Arts. Music] Nauka, Moscow, Russia, pp. 66–102.

Whittaker, G. (2013), *Überbürdung – Subversion – Ermächtigung: Die Schule und die literarische Moderne: 1880–1918*, V&R unipress, Göttingen, Germany.

Информация об авторе

Екатерина З. Артемова, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; artemova_ez@mail.ru

Information about the author

Ekaterina Z. Artemova, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; artemova_ez@mail.ru

Театр оперы Сергея Прокофьева: цикл бинарных макроструктур

Игорь В. Кондаков

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, ikond@mail.ru*

Аннотация. Театр С. Прокофьева сегодня считается одной из вершин мирового музыкального театра XX в. Настоящая статья посвящена театру оперы С. Прокофьева и его философским подтекстам. Важно понять особенности становления и развития такого театра как целого, осмыслить конструкцию театра Прокофьева как систему из отдельных театральных произведений в творческом сознании автора. Логика театрального творчества композитора, своеобразно преломившая философию Канта и Шопенгауэра, требовала, чтобы каждое новое произведение этого жанра создавалось по контрасту с предыдущим. В результате весь массив опер Прокофьева предстает в виде системы философских антиномий, воплощенных в виде цикла оперных диад. Таким образом, Прокофьеву удалось представить в форме бинарных макроструктур своего музыкального театра противоречивость окружающей реальности и неразрешимость идейных споров о ней, складывающихся как совокупность «тезисов» и «антитезисов», не подлежащих синтезу. Рассмотрение цикла опер Прокофьева как системы смысловых антиномий дает возможность представить корпус его музыкально-театральных произведений как единый текст (гипертекст) – во всем многообразии интертекстуальных связей и философских подтекстов.

Ключевые слова: театр Прокофьева, философия музыки, кантовские антиномии, бинарные макроструктуры, оперные диады

Для цитирования: Кондаков И.В. Театр оперы Сергея Прокофьева: цикл бинарных макроструктур // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 7. Ч. 2. С. 138–152. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-7-138-152

Sergei Prokofiev Opera House: a cycle of binary macrostructures

Igor V. Kondakov

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
ikond@mail.ru*

Abstract. The S. Prokofiev Theater is today considered one of the pinnacles of the world musical theater of the 20th century. This article is devoted to the opera theater of S. Prokofiev and its philosophical overtones. It is important to understand the features of the formation and development of such a theater as a whole, to comprehend the design of the Prokofiev theater as a system of separate theatrical works in the creative mind of the author. The logic of the composer's theatrical creativity, which in a peculiar way refracted the philosophy of Kant and Schopenhauer, required that each new work of this genre be created in contrast with the previous one. As a result, the entire array of Prokofiev's operas appears in the form of a system of philosophical antinomies embodied in the form of a cycle of opera dyads. Thus, Prokofiev managed to present in the form of binary macrostructures of his musical theater the inconsistency of the surrounding reality and the insolubility of ideological disputes about it, which are formed as a set of "theses" and "antitheses" that are not subject to synthesis. Considering the cycle of Prokofiev's operas as a system of semantic antinomies makes it possible to present the corpus of his musical and theatrical works as a single text (hyper-text) – in all the variety of intertextual connections and philosophical overtones.

Keywords: Prokofiev theater, philosophy of music, Kantian antinomies, binary macrostructures, opera dyads

For citation: Kondakov, I.V. (2022), "Sergei Prokofiev Opera House: a cycle of binary macrostructures", *RSUH/RGGU Bulletin, "Literary Theory, Linguistics, Cultural Studies" Series*, no. 7, part 2, pp. 138–152, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-7-138-152

Введение

Любовь к театру и театральности у Сергея Прокофьева проявилась очень рано. Свою первую оперу «Великан» композитор-вундеркинд написал на собственный сюжет и текст в 1900 г., в 9 лет. Не менее удивительно, что сегодня эта опера идет на одной из сцен Мариинского театра (Камерный зал Прокофьева) как спектакль для детей и пользуется успехом у зрителей¹. Последние мгновения

¹Прокофьев в Мариинском. СПб.: Гос. академ. Мариинский театр, 2016. С. 118.

творческой жизни великого композитора были отданы его последнему театральному произведению. В день смерти он оркестровал дуэт Катерины и Данилы из балета «Сказ о каменном цветке».

Сергей Прокофьев как философ

Театр С. Прокофьева сегодня считается одной из вершин мирового музыкального театра XX в., и неслучайно растет интерес исследователей к этому феномену в его целостности и неповторимости [Долинская 2012; Раку 2022]. При этом обращает на себя внимание исключительное свойство прокофьевского «идеального театра» – распространять ауру *музыкальной театральности* на иные (нетрагические, чисто инструментальные) жанры творчества автора – симфонии, кантаты, сонаты и пр. [Долинская 2012, с. 255–321], а также переносить ауру *театральной музыкальности* на драматический театр, кино [Раку 2022, с. 374–379]. Этот «идеальный театр», воображаемый Прокофьевым, но практически не осуществимый в реальности, был целью и надеждой всех его творческих исканий в сфере театра, в том числе – и каждого театрального произведения С. Прокофьева в отдельности.

Тем более важно понять саму логику становления и развития прокофьевского театра как целого, осмыслить конструкцию театра Прокофьева, исторически последовательно складывающуюся как система из отдельных театральных произведений в творческом сознании автора. Автору настоящей статьи уже доводилось высказывать свою гипотезу на этот счет [Кондаков 2010, с. 334–343]. Однако в этой давней публикации не хватало концептуальной аргументации.

Начало творческой активности композитора формировалось еще в стенах Петербургской консерватории. Исследователь консерваторского периода жизни и творчества С. Прокофьева, отмечая его многогранность и многоликость, его стремление испробовать в своем творчестве различные стили и течения в современной ему музыке, задается вопросом: почему «гениальный художник, меняя маски и облики, остается цельной, гармоничной творческой личностью?». И отвечает: «Несомненно, скрепляет все прокофьевское многообразие именно то, что Прокофьев отвергал – академическое образование, связь его завоеваний с традициями, со школой композиторского профессионализма» [Ахонен, 2016, с. 263].

Спору нет, Прокофьев много ценного почерпнул у своих консерваторских учителей – Н.А. Римского-Корсакова, А.К. Лядова, А.К. Глазунова, Н.Н. Черепнина... Но его отношение к консерва-

торскому обучению оставалось долгие годы негативным. В своем интервью нью-йоркскому изданию “Musical Observer” в октябре 1918 г. молодой русский музыкант подчеркивал: «Я всегда чувствовал потребность самостоятельного мышления и следования своим собственным идеям. У меня были постоянные споры с моими профессорами в консерватории, поскольку я никогда не хотел что-либо делать только потому, что этого требуют правила. <...> И я не стесняюсь заявить, что по существу являюсь учеником своих собственных идей»². А это означает, что «прокофьевское многообразие» скрепляли его *собственные идеи*, определявшие его творческую целеустремленность и последовательность.

Неслучайно его музыкальное образование в консерватории сопровождалось страстным увлечением философией, впоследствии примирявшей его и с непониманием его творчества современниками, и с трудностями его профессионального самоутверждения как пианиста и композитора в Америке и в Европе, и с трагедией русского рассеяния; наконец, помогавшей ему осмыслить происходящее в России и мире, а затем и преломить свои идеи в музыке. Именно в это время Прокофьев погружается в философию А. Шопенгауэра и Ф. Ницше; последний, по словам Прокофьева, «поразил меня изощренностью своего странного мышления»³. «Мир душевный и сознание счастья дал мне Шопенгауэр своими истинами: не гонись за счастьем – стремись к беспечальному. Сколько возможностей сулит эта истина! И человеку, признавшему ее, воплотившемуся в нее, сколько восхитительных неожиданностей готовит жизнь!»⁴.

Но более всего А. Шопенгауэр произвел на композитора впечатление своими суждениями о музыке и ее тесной связи с философией. «...Философия есть не что иное, как полное и верное воспроизведение и выражение сущности мира во всеобщих понятиях, ибо лишь в таких понятиях возможен всеобъемлющий и всесторонний обзор этой сущности. <...> Если бы удалось найти совершенно правильное, полное и простирающееся до мельчайших деталей объяснение музыки, т. е. если бы удалось обстоятельно воспроизвести в понятиях то, что она выражает собою, то это оказалось бы одновременно достаточным воспроизведением и объяснением мира в понятиях или было бы с ним совершенно согласно,

²Прокофьев С.С. Последнее слово русской музыки // Прокофьев о Прокофьеве: Статьи и интервью / Ред.-сост. В.П. Варунц. М.: Сов. композитор, 1991. С. 30.

³Прокофьев С. Дневник: 1907–1918. Ч. 1. Париж: Sprkfv, 2002. С. 648.

⁴Там же. С. 671.

т. е. было бы истинной философией»⁵. Так, занятия Прокофьева философией были оправданы доказанным тождеством музыки и философии.

«Моим другим занятием, – записывает Прокофьев в своем дневнике, – было чтение Канта (по Куно Фишеру). Читал я с большим интересом, хотя двигался медленно, ввиду необычайной сложности построения. Некоторые главы я прочитывал дважды для лучшего построения»⁶. С помощью «Истории философии» Куно Фишера и того же Шопенгауэра Прокофьев, по его словам, постигает «мудрость» Канта («Критику чистого разума»), в частности усваивает *систему кантовских антиномий* – применительно к своей жизни и творчеству.

Все последующее время в период своей эмиграции (и даже позже, уже в Советском Союзе) Прокофьев находился в плену кантовской системы антиномий чистого разума: 1) между осознанием конечности мира во времени и пространстве и ощущением его бесконечности; 2) между склонностью «мыслить сложно» и стремлением к «новой простоте» в музыке; 3) между пониманием абсолютной детерминированности жизни и творчества внешними обстоятельствами и стремлением к неограниченной творческой и личной свободе; 4) между признанием в мире некоей безусловной сущности, являющейся первопричиной мироздания (например, Божества) и отрицанием этого или сомнением в необходимости такой сущности⁷.

Важным для Прокофьева стало различие и противопоставление «*воли*» и «*представления*», идущие от Канта и Шопенгауэра. «...Окружающий нас мир есть только преставление, вероятно неверное, в основе же лежат идеи. Кант через посредство пяти чувств и разума отказывается познать их»⁸. Прокофьев видит смысл своего творчества в превращении невыразимых своих глубоких *идей* в их музыкальные *представления*, открывающиеся исполнителям и слушателям. Позднее, увлеченный учением секты Christian Science, утверждающей (как считал Прокофьев вслед за Кантом), «Не думайте о боли, и она не будет думать о вас», – композитор был убежден, что лучшее средство борьбы со злом – не замечать его.

⁵Шопенгауэр А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1: Мир как воля и представление. М.: Терра – Книжный клуб; Республика, 1999. С. 230.

⁶Прокофьев С. Дневник: 1907–1918. Ч. 1. С. 671.

⁷Ср. с кантовскими формулировками антиномий чистого разума: Кант И. Критика чистого разума // Кант И. Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. М.: Чоро, 1984. С. 336–337, 342–343, 350–351, 356–357.

⁸Прокофьев С. Дневник: 1919–1933. Ч. 2. Париж: Sprkfy, 2002. С. 275.

Впоследствии это ошибочное убеждение привело С. Прокофьева вместе с семьей в сталинский Советский Союз как раз накануне Большого террора⁹.

В мире музыки Прокофьева (особенно театральной) – множество смысловых контрастов, столкновений, борьбы антагонистических сил, создающих драматическое, а подчас и трагедийное напряжение. Границы между противоположностями у Прокофьева не размывались, образуя четкую бинарную конструкцию. Бинарность более всего проявлялась в строении прокофьевского художественного мышления, а в его творчестве – в тяготении к *парным макроструктурам, бинарным циклам*, сопоставлению полярных смыслов.

Но в целом для музыки Прокофьева характерна не столько внутренняя, сколько внешняя *бинарность*, – своего рода «взаимоупор» противоположностей, создающий ощущение *силового баланса взаимомисключающих начал*, хрупкой гармонии мира, достигаемой очень высокой ценой – титаническими усилиями людей, преодолением препятствий, превышающих человеческие силы. Эта героическая бинарность не только проникала в систему образов и в структуру произведений Прокофьева, но и превращала его творчество в симметричную метасистему смысловых антиномий, наблюдаемых и в симфоническом, и в камерном, и тем более – в театральной творчестве.

Подобная самоорганизация его творчества несла и важную мировоззренческую особенность Прокофьева. С одной стороны, собственно трагическое в мире композитора всегда диалектически уравновешено героическим, лирическим или комическим, что открывает оптимистический выход из любой, даже самой, казалось бы, неразрешимой ситуации. С другой стороны, пары полярных противоположностей – как в системе образов и структуре формы, так и в метакомпозиции двух произведений в парный цикл – представляют противоположные суждения о реальности соотнесенными между собой, как «тезис» и «антитезис». В творчестве С. Прокофьева *«третьего не дано»*. Право «синтеза» предоставлено слушателям и зрителям.

Прокофьеву как будто важно было каждый раз показать «обе стороны медали», «обоих участников спора», представить свой предмет в двух противоположных или даже взаимомисключающих ипостасях, измерениях или срезах и тем самым продемонстри-

⁹Это притом, что все родственники Прокофьева, оставшиеся в России, были репрессированы, и композитор из-за границы постоянно помогал им материально и даже неоднократно пытался освободить их (увы, тщетно!) из заключения.

ровать *объективную многомерность и противоречивость самой художественной правды*, раскрыть диалектику жизни, в которой всегда есть что-то «хорошее» и что-то «плохое», что-то «светлое» и что-то «темное», что-то «доброе» и что-то «злое». В этой дихотомичности музыкального и философского мышления Прокофьева проявлялась его глубокая, органическая связь с философией Канта и Шопенгауэра. Бинарность проявлялась в его творчестве как двойственный взгляд на события и лица с противоположных точек зрения, как выявление альтернативных стратегий музыки (и прежде всего – театральной музыки) по отношению к противоречивой реальности.

Оперный цикл Сергея Прокофьева

Попарно стыкуются между собой все прокофьевские театральные произведения – оперы и балеты. Начнем с опер – любимейшего театрального жанра Прокофьева. Представим оперы Прокофьева в виде списка, где они выстроены попарно – в виде смысловых антиномий:

- «Маддалена» (1913) ---- «Игрок» (1915–1916; 2-я ред. 1927);
- «Любовь к трем апельсинам» (1919) ---- «Огненный ангел» (1919–1927);
- «Семен Котко» (1939) ---- «Обручение в монастыре (Дуэнья)» (1940);
- «Война и мир» (1941) ---- «Повесть о настоящем человеке» (1947–1948).

Оперы «Маддалена» и «Игрок», образующие первую оперную диаду Прокофьева, переносят зрителя и слушателя в мир преувеличенных страстей и экстатических метаний; первая воссоздает любовные страсти эпохи итальянского Возрождения, вторая отображает искания героев Достоевского, раздираемых игорными и любовными влечениями.

В центре сюжета одноактной «Маддалены» находится «образ женщины, что вместила в свою душу безграничную нежность и оновременно столь же беспредельное коварство и губительное очарование зла». Прокофьев, по словам его исследователя М.Е. Тараканова, представил «человеческую душу, служащую ареной бесконечного поединка добра и зла, их единоборства, проходящего с переменным успехом. Жизнь выше морали – утверждал Ф. Ницше, но выше морали и ее совершенное проявление, каким является красота». «По-своему здесь нашла воплощение идея жизненного круговорота», – подытоживает свои наблюдения

музыковед [Тараканов 1996, с. 26–27], «вечного возвращения», – добавил бы Ф. Ницше. Первая «взрослая» опера С. Прокофьева, при всей скромности ее замысла и воплощения, неслучайно вызывает ассоциации со знаменитой «Саломеей» Р. Штрауса (на сюжет О. Уайльда), «Тоской» Дж. Пуччини и «Лулу» А. Берга: в ней царит дух декадентства, столь характерный для Серебряного века.

Опера «Игрок» (по одноименному роману Ф.М. Достоевского) продолжает экспрессионистские искания юного Прокофьева. Главные герои «Игрока» – Полина и Алексей – и музыкально-тематически и драматургически очень походят своими роковыми страстями на героев предыдущей оперы Прокофьева – Маддалену и ее любовника Стенью. Однако болезненная любовь-страсть героев отягчена денежными и игорными страстями, подогреваемыми магией рулетки. Как справедливо заметила музыковед М.Д. Сабина, «Игрок» «представляет собой как бы отражение традиций русской лирико-психологической оперы в кривом зеркале» [Сабина 1963, с. 43]. И в самом деле, на всем протяжении сценического действия прокофьевской оперы возникают постоянные аллюзии с «Пиковой дамой» П.И. Чайковского – А.С. Пушкина, подвергнутые трагикомической и отчасти гротескной деконструкции. Колесо рулетки предстает как своего рода колесо Фортуны, как арена борьбы добра и зла и зловещее предчувствие неизбежной гибели всех участников игры. В прокофьевском «Игроке» есть явное предчувствие Русской революции в разгар Первой мировой войны как зловещей, роковой азартной Игры.

Вторая, пореволюционная диада опер отступает от экспрессионистских канонов и обращается к языку фантастики, выражая ностальгию автора по Серебряному веку. Волшебная, феерическая комедия «Любовь к трем апельсинам» (по сказке К. Гоцци) переносит зрителя и слушателя в условный мир вымышленных, книжных образов комедии dell'arte, очень опосредованно ассоциируемых с современной композитору реальностью. Однако эта связь существует. Во-первых, – традиции сказочного оперного театра Римского-Корсакова, полного критического и сатирического пафоса («Кашей Бессмертный», «Золотой петушок»), повлиявшие на его непослушных учеников – И. Стравинского и С. Прокофьева; во-вторых, острый философский диспут, развернутый на обочине сказочного сюжета пятью хорами – Трагиков, Комиков, Лириков, Пустоголовых и Чудаков, воплощающими саркастические взгляды Прокофьева на современную ему театральную эстетику [Степанов 1972, с. 158–161, 166]. Кроме того, эта опера-буфф, несущая на себе отпечаток дореволюционного мейерхольдовского замысла, воплощала в себе идеал обретенной композитором – вдали от революци-

онной России – свободы (А.В. Луначарский неслучайно сравнил ее в 1927 г. с «бокалом шампанского»¹⁰).

Прокофьевские «Апельсины» отчетливо противостоят своему антиподу, писавшейся одновременно с комической оперой символично-фантастической, трагедийной мистерии «Огненный ангел», воссоздающей символистское видение западноевропейского Средневековья (в основу либретто лег одноименный роман В.Я. Брюсова, во многом автобиографический, на самом деле косвенно отражавший страсти и метания русского Серебряного века). Впрочем, и для Брюсова, и для Прокофьева западноевропейское Средневековье было, скорее, маской символической интерпретации XX в. как *Нового Средневековья*, приходящего на смену Русскому культурно-религиозному Ренессансу¹¹.

Исследователи «Огненного ангела» отмечают не только «преемственную связь» произведения Брюсова-Прокофьева с духовными исканиями предреволюционной поры (А. Белого, А. Скрябина и др.), но и с событиями, происходившими к моменту окончания оперы (1928) на родине композитора, «подпавшей <...> под иго самого жестокого и кровавого режима, который когда-либо знало человечество» [Тараканов 1996, с. 112]. В этом отношении «Огненный ангел» Прокофьева «раскрывал <...> апокалиптический смысл человеческого бытия в обществе, движущемся к катастрофическому завершению». Образ главной героини оперы – безумной Ренаты – показывает, что «роковая обреченность души, жаждущей спасения и одновременно чувственной телесной полноты существования в этом мире, свидетельствует об иной обреченности, о предстоящей гибели мира, беззащитного перед натиском зла, способного обольщать людей, привлекая своей демонической красотой» [Тараканов 1996, с. 113]. «Мечта Ренаты о соединении с Огненным Ангелом перерастает в воплощение мечты поколения русских художников об утраченном Рае, о преображении сущего» [Савкина 2015, с. 239].

Уже было замечено, что «поздние четыре оперы» С. Прокофьева существуют «в виде двух, внутренне контрастных пар» [Долинская 2012, с. 119], и в этой структуре оперного творчества С. Прокофьева много общего со строением его ранних четырех опер, о которых у нас шла речь до сих пор.

¹⁰ Прокофьев С. Дневник: 1919–1933. Ч. 2. С. 520.

¹¹ Излюбленная идея Н.А. Бердяева (1924). См.: *Бердяев Н.А. Новое средневековье: Размышление о судьбе России и Европы* // Бердяев Н. *Философия творчества, культуры и искусства*: В 2 т. / Сост. Р.А. Гальцевой. Т. 1. М.: Искусство; Лига, 1984. С. 406–485.

Третья оперная диада обращена к прозаической реальности, хотя и весьма условной. Трагедийная фреска «Семен Котко», отображающая события Гражданской войны и немецкой оккупации Украины (по мотивам повести В. Катаева «Я – сын трудового народа»), воссоздающая атмосферу террора, казней, разрушений, контрастирует с настоящей оперой-буфф XX в. – «Обручение в монастыре» («Дуэнья»), по комедии Р. Шеридана, полной амурных интриг, переодеваний, розыгрышей, парадоксальных превращений. Исследователи творчества Прокофьева уже обращали внимание на то, что «соседние произведения у Прокофьева <...> часто образуют наиболее яркий, даже разительный контраст» [Степанов 1982, 159], и в качестве характерного примера назывались как раз «Семен Котко» и «Дуэнья».

«Семена Котко», первую оперу С. Прокофьева на советский сюжет, которую изначально начал ставить Вс.Э. Мейерхольд (а после его ареста постановку продолжила С. Бирман), ждала несчастная судьба: почти сразу после премьеры ее сняли со сцены ввиду ее антигерманской направленности (во время пакта Молотова – Риббентропа). Однако этим не ограничивалась идейная «ущербность» прокофьевской «советики». Как выяснилось относительно недавно, Прокофьев отважился провести через свою оперу «исторический дискурс, отличный от официального»: во-первых, он акцентирует роль украинского крестьянства в борьбе за революцию и ее дальнейшее развитие; во-вторых, отмечает «чувство национальности, которое будто поднимается на гребне «революционной волны», а именно «любовь к Украине» [Банья, с. 188, 198]. Важную роль здесь играет у Прокофьева украинский национальный мелос, в частности многократно повторяющаяся украинская народная песня «Рано-раненько», становящаяся лейтмотивом Семена и выражающая его любовь к Софье и к Украине.

Сам композитор в своем эссе, предназначенном для публикации в премьерном буклете, отмечал мотивы, двигавшие им в намерении «написать советскую оперу». В его признаниях нет и намек о принципах соцреализма. «Хотелось живых людей с их страстями, любовью, ненавистью, радостью и печалью, естественно вытекающими из новых условий». В повести В. Катаева Прокофьева привлекло сочетание самых противоположных элементов: «тут и любовь молодежи, и ненависть представителей старого мира, и героизм борьбы, и слезы об утратах, и веселые шутки, столь свой-

¹² С.С. Прокофьев: Материалы. Документы. Воспоминания. 2-е изд., доп. / Сост. С.И. Шлифтейн. М.: Гос. муз. изд-во, 1961. С. 236.

ственные украинскому юмору»¹². Характерно, что композитор, представляя зрителю свою советскую оперу, сравнивает ее то с «Евгением Онегиным» П.И. Чайковского, то с операми В.-А. Моцарта, то с «Гибелью богов» Р. Вагнера¹³, т. е. с шедеврами мирового уровня.

Парная к музыкальной драме «Семен Котко» была лирико-комическая опера «Обручение в монастыре» (название С. Прокофьева. Судьба ее прижизненной постановки также неблагоприятна: в процесс постановки ее вторглась война. Поставлена эта опера была лишь в ноябре 1946 г. в Ленинграде; через год, в конце 1947 г., она была снята из репертуара Кировского театра оперы и балета. Большой театр не решился ее поставить на своей сцене. В авторской заметке об истории создания оперы Прокофьев писал: «С Дуэньей» я познакомился в 1940 г. Меня привлекли тонкий юмор, очаровательная лирика, острые характеристики персонажей, динамика действия, увлекательное построение сюжета, каждый поворот которого заставляет ждать себя с интересом и нетерпением»¹⁴. В этой характеристике пьесы, ставшей основой будущего либретто, не было никаких признаков «советского» или «политико-идеологического».

Четвертая оперная диада связана с темой Великой Отечественной войны, занимавшей Прокофьева полтора десятилетия. Историко-героическая эпопея «Война и мир» на толстовский сюжет имеет «противовес» в виде лирико-драматической новеллы, также связанной с военной проблематикой, «Повести о настоящем человеке» – по одноименному соцреалистическому произведению Б. Полевого, а потому поневоле перенасыщенной политико-публицистическими (и фольклористическими) вкраплениями – вынужденной дани послевоенной эпохе. Казалось бы, сравнение Отечественной войны 1812 г. и Великой Отечественной войны – самый естественный патриотический выбор композитора, созвучный эпохе. Однако обе оперы подверглись уничтожающей критике, особенно после ждановского постановления «Об опере “Великая дружба”» (1948), автор был вынужден прибегать к многочисленным переработкам (особенно «Война и мир»), которые раз за разом по различным мотивам отвергались. Свет рампы увидела лишь первая часть «Войны и мир» в постановке молодого Б.А. Покровского в ленинградском МАЛЕГОТе (ныне Михайловский театр) в 1946 г. При жизни автор так и не смог увидеть свои последние оперы поставленными на сцене в полном виде и тяжело переживал их обще-

¹³ Там же. С. 236–237.

¹⁴ Там же. С. 242.

ственный «провал». Однако культурно-исторический «приговор» гласил в XXI в. иное.

«С.С. Прокофьев в *Войне и мире* стал завершителем великой классической традиции русской оперы большого стиля» [Ручьевская 2010, с. 462]. От грандиозной по своим масштабам оперы Прокофьева тянутся смысловые нити к операм М.И. Глинки «Жизнь за царя», П.И. Чайковского «Евгений Онегин» и «Пиковая дама», М.П. Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина». Выходящая на первый план во второй части оперы «Война и мир» *тема войны* становится у Прокофьева (с юности бывшего убежденным пацифистом) не только символом *вражеского нашествия*, но и символом *народного бедствия*. В этом отношении «Война и мир» С. Прокофьева, опирающаяся на эпопею Л. Толстого, являет собой уникальный пример проблемно-тематического и стилевого обобщения, идейной концентрации необъятного музыкального, литературного и философского материала русской классики за период в полтора века отечественной истории.

Другим полюсом военной тематики в операх Прокофьева стала лирико-психологическая опера «Повесть о настоящем человеке», наполненная различными аллюзиями на оперу «Война и мир». «Советскому человеку, его беспредельному мужеству посвящаю я и свою новую оперу на сюжет глубоко взволновавшей меня «Повести о настоящем человеке Б. Полевого, – писал С. Прокофьев в октябре 1947 г. – Эта повесть – наиболее сильное мое литературное впечатление за последнее время. Автору удалось, мне кажется, и глубокая психологическая характеристика главного героя и обрисовка многих других действующих лиц». Сочинение оперы о «настоящем человеке» в канун 30-летия Великого Октября композитор представлял в числе своих «скромных подарков матери Родине»¹⁵. Впрочем, известно, что С.С. Прокофьев проводил параллели между событиями литературной повести с тем, что происходило в его собственной жизни. Сохранилась и легендарная фраза, оброненная в беседе с дирижером Б.Э. Хайкиным: «Я эту оперу писал кровью моего сердца» [Лобачева 2008, с. 213]. Так что последняя завершенная опера Прокофьева, помимо официального, имела и другой (во многом автобиографический) нравственный и философский смысл – выживания и самоутверждения сильной личности в исключительно неблагоприятных жизненных обстоятельствах. Под «настоящим» человеком Прокофьев имел в виду себя.

¹⁵ Там же. С. 253.

Заключение

Таким образом, принцип бинарности в музыкально-театральном творчестве С. Прокофьева, столь полно отвечающий менталитету русской культуры, оказался наиболее адекватным средством для того, чтобы отразить противоречия и проблемы русской истории и культуры в XX в. и показать место русской культуры в мировой культуре, а также для того, чтобы через призму русской культуры и искусства увидеть общечеловеческие проблемы, вставшие перед музыкальным театром в XX в. и не разрешенные человечеством до сих пор.

Оперный театр С. Прокофьева, представленный в виде четырех бинарных макроструктур, – не застывшая конструкция, а вполне динамичная система. Если мы переставим в ней акценты и допустим смещение бинарных оппозиций, система бинарности не пострадает. Например, если мы опустим первую оперу Прокофьева «Маддалена» как незавершенное автором и не исполненное при его жизни произведение, то цикл оперных произведений композитора сохранит свою дихотомичность по-другому: 1) «Игрок» – «Любовь к трем апельсинам»; 2) «Огненный Ангел» – «Семен Котко»; 3) «Обручение в монастыре» – «Война и мир»; 4) «Повесть о настоящем человеке» – «Далекие моря» (начатая, но незаконченная опера Прокофьева). Антиномичность оперных пар останется, но приобретет иной смысл, не противоречащий первоначальному и дополнительный к нему.

Рассмотрение цикла опер Прокофьева как системы смысловых антиномий (в духе Канта и Шопенгауэра) дает возможность в дальнейшем представить корпус его музыкально-театральных произведений (не только опер, но и балетов) как *единый текст* (*гипертекст*) – во всем многообразии интертекстуальных связей и философских подтекстов.

Благодарности

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20–011–00859 «Творчество С. Прокофьева как феномен отечественной и мировой культуры».

Acknowledgements

Recognition Research was carried out with the financial support of the RFBR within the framework of the scientific project No. 20-011-00859 “S. Prokofiev’s creativity as a phenomenon of national and world culture”.

Литература

- Ахонен 2016 – *Ахонен А.Н.* Прокофьев в Петербургской консерватории // Петербургский музыкальный архив. Вып. 14. СПб.: Композитор, 2016. С. 7–287.
- Банья 2013 – *Банья М.* Композитор как интеллигент и опера как альтернативное повествование о первых годах русской революции в эпоху сталинизма: об опере «Семен Котко» С. Прокофьева // Новейшая история России / Modern history of Russia. 2013. No. 3. С. 187–200.
- Долинская 2012 – *Долинская Е.Б.* Театр Прокофьева: Исследовательские очерки. М.: Композитор, 2012. 376 с.
- Кондаков 2010 – *Кондаков И.В.* Трагическое в советской музыке: С. Прокофьев, Д. Шостакович, А. Шнитке // Русская антропологическая школа: Труды. Вып. 7. М.: РГГУ, 2010. С. 329–359.
- Лобачева 2008 – *Лобачева Н.А.* «Повесть о настоящем человеке» С.С. Прокофьева: 60 лет спустя. М.: Композитор, 2008. 248 с.
- Раку 2022 – *Раку М.Г.* Время Сергея Прокофьева: Музыка. Люди. Замыслы. Драматический театр. М.: Слово/Slovo, 2022. 432 с.
- Ручьевская 2010 – *Ручьевская Е.А.* «Война и мир»: Роман Л.Н. Толстого и опера С.С. Прокофьева. СПб.: Композитор, 2010. 480 с.
- Сабинина 1963 – *Сабинина М.Д.* «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева. М.: Сов. композитор, 1963. 290 с.
- Савкина 2015 – *Савкина Н.П.* «Огненный Ангел» С.С. Прокофьева: К истории создания. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2015. 288 с.
- Степанов 1972 – *Степанов О.Б.* Театр масок в опере С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам». М.: Музыка, 1972. 174 с.
- Тараканов 1996 – *Тараканов М.Е.* Ранние оперы Прокофьева: исследование. М.: Магнитогорск: Гос. ин-т искусствознания, Магнитогорский муз-пед. ин-т, 1996. 199 с.

References

- Akhonen, A.N. (2016), "Prokofiev at the St. Petersburg conservatory", in *Peterburgskii muzykal'nyi arkhiv. Vypusk 14* [Saint Peterdurg music archives. Issue 14], Kompozitor, Saint Petersburg, Russia, pp. 7–287.
- Banya, M. (2013), "The composer as an intellectual and opera as an alternative narrative about the first years of the Russian Revolution in the era of Stalinism. About the opera 'Semyon Kotko' by S. Prokofiev)", *Noveishaya istoriya Rossii / Modern history of Russia*, no. 3, pp. 187–200.
- Dolinskaya, E.B. (2012), *Teatr Prokof'eva: issledovatel'skie ocherki* [Prokofiev theater. Research essays], Kompozitor, Moscow, Russia.
- Kondakov, I.V. (2010), "Tragic in Soviet music: S. Prokofiev, D. Shostakovich, A. Schnitke", in *Russkaya antropologicheskaya shkola. Trudy. Vypusk 7* [Russian

- Anthropological School: Proceedings. Issue 7], RGGU, Moscow, Russia, pp. 329–359.
- Lobacheva, N.A. (2008), “*Povest’ o nastoyashchem cheloveke*” S.S. Prokof’eva: 60 let *spustya* [“The Story of a Real Man” by S.S. Prokofiev: 60 years later], Kompozitor, Moscow, Russia.
- Raku, M.G. (2022), *Vremya Sergeya Prokof’eva. Muzyka. Lyudi. Zamysly. Dramaticheskii teatr* [The time of Sergei Prokofiev. Music. People. Plans. Drama theater], Slovo/Slovo, Moscow, Russia.
- Ruch’evskaya, E.A. (2010), “*Voina i mir*”: roman L.N. Tolstogo i opera S.S. Prokof’eva [“War and peace”. A novel by L.N. Tolstoi and an opera by S.S. Prokofiev], Kompozitor, Saint Petersburg, Russia.
- Sabinina, M.D. (1963), “*Semen Kotko*” i *problemy opernoi dramaturgii Prokof’eva* [“Semyon Kotko” and the problems of Prokofiev’s opera dramaturgy], Sovetskii kompozitor, Moscow, Russia.
- Savkina, N.P. (2015), “*Ognennyi angel*” S.S. Prokof’eva. *K istorii sozdaniya* [“The Fiery Angel” by S.S. Prokofiev. To the history of creation], NITs “Moskovskaya konservatoriya”, Moscow, Russia.
- Stepanov, O.B. (1972), *Teatr masok v opere S. Prokof’eva “Lyubov k trem apelsinam”* [The Mask theater in S. Prokofiev’s opera “Love for three oranges”], Muzyka, Moscow, Russia.
- Tarakanov, M.E. (196), *Rannie opery Prokof’eva. Issledovanie* [Prokofiev’s early operas: A study], Gosudarstvennyi institut iskusstvovoznaniya, Magnitogorskii muzykal’no-pedagogicheskii institut, Moscow, Magnitogorsk, Russia.

Информация об авторе

Игорь В. Кондаков, доктор философских наук, кандидат филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; ikond@mail.ru

Information about the author

Igor V. Kondakov, Dr. of Sci. (Philosophy), Cand. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; ikond@mail.ru

Саккос и посох митрополита Платона (Левшина):
музейный памятник
как отражение культурно-исторических реалий

Надежда А. Астафьева

*Московский государственный объединенный музей-заповедник,
Москва, Россия, 7256241@mail.ru*

Аннотация. Предметы архиерейского сана из ризницы Николаевского Перервинского монастыря рассматриваются как маркеры художественной и бытовой среды обитатели и как вещи, отражающие социально-исторический контекст России второй половины XVIII в. В результате комплексного атрибуционного исследования саккоса и посоха, изучения неопубликованных монастырских описей, расходно-приходных книг XVIII–XIX вв. стало возможным соотнести памятники с личностью Московского митрополита Платона (Левшина), с которым связан «Золотой век» Перервинского монастыря. Особое внимание уделено тканям саккоса: золотному штофу с узором «большой руки» и крестчатому рытому бархату. В русском парчовом производстве к третьей четверти XVIII в. сформировалось особое направление – церковное ткачество. Митрополит Платон первым начал вновь служить в облачениях-полиставриях, возвращая к жизни древние византийские традиции. Производство «крещатых» тканей было возобновлено при императоре Павле I, на формирование личности которого митрополит Платон оказал большое влияние.

Ключевые слова: Николаевский Перервинский монастырь, ризничные описи, саккос и посох Московского митрополита Платона (Левшина), русское церковное ткачество, «крещатые» облачения

Для цитирования: Астафьева Н.А. Саккос и посох митрополита Платона (Левшина): музейный памятник как отражение культурно-исторических реалий // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 7. Ч. 2. С. 153–168. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-7-153-168

The saccos and the crozier of Metropolitan Plato (Levshin). Museum artifact as a reflection of cultural-historical events

Nadezda A. Astafyeva

*Moscow United National-park Museum, Moscow, Russia,
7256241@mail.ru*

Abstract. Bishop's items from the vestry of Nikolaevsky Perervinsky monastery are considered as markers of artistic and social monastic milieu and as things reflecting the social-historical context of Russia in the second half of the 18th century. As a result of a complex attribution research of the saccos and the crozier, of studying unpublished monastic inventory and account books of the 18th – 19th centuries, it became possible to correlate the artifacts with the person of Metropolitan Plato (Levshin) of Moscow, with whom “the Golden age” of Perervinsky monastery is associated. Special attention is paid to the textiles of the saccos: a brocade damask with the pattern of “big hand” and cut velvet cross patterned. In Russian brocade weaving to the third quarter of the 18th century a special direction was formed – church weaving. Metropolitan Platon was the first to begin serving again in polystauri vestments, bringing ancient Byzantine traditions back to life. The production of cross textiles was resumed under Emperor Paul I, whose personality was greatly influenced by Metropolitan Plato.

Keywords: Nikolaevsky Perervinsky monastery, inventory books of the vestry, the saccos and the crozier of Metropolitan Plato (Levshin) of Moscow, Russian brocade weaving, polystauri vestments

For citation: Astafyeva, N.A. (2022), “The saccos and the crozier of Metropolitan Plato (Levshin). Museum artifact as a reflection of cultural-historical events”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 7, part 2, pp. 153–168, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-7-153-168

Хранящиеся в собрании МГОМЗ предметы архиерейского сана – саккос и посох – поступили в музей «Коломенское» в 1940 г. из ризницы Николаевского Перервинского монастыря. Исторически сложившаяся текстильная ризница обители была связана с известными иерархами русской православной церкви Нового времени – патриархом Адрианом, с которого начинается расцвет обители, Московскими митрополитами Платоном (Левшиным) и Филаретом (Дроздовым), поименованными «...великими людьми, благодетелями монастыря»¹.

¹История Перервинского монастыря. б/д. [1869 г.] // ЦИАМ. Ф. 423. Оп. 1. Д. 318. Л. 9 об.

До настоящего времени личностная принадлежность саккоса, единственного архиерейского облачения в музейном собрании, и архиерейского посоха не была установлена. Для памятников архиерейского служения крайне важна меморативно-личностная привязка, именно с решением этой задачи будет связан настоящий этап их изучения². Изучение документальных источников, атрибуция саккоса и посоха позволили соотнести музейные предметы с именем выдающегося церковного и государственного деятеля России XVIII в. – Московского митрополита Платона (Левшина).

С личностью владыки Платона, принимавшего самое деятельное участие в судьбе Николо-Перервинской обители, связан ее «Золотой век».

В 1775 г. заштатная Перервинская обитель была приписана к Кафедральному Чудову монастырю с целью устройства в ней духовной семинарии³. Владыка, нередко присутствующий на экзаменах, рассматривал Перервинскую семинарию как подготовительное учреждение в Лаврскую семинарию, куда переводились лучшие ученики Перервы⁴.

Владыка очень любил Перервинскую обитель и часто в ней служил. Вместе с ним монастырь посещали и члены царской семьи. Так, в 1775 г. в храмовый праздник Святителя Николая в монастырь прибыли императрица Екатерина II с наследником Павлом Петровичем и его супругой Натальей Алексеевной. Великий князь, будущий император Александр I присутствовал на литургии в 1785 и 1786 гг.⁵

Так, начиная с управления Московской епархией митрополитом Платоном, Перервинская обитель, располагая огромными средствами благодаря Иверской часовне у Неглинных ворот

²Саккос получил определенное научное осмысление в 2018 г. в работе, посвященной коллекции церковных тканей музея-заповедника «Коломенское» (*Астафьева Н.А.* Исторический текстиль XVI – начала XX в. в собрании Московского государственного объединенного музея-заповедника: Каталог. М., 2018. С. 208–209. Кат. № 97). Посох был опубликован в каталоге выставки в Сантьяго в 2010 г. (см.: *Simbolos reales rusos. Religion, Cotidianeidad y Tradiciones de los Zares.* Mosc – Santiago – 2010. P. 103. No. 79).

³Главная ризничная опись [1859–1861] // ЦИАМ. Ф. 423. Оп. 1. Д. 36. Л. 3.

⁴*Никифор (Бажанов Алексей Михайлович)*. Исторический очерк Николо-Перервинского монастыря / Сост. казначей Ивер. часовни, соборный иером. Никифор. М., 1886. С. 28.

⁵Там же. С. 25–37.

Китай-города с образом Иверской иконы Божией Матери – Московской Иверской – содержала себя, семинарию, училище для глухонемых, монастыри, церкви, подворья, причт. В XIX в. монастырь становится самым богатым в Московской епархии. Именно с разрешения Московского митрополита Перервинская обитель выделяла крупные суммы на нужды Русской церкви и государства. При митрополите Платоне значительно украсились монастырские храмы и Иверская часовня, были выстроены новый архиерейский дом, множественные жилые помещения, поставлена часовня в деревни Выхине, приобретены новые земли⁶.

Митрополит Платон принимал самое деятельное участие и в пополнении монастырской ризницы. Нередко он лично выбирал ткани для пошива ризничных вещей: «Атлас фиолетовый годится а вместо гординапелю купить или отласу дымчатого или хорошей французской двойной такого же цвету, а на подкладку тафта годится (неразб.) на две плащаницы, чтоб всего было сд...(?) и делать немедля»⁷.

Документально известно, что в 1800 г. монастырская ризница приумножилась «двумя архиерейскими облачениями и архиерейскою омофором»⁸. В 1802 г. делались архиерейские митра, посох и покупались шелк и позумент для архиерейского подризника⁹. В 1804 г. для архиерейского служения были сделаны умывальные блюда, рукомойник, трикирий, рипиды, панагия и крест. В монастырской ризнице находился и «клубок белой крепы покойнаго Московскаго Митрополита Платона, отказанный им по духовному завещанию в Николаевский Перервинский монастырь...»¹⁰.

Последний раз владыка Платон посетил Перерву 26/27 августа 1812 г., лично приказывая, какие ценности увезти в эвакуацию, спасая их от разорения Наполеоновскими войсками. «Золото в слитках..., прочия дорогия вещи, как-то золотые и серебряные сосуды, Евангелие, кресты и прочее, также парчевыя и матерчатыя

⁶ Там же. С. 32, 35.

⁷ Реестр Платону митрополиту Московскому и Калужскому докладом в 1790 году – 1796 г. // ЦИАМ. Ф. 423. Оп. 1. Д. 71. Л. 18.

⁸ *Никифор (Бажанов Алексей Михайлович)*. Исторический очерк Николаево-Перервинского монастыря. С. 31.

⁹ Книга приходная и расходная Николаевского Перервинского монастыря... на 1802 год... // ЦИАМ. Ф. 423. Оп. 1. Д. 77. Л. 14 об. Л. 15 об.

¹⁰ Главная ризничная опись [1859–1861] // ЦИАМ. Ф. 423. Оп. 1. Д. 36. Л. 109.

лучшие облачения, коихъ было счетом до 50, уклали в ящики и сундуки...»¹¹.

Источниковой базой исследования стали ранее неопубликованные материалы из архива Николаевского Перервинского монастыря: описи ризничных вещей, расходно-приходные книги, реестры. В ходе изучения нами была передатирована Главная ризничная опись¹², которая в реестре дел Николо-Перервинского монастыря Центрального исторического архива Москвы датируется в настоящее время 1775 г., по дате¹³, когда заштатная Перервинская обитель была приписана к Московскому Чудову монастырю. Веские доказательства¹⁴ дали нам основания для передатировки Главной ризничной описи Николо-Перервинского монастыря 1859–1861 гг.

Саккос – архиерейское облачение – восходит в своей богословской основе к вретницу/багрянице Христа, в которую Спаситель был одет во время страданий. Внешний вид облачения повторяет парадную одежду византийских императоров – дивитисий. В Московской Руси до 1670-х гг. правом служить в саккосе обладали только предстоятели Русской церкви – московские митрополиты и патриархи. Все конструктивно-смысловые части саккоса – оплечье, зарукавья, подольник, посторонники – имеют символическое значение и всегда визуально выделяются [Piltz 1976]. Во времена патриарха Никона у патриаршего саккоса появился наперсник или нарамник, называемый часто передником, – вертикальная полоса в центре спереди, еще более приближающая внешний вид облачения к византийскому далматиду. С начала XVIII в. с учреждением Синода саккос становится облачением всех архиереев: митрополитов, архиепископов и епископов [Китович 1804, с. 26].

¹¹ *Никифор (Бажанов Алексей Михайлович)*. Исторический очерк Николо-Перервинского монастыря. С. 38.

¹² Главная ризничная опись [1859–1861] // ЦИАМ. Ф. 423. Оп. 1. Д. 36.

¹³ Заглавный лист описи утрачен.

¹⁴ На каждой странице Главной описи стоит виза игумена Константина, который, как известно, был назначен настоятелем монастыря в 1848 г., а уже в 1861 г. был переведен в Серпуховской Высоцкий монастырь с возведением в сан архимандрита (*Никифор (Бажанов Алексей Михайлович)*). Исторический очерк Николо-Перервинского монастыря. С. 60). Кроме того, в самой описи существует раздел «Опись книгохранилища и письменности / Прочие книги духовного содержания», в котором упоминается издание «Христианское Чтение» за 1859 г. (Главная ризничная Опись [1859–1861] // ЦИАМ. Ф. 423. Оп. 1. Д. 36. Л. 150). Известно, что этот научно-богословский журнал Санкт-Петербургской духовной академии стал издаваться только с 1821 г.

Стан саккоса из ризницы Перервинского монастыря выполнен из узорного золотного шелка. По золотисто-зеленому фону штофной выработки с более светлым узором, аналогичным основному, вытканы волнистые листовые побеги, на которых помещены небольшие ветки с цветами роз двух видов, между ними выткан крупный, пышный, перевязанный лентой, букет из трех роз с листьями. Концы ленты букета соприкасаются с листовым побегом, создавая четкое клеймовидное композиционное построение. Раппорт – крупный, основная доминирующая часть орнамента занимает почти всю длину саккоса. Узор выткан пряденым серебром разного вида и цветным с оттенками шелком – красным, розовым, зеленым, коричневым и белым.

Оплечье, зарукавья, передник выполнены из рытого крестчато-го бархата. На светло-зеленом бархатном фоне золотой нитью вытканы равносторонние кресты. Оплечье, подольник, посторонники и зарукавья выделены узорным галуном, затканым битью. Горловина обшита золотой тесьмой с геометрическим орнаментом. Внизу нашиты три звонца с глазками¹⁵, по краям посторонников – круглые пуговицы из медного сплава. Подкладка из желтой тафты. Длина 118 см (рис. 1).



Рис. 1. Саккос из ризницы Николаевского Перервинского монастыря

¹⁵ Один звонец был утрачен до поступления в музей.

На подкладке – чернильная надпись: *ГЛАВ. № 2-Й / ЛИСТЬ 100-Й*. Эта помета помогла соотнести памятник с документами из Центрального исторического архива г. Москвы – Главной церковной и ризничной описью Перервинского монастыря¹⁶.

Соотнесение чернильных помет на подкладке саккоса совпало с листами и номерами монастырской Главной описи [1859–1861 гг.], где облачение описано в разделе «Саккосы» самым подробным образом: «Саккос парчевый по шелковой крапивного цвета земле с серебряными разводами, по коим шелковые цветы; между оными разводами серебряные травы с шелковыми цветами; оплечье, края рукавов и передник из бархата бледножелтого цвета с крестами, ткаными золотом; оплечье, рукава и подольник отделены золотым с серебряными цветочками широким часом; передник с двух сторон, также рукава и сторонники по краям и подол обложены золотым с серебряными цветочками половинчатым часом; при Саккосе четыре звонца и четырнадцать пуговиц – из медныя; подложен саккос желтою тафтою»¹⁷. Из этой же парчовой ткани крапивного цвета, подложенной желтою тафтою, был выполнен архиерейский богослужебный комплект – большой омофор¹⁸, епитрахиль¹⁹, палица²⁰, поручи²¹.

Саккос в составе предметов архиерейского служения фигурирует и в более ранней Описи ризничных и церковных вещей 1813 г. Составление этой описи по указу Московской духовной консистории в 1813 г. было поручено архимандриту Лаврентию, настоятелю Московского Богоявленского монастыря. Именно ему во время нашествия в Москву Наполеона вменили в обязанность эвакуацию большей части Перервинского ризничного и церковного имущества, а затем ее возвращение в монастырь²². Опись 1813 г. являлась сверкой состояния ризницы до и после войны 1812 г., и доказательством соответствия ее состава в 1813 г. довоенному. В описи 1813 г. саккос записан следующим образом: «...саккос парчевый по крапивной земле со всем прибором. Как то: большой омофор, епитрахиль, полиция с тремя кистями и поручи все из одинаковой парчи обложены золотым часом, а подложены желтою

¹⁶ Главная ризничная опись [1859–1861] // ЦИАМ. Ф. 423. Оп. 1. Д. 36. Л. 100.

¹⁷ Там же. Л. 100–100 об.

¹⁸ Там же. Л. 102.

¹⁹ Там же. Л. 104.

²⁰ Там же. Л. 106.

²¹ Там же. Л. 107.

²² История Перервинского монастыря. б/д. [1869 г.] // ЦИАМ. Ф. 423. Оп. 1. Д. 318. Л. 5.

тафтою, при них пуговицы медные»²³. В этом же документе определяется ткань стана – парчовая, и ее цвет – крапивный, без описания узора. Только в Главной описи [1859–1861 гг.] обобщенно описывается узор парчи стана и впервые называется технология, узор и цвет ткани оплечья, нарамника и зарукавьев – бархат «бледножелтого цвета с крестами, ткаными золотом»²⁴.

Парчовая ткань стана саккоса согласно современной текстильной терминологии может быть определена как золотный штоф²⁵. Композиционно-стилистические и технологические особенности ткани позволяют датировать ее второй половиной XVIII в.

Необходимо отметить, что в стилистике русских тканей этого времени существовало два направления. Первое испытывало мощное влияние французского художественного текстиля, как правило, копируя его. При этом рисунки создавали приезжавшие в Москву французские «десейнщики».

Второе направление было связано с использованием орнамента привозных тканей допетровского времени. Уже в Московской Руси, задолго до возникновения собственного русского шелкоткацкого производства в начале XVIII в., сложилась высокая культура отношения к драгоценным тканям. Изучение монастырских описей Синодального периода показывает, что за основу описания тканей XVIII–XIX вв. была взята древнерусская текстильная терминология, опирающаяся на текстурно-технологические особенности тканей. По описям четко прослеживается, что ткань и узор в XVIII–XIX вв. воспринимались, как и в XVI–XVII вв., в целом, без детализации, через уже знакомые образы. Так, специфические волнистые линии, перистые листья, павлиньи перья определяются как «разводы»: «Епитрахель парчевая по белой земле, по ней травы зеленя и красныя, с золотыми разводами...»²⁶; или – «Стихарь золотой парчи с серебряными насыпными разводами...»²⁷. Также

²³ Опись ризничных и церковных вещей 1813 г. // ЦИАМ. Ф. 423. Оп. 1. Д. 278. Л. 19.

²⁴ Главная ризничная опись [1859–1861] // ЦИАМ. Ф. 423. Оп. 1. Д. 36. Л. 100 об.

²⁵ Штоф – плотная ткань камчатной выделки с двусторонним узором. Термин используется для тканей, производимых с начала XVIII в. (Астафьева Н.А. Исторический текстиль XVI – начала XX в. в собрании Московского государственного объединенного музея-заповедника: Каталог. М., 2018. С. 178–179, 200–202, 206–207).

²⁶ Опись церковного и ризничного имущества. 1813 г. // ЦИАМ. Ф. 423. Оп. 1. Д. 101. Л. 49.

²⁷ Книга описная 1783 года // ЦИАМ. Ф. 423. Оп. 1. Д. 54. Л. 65.

обобщенно, как узор, воспринималась и цветовая гамма ткани. В описях не фиксируются цвета шелка в узоре ткани, цвет определяется только по фону-«земле». Вот несколько примеров: «Стихарь полугарнитуровой красный... оплечье парчи серебряной по алой земле... обшлага из рыгаго бархату по серебряной земле подольник штофу французскаго по перченовой земле...»²⁸; «Ризы парчи серебряной гладкой по малиновой земле травы...»; «Ризы золотой парчи травчатой по красной земле...»²⁹. Цвет передавался с привязкой к ботаническим прототипам и понятийно-бытовым характеристикам: жаркий, малиновый, светло-, темно-вишневый, васильковый, соломенный, кофейный, лимонный, гвоздичный и т. п.³⁰

В монастырских описях нашел отражение и изменившийся к XVIII–XIX вв. текстильный глоссарий. Появляются немецкие и французские термины, отмечающие мельчайшие текстурные изменения тканей. Так, образцы с использованием металлизированных (золотных или мишурных) нитей различной крутки получают названия: парча дродорная, фризе (фрезе), глазет, насыпная парча, сканная парча, объяр, парчица полосами, струйчатая парча, парча золотная³¹. Столь разнообразный ассортимент парчовых тканей был напрямую связан с их широким использованием в церковной среде. Подобные ткани отличались жесткой, немнущейся поверхностью и хорошо сохраняли форму парадных облачений.

К третьей четверти XVIII в. в России складывается ткачество церковного направления, получившее большое развитие позднее, в XIX в. К наиболее распространенной композиционной схеме подобных тканей относится клеймовидное построение узора с орнаментальной доминантой в центре. Самыми популярными стали ткани с букетами роз в окружении лиственных побегов (рис. 2а). Очевидно, что на рисунки подобных тканей во многом повлияло стилистически-композиционное решение французских золотных тканей первой половины – середины XVIII в. В узоре парчовых тканей «большого стиля» Людовика XIV многоярусный стилизованный букет располагался в клеймовидном обрамлении в окружении волнистых лент с цветами, плодами и листьями³² (рис. 2б). На

²⁸ Там же. Л. 65 об.

²⁹ Опись церковного и ризничного имущества. 1813 г. // ЦИАМ. Ф. 423. Оп. 1. Д. 101. Л. 33 об.

³⁰ Там же. Л. 32–56.

³¹ Там же.

³² *Вишневская И.И., Маркова В.И.* Итальянские и французские ткани на Руси в XVI–XVII столетиях. М., 1976; *Прикладное искусство Франции XVII–XX вв.: Каталог выставки.* М., 1995. С. 19. Кат. № 2.

технологическом уровне своеобразии русских тканей достигалось за счет применения серебряных, золотых, мишурных нитей различной крутки, бити, шелков локальных цветов без полутонов, синели, введением черного, темно-коричневого шелка в деталях, на фоне, как правило, штофной выработки.



Рис. 2а. Шелк золотной.
Москва, мануфактура А. Жирнова,
третья четверть XVIII в.
(после 1768 г.);
из коллекции МГОМЗ



Рис. 2б. Шелк золотной.
Лионская мануфактура,
1715–1720;
из коллекции
Палаццо Мочениго

Выбор для стана саккоса русской ткани закономерен и объясняется развитием отечественного текстильного производства. К середине XVIII в. русское шелкоткацкое производство окрепло, стало конкурентноспособным, полностью обеспечивая потребности общества. С последней четверти XVIII в. усилилась унификация светского костюма, и тяжелые, затканые серебром, парчовые и бархатные ткани стали использовать исключительно для церковных нужд.

Аналогии ткани стана саккоса имеются в собрании Исторического музея и в текстильной ризнице старообрядческого Покровского собора³³. Один из образцов имеет затканый край

³³ Русские узорные ткани: XVII – начало XX в. М., 2004. С. 68. № 59; *Вилкова М.В., Смирнова Н.А.* Облачения и богослужебные предметы из тканей // Древности и духовные святыни старообрядчества: Иконы, книги, облачения, предметы церковного убранства Архиерейской ризницы и Покровского собора при Рогожском кладбище в Москве / Под общ. ред. Е.М. Юхименко. М., 2009. С. 254. Кат. № 98; С. 260. Кат. № 101.

с клеймом мануфактуры А. Жирнова³⁴. По документам стало известно, что эту мануфактуру Андрей Жирнов приобрел у фабриканта Матвея Палтусова по купчей в 1768 г.³⁵ Эта дата может служить нижней границей производства узорного золотного штофа стана саккоса.

Выполненные из этой же ткани остальные предметы полного архиерейского облачения, включая большой омофор, свидетельствуют о принадлежности комплекта главе епархии, Московскому митрополиту. Еще одним доказательством этого предположения является наличие звонцов на исследуемом саккосе. Известно, что решением Московского Собора 1675 г. они стали отличительной характеристикой облачений высших архиереев – патриархов с XVII в. и митрополитов в последующий Синодальный период³⁶.

Изготовление саккоса после 1768 г. приходится на годы управления Московской епархией митрополитом Платоном (Левшиным).

Оплечье, нарамник, зарукавья саккоса выполнены из рытого золотного крестчатого бархата согласно древнерусской текстильной терминологии [Клейн 1925, с. 25–28]. «Крестчатые» ткани являются ярчайшим примером церковного ткачества. В древности для того, чтобы отличить литургические одежды от конструктивно сходных одежд императора, на них стали вышивать кресты или использовать ткани с крестчатым орнаментом. В Московской Руси многокрестные ризы или полиставрии дозволялось носить только высшим архиереям. На Московском Соборе 1675 г. при патриархе Иоакиме это правило было распространено на всех русских архиереев³⁷.

Именно митрополит Платон возобновил древнюю традицию ношения «крестчатых» облачений. Еще в 1787 г. он заказал саккос из красного бархата с вышитыми золотом четырехконечными крестами³⁸. Для митрополита Платона служение в саккосах-по-

³⁴ *Арсеньева Е.В.* Старинные узорные ткани России XVI – начала XX в. М., 1999. С. 27.

³⁵ Ведомость о состоянии шелковых фабрик с 1797 г. (по 1802 г.) // РГАДА. Ф. 277. Оп. 16. Д. 8. Л. 73.

³⁶ *Китович К.* Разсуждение о начале, важности и знаменований церковных облачений... СПб., 1804. С. 26.

³⁷ Там же. С. 16–17.

³⁸ Подписной саккос (СПМЗ, Инв. 3272 их) с вышитой надписью «Сделан сей саккос тщанием преосвященного Платона архиепископа Московскаго 1787 года марта дня» находился в архиерейской ризнице Чудова монастыря и не входил в основное собрание Троице-Сергиевой Лавры [Клопова 2010, с. 76].

листавриях вне сомнения символизировало преемственность церковной власти его времени от первых московских святителей. Известно, что для литургической службы 1805 г. в Чудовом монастыре Московского Кремля митрополит Платон взял из Патриаршей ризницы крестчатый саккос Московского митрополита Алексея (1353–1378). Впоследствии саккос, подризник и посох святителя Алексея были переданы из Патриаршей (Синодальной) ризницы в ризницу Чудова монастыря и помещены у его мощей³⁹.

Уже в 1801 г. при коронации императора Александра I облачения всех священнослужителей и напрестольные одежды Успенского собора Московского Кремля были изготовлены из «серебряного с золотыми крестами глазета». Крестчатая ризница была пожертвована самим императором⁴⁰. В описи Перервинского монастыря 1813 г. нам встретилось описание саккоса, выполненного из крестчатой ткани, – «Саккос из шелковой материи по зеленой земле с золотыми крестами...»⁴¹.

Иконография крестов на рытом бархате оплечья, зарукавьев и нарамника исследуемого саккоса требует пояснения. Равносторонние кресты на ткани могут быть идентифицированы как один из вариантов мальтийского креста. Известно, что в 1797 г. император Павел I заключил Конвенцию между Россией и Орденом св. Иоанна Иерусалимского (Мальтийского ордена) об учреждении Великого российского приорства⁴². В этом же году на императора Павла I был возложен титул протектора Мальтийского ордена с вручением его древних реликвий. После оккупации острова Мальта войсками Наполеона Бонапарта в 1798 г. Орден навсегда его покинул. Российский император Павел I пригласил мальтийских рыцарей в Россию и был вскоре провозглашен 72-м Великим магистром. Резиденция Ордена была перенесена в Санкт-Петербург. Император Павел I выступил в роли государя двух разных держав: Российской империи и Ордена Св. Иоанна Иерусалимского, при этом звание Великого магистра было добавлено к императорскому титулу. Существенные изменения затронули и церемониал российского двора. Знак ордена – увенчанный мальтийской короной крест ордена – был включен

³⁹ *Снегирев И.М.* Жизнь московского митрополита Платона: В 2 ч. 4-е изд. М., 1891. Ч. 2. С. 19.

⁴⁰ *Жмакин В., прот.* Коронации русских императоров и императриц: Церковно-ист. очерк. Вып. 1. СПб., 1898. С. 131.

⁴¹ Описание ризничных и церковных вещей 1813 г. // ЦИАМ. Ф. 423. Оп. 1. Д. 278. Л. 21 об.

⁴² Россия была единственной европейской державой, которая смогла помочь ордену избежать финансового кризиса в конце 1790-х гг.

в государственный герб и печать Российской империи⁴³. В конце XIX в. изображение мальтийских крестов встречается в ткачестве, на парадной посуде⁴⁴. На русских ткацких фабриках производство крестчатых тканей налажилось с 1798 г. после церковных реформ императора Павла I⁴⁵, связанных с разрешением первоначально архиереям, а затем священникам носить фелони-полиставрии⁴⁶.

Надо отметить, что император Павел относился к самым образованным в богословском отношении русским монархам, в чем, несомненно, была заслуга митрополита Платона, являвшегося долгие годы наставником будущего царя.

Еще одним памятником нашего исследования стал посох из собрания музея-заповедника «Коломенское» (рис. 3). Посох соотносится с описанием Главной ризничной описи (1859–1861 гг.): «Архиерейский посох деревянный с пятью яблоками костяными, на верху коего посоха крестик⁴⁷ костяный же, а под крестиком на кости вырезаны буквы: “П.А.М.М”; у рогов наконечники костяные». В Перервинском монастыре при посохе был атласный сулок купоросного цвета⁴⁸. В Главной описи (1859–1861 гг.) буквы П.А.М.М. записаны не точно. На посохе первая половина монограммы «МК» записана кириллицей, что читается как «Московский/Коломенский»; вторая – “APL” – латиницей: архимандрит Платон Левшин (рис. 4). Правая сторона монограммы совпадает с вензелем Мит-

⁴³ Сокровища Мальтийского ордена: Девять веков служения вере и милосердию: Каталог выставки / Сост. Л. Гаврилова. М., 2012. С. 216–241.

⁴⁴ 1798 г. в связи с провозглашением императора Павла Великим магистром Мальтийского ордена, на Императорском стеклянном заводе, вероятнее всего, по личному заказу императора, изготавливалась серия бокалов и рюмок из бесцветного стекла, украшенных гравированным изображением мальтийского креста в сиянии (Сокровища Мальтийского ордена... С. 344–345).

⁴⁵ Впервые была введена наградная система для духовных лиц, наградами стали не только ордена и медали, но и отдельные предметы богослужебного назначения. Состоялась вторая канонизация XVIII в. – Феодосия Тотемского. В 1800 г. утверждены правила митрополита Платона о единоверии: легализация единоверческих храмов. Большое внимание уделялось духовному образованию: в царствование Павла I было открыто 8 духовных семинарий [Куковский 2016].

⁴⁶ Китович К. Разсуждение о начале, важности и знаменовании церковных облачений... С. 17.

⁴⁷ Крест был утрачен до поступления в музей-заповедник.

⁴⁸ Главная ризничная опись (1859–18610) // ЦИАМ. Ф. 423. Оп. 1. Д. 36. Л. 111. Посох поступил в музей-заповедник без сулка.

рополита Платона на митрополичьих покоех Троице-Сергиевой лавры. И хотя в документе посох не имеет личной привязки, правильное прочтение монограммы установило его принадлежность митрополиту Московскому и Коломенскому, священноархимандриту Троице-Сергиевой лавры Платону Левшину. В расходно-приходной книге за 1802 г. находим запись о «зделании архиерейского посоха» и о плате за него «30 руб.»⁴⁹. Сопоставление данных о памятнике в расходно-приходной книге 1802 г. и Главной описи (1859–1861 гг.) позволяют датировать посох началом XIX в.



Рис. 3. Архиерейский посох
из ризницы Николаевского Перервинского монастыря



Рис. 4. Монограмма митрополита Платона (Левшина)
на костяной пластине посоха

⁴⁹ Книга приходная и расходная Николаевского Перервинского монастыря... на 1802 год... // ЦИАМ. Ф. 423. Оп. 1. Д. 77. Л. 14 об.

Подводя итоги работе комплексного исследования предметов архиерейского сана из ризницы Николаевского Перервинского монастыря, отмечаем, что ткани саккоса относятся к особому направлению – русскому церковному ткачеству. Парчовая ткань на стане атрибутируется как золотный штоф фабрики А. Жирнова третьей четверти XVIII в. (после 1768 г.), «кресчатый» бархат на оплечье, нарамнике и зарукавьях – как золотный бархат рубежа XVIII–XIX вв. Изучение документальных источников, атрибуция монограммы на посохе позволили соотнести саккос и посох с именем Московского митрополита Платона (Левшина) – выдающегося церковного и государственного деятеля России XVIII в. Саккос был изготовлен до 1812 г. (1800–1805 гг.). Верхняя граница определяется годом смерти митрополита Платона. С наибольшей вероятностью саккос может относиться к одному из последних архиерейских облачений владыки.

Литература

- Клейн 1925 – *Клейн В.К.* Иноземные ткани, бытовавшие в России до XVIII в., и их терминология. М.: Изд. Оружейной палаты, 1925. 67 с.: ил.
- Клопова 2010 – *Клопова С.Н.* Облачения митрополита Платона из ризницы Троице-Сергиевой лавры // Платоновские чтения: Сборник материалов, 2009. М.: Перервинская духовная семинария, 2010. Вып. 6. С. 68–78.
- Куковский 2016 – *Куковский О.*, диакон. Церковная политика императора Павла I // Платоновские чтения: Сборник материалов, 2015. М.: Перервинская духовная семинария, 2016. Вып. 12. С. 52–61.
- Piltz 1976 – *Piltz E.* Trois Sakkoi byzantins: Analyse iconographique. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1976. 82 p.: ill.

References

- Klein, V.K. (1925), *Inozemnye tkani, bytovavshie v Rossii do XVIII v., i ikh terminologiya* [Foreign textiles existed in Russia before the 18th century and its terminology], Oruzheinaya palata, Moscow, USSR.
- Klopova, S.N. (2010), “Vestments of Metropolitan Plato from the vestry of Trinity-Sergius Lavra”, in *Platonovskie chteniya. Sbornik materialov* [Platonic Readings. Collection of texts], Perervinskaya dukhovnaya seminariya, Moscow, Russia, issue 1, pp. 68–78.
- Kukovskii, O, deacon (2016), “Church policy of Emperor Paul I” [Platonic Readings. Collection of texts], Perervinskaya dukhovnaya seminariya, Moscow, Russia, issue 12, pp. 52–61.
- Piltz, E. (1976), *Trois Sakkoi byzantins: Analyse iconographique*, Stockholm, Sweden.

Информация об авторе

Надежда А. Астафьева, Московский государственный объединенный музей-заповедник, Москва, Россия; 115487, Россия, Москва, пр-т Андропова, д. 39; 7256241@mail.ru

Information about the author

Nadezda A. Astafyeva, Moscow United National-park Museum, Moscow, Russia; bld. 39, Andropov Av., Moscow, Russia, 115487; 7256241@mail.ru

Журнал “ICOM News” – источник для изучения
культурно-образовательной деятельности музея

Ольга С. Семенова

*Национальный исследовательский Томский государственный
университет, Томск, Россия, shataim_7@mail.ru*

Ирина А. Сизова

*Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» в Санкт-Петербурге,
Санкт-Петербург, Россия, iasizova@hse.ru*

Оксана С. Хрулева

*Национальный исследовательский Томский государственный
университет, Томск, Россия, shataim_7@mail.ru*

Аннотация. Периодическая печать как исторический источник активно используется исследователями различных направлений. Профессиональная периодическая печать может стать одним из ключевых источников в проведении исследования. Это особенно актуально, когда широкий пласт прочих источников доступен в ограниченном объеме. В данной статье показано, что профессиональный журнал “ICOM News” может считаться качественным историческим источником по изучению развития культурно-образовательной деятельности музеев. Цель статьи – определение основных форм работы с посетителями в музеях в 1940–1980-е гг., а также выявление этапов и причин их модернизации по материалам “ICOM News”. В статье представлен анализ публикаций профессионального журнала Международного совета музеев (ICOM), посвященных формам работы с посетителями в музеях различных стран. В результате анализа имеющегося массива данных было выделено 367 статей по интересующей теме, что составляет 4,2% от общего количества всех публикаций в этом журнале. По итогам изучения данных публикаций были определены этапы и основные причины появления, развития и изменения форм работы с музейной аудиторией. Выбранные публикации были подвергнуты текстологическому анализу. Преимуществом журнала является то, что публикации в нем имеют глобальный географический охват и представляют опыт музеев различного профиля, освещая как внутреннюю работу музея, так и его положение в обществе.

К ограничениям журнала следует отнести необходимость привлечения дополнительных видов источников.

Ключевые слова: исторический источник, периодическая печать, посетители музея, формы взаимодействия, “ICOM News”

Для цитирования: Семенова О.С., Сизова И.А., Хрулева О.С. Журнал “ICOM News” – источник для изучения культурно-образовательной деятельности музея // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 7. Ч. 2. С. 169–184. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-7-169-184

Journal “ICOM News” as the source for studying of the museum cultural and educational activities

Olga S. Semenova

*National Research Tomsk State University, Tomsk, Russia,
shamaim_7@mail.ru*

Irina A. Sizova

*HSE University in Saint Petersburg, Saint Petersburg, Russia,
iasizova@hse.ru*

Oksana S. Khruleva

*National Research Tomsk State University, Tomsk, Russia,
shamaim_7@mail.ru*

Abstract. Periodical press as a historical source is actively used by researchers in various fields. Professional periodicals can be a key source of research. This article shows that the professional journal “ICOM News” can be considered a quality historical source for studying the development of cultural and educational activities of museums. The purpose of the article is to determine the main formats of work with visitors in museums in the 1940s – 1980s, identifying the stages and reasons for the modernization of these work formats with the museum audience based on the materials of “ICOM News”. The publications in this journal have a global geographical outreach and cover a specialized variety of museums, elucidating both the inner working of a museum as a historical and cultural unit and its evolving place within the broader societal mosaic. The publications in the journal were subjected to textual analysis based on the study of special texts as carriers of professional knowledge. In our case, these are articles devoted to various ways of interacting with the museum audience. Having studied the available data array, 367 articles were identified on the topic of interest to us, amounting to 4.2% of the total number of all publications in this journal.

To sum up, we argue that the professional museum journal “ICOM News” is the full-fledged source for the study of museums globally and for the invaluable regional insights into cultural and educational activities of national museums. It goes without saying that this source works best in combination with other sources, including archival and museographic materials.

Keywords: historical source, periodicals, museum visitors, forms of interaction, “ICOM News”

For citation: Semenova, O.S., Sizova, I.A. and Khruleva, O.S. (2022), “Journal ‘ICOM News’ as the source for studying of the museum cultural and educational activities”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 7, part 2, pp. 169–184, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-7-169-184

Введение

Каждый исследователь, разрабатывая новую конкретную тему, начинает сбор информации: имеющиеся исследования (библиография) и источники. Среди последних следует выделить периодическую печать, которая обладает большим информационным потенциалом. Наибольший интерес представляет именно профессиональная периодика, посвященная конкретной сфере. Так, в области музейного дела имеется ряд изданий, где освещаются вопросы работы музеев всего мира в различных областях деятельности – от учетно-хранительской до культурно-образовательной и экспозиционно-выставочной. Среди них стоит отметить международные журналы *Museum International*, *Curator* и “ICOM News”. Все указанные журналы были инициированы Международным советом музеев (ИСОМ) во второй половине 1940-х гг. Отметим, что по регулярным публикациям в профессиональной периодике можно проследить эволюцию развития конкретного вида деятельности музея или в целом музейной жизни в динамике, восполнить те пробелы в информационном освещении темы, которые обнаруживаются в других видах источников. Это связано с тем, что публикации в периодических изданиях являются важным источником по фиксации конкретных событий, что дает возможность их проанализировать и понять тренды развития музейных организаций. При этом следует отметить, что профессионально-ориентированная периодическая печать в сфере музейной практики редко используется в качестве основы для проведения исследований, хотя именно эти журналы позволяют проследить как историю развития музеев и отдельных

направлений музейной деятельности, так и выявить актуальные темы в различные периоды.

Объектом изучения являются формы работы с посетителями в музеях в 1940–1980-е гг. и причины их модернизации. История журнала “ICOM News” начинается с 1948 г., когда Международный совет музеев принял решение о подготовке специального издания для музейных профессионалов и всех, кто интересуется музейной деятельностью. В нем содержатся аналитические статьи и интервью с музейными экспертами, а также дискуссии о проблемах, с которыми сталкиваются музеи. Этот журнал публиковался на трех официальных языках ICOM (французский, английский, испанский), распространялся среди всех его членов и подписчиков, учреждений культуры и институтов наследия на правительственных и неправительственных уровнях. Сегодня в открытом доступе представлена коллекция из 139 номеров за 36 лет (до 1983 г.) общим количеством статей – 8540.

Целью статьи является изучение культурно-образовательной деятельности музея для определения основных форм работы с посетителями в музеях в 1940–1980-х гг., а также выявление этапов и причин модернизации форм работы с музейной аудиторией на основе материалов, опубликованных в профессиональном музейном журнале “ICOM News”. Отметим, что публикации в данном журнале освещают деятельность музеев всего мира, это позволяет получить наиболее всеобъемлющую и объективную картину модернизационных процессов в сфере культурно-образовательной деятельности.

Методология и данные

Фактически этот журнал стал историческим источником для решения поставленной проблемы. Еще одной особенностью этого журнала является то, что он не является общедоступным. Только члены Международного совета музеев (ICOM) имеют доступ к текущей и архивной коллекции этого журнала. Был выбран хронологический период с конца 1940-х гг., когда журнал только появился, и до начала 1980-х гг., когда его публикация была включена в другой профессиональный журнал – “Museum International”. Выбранный для изучения период характеризуется активной сменой традиционных форм работы с музейной аудиторией. Трансформационный процесс работы с посетителями музея продолжается и сегодня, поэтому подробное и хронологическое изучение этого важного вопроса является оправданным и своевременным.

Публикации в журнале подвергались текстологическому анализу, основанному на изучении специальных текстов как носителей профессиональных знаний. В нашем случае это статьи, посвященные различным способам взаимодействия с музейной аудиторией. Изучив имеющийся массив данных, было выявлено 367 статей по интересующей нас теме, что составило 4,2% от общего числа всех публикаций в данном журнале. Наибольшее количество публикаций было представлено в 1950-е гг. – время активной деятельности и экспериментов (см. рис. 1).

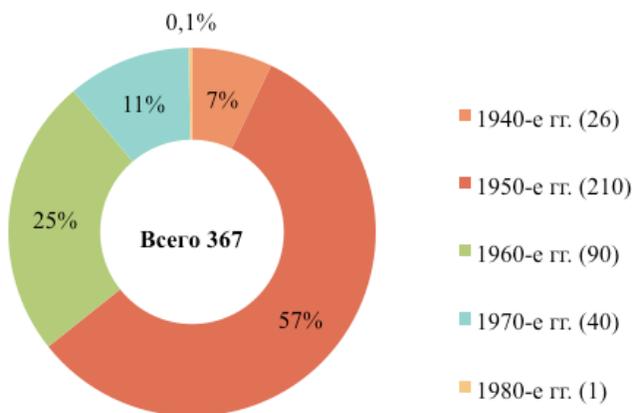


Рис. 1. Количество статей о формах работы с музейной аудиторией в журнале “ICOM News” с 1948 по 1983 г.

Отметим, что тема работы музея с посетителями освещена в большом количестве исследований. Ею занимаются как ученые-исследователи в области музеологии и смежных дисциплин, так и практикующие сотрудники музеев, чья работа связана с общением с посетителями.

Авторы разделили эти исследования на несколько групп. Первая группа исследований обращается к существующей в музее ситуации в отношении работы с посетителями разных возрастов, в том числе на примере музея определенного типа. К ним относятся классические монографии и публикации, в которых освещаются традиционные формы работы с посетителями, сложившиеся в музеях с конца XIX в. [Юхневич 2001; Георгаки 2011, с. 117–132]. Авторы проводят анализ эффективности этого типа взаимодействия по шкале от редко встречающихся форм до неэффективных

при работе с определенными возрастными группами в музеях или в определенных типах музеев.

Вторая группа работ посвящена обсуждению методов и результатов изучения музейной аудитории. В эту же группу входят работы, изучающие особенности поведения посетителей музеев, в том числе в цифровую эпоху. В результате предлагаются рекомендации по модернизации выставочного пространства или конкретные формы работы с посетителями [Рачкова 2014, с. 154–161; Феоктистова 2018, с. 67–100; Петрунина 2011, с. 293–304; Ушкарев 2017, с. 558–568; Майлз 2001, с. 138–156].

Третья группа исследований охватывает современные способы привлечения и работы с музейной аудиторией, включая психологические особенности восприятия информации, современные аудиовизуальные и мультимедийные технологии в музее и т. д. [Долак 2013, с. 85–92].

Исследования четвертой группы посвящены изучению поведения посетителей музеев на выставках. Они также изучают опыт, который посетители получают в музеях. Самый известный исследователь в этой области – Джон Х. Фальк. Его книги «Идентичность и опыт посетителей музея», «Музейный опыт» и «Новый взгляд на музейный опыт» (совместно с Линн Диркинг) освещают моменты, которые современные музейные педагоги начинают активно использовать в своей практике [Falk 2009; Falk and Dierking 1992; Falk and Dierking 2014].

В результате анализа публикаций было выявлено, что исследователи не пишут об основных этапах и причинах появления новых форм работы с посетителями в музеях. Обычно они описывают преимущества существующих или вновь возникающих форм работы с аудиторией, но почему и как они возникли или сформировались, не обсуждаются. Поэтому авторы решили обратиться именно к выявлению этапов и причин появления различных форм работы с музейной аудиторией, используя профессиональный музейный журнал в качестве источника.

Результаты изучения журнала “ICOM News”

Изначально занятия в рамках культурно-образовательной деятельности осуществлялись в виде отдельных лекций по конкретной теме и тематических экскурсий для школьной аудитории. В 1950-х гг. эта практика продолжилась, получив дальнейшее развитие с помощью дополнительных форм работы с аудиторией.

Лекции в музее проводились циклами в сочетании с показом фильмов для обеспечения наглядного представления материала и для понимания обязанностей научных сотрудников музея. Ярким примером такой формы работы является деятельность Музея этнографии в Вене¹, где еженедельно проходили лекции и фильмы по этнографии. Государственный Эрмитаж проводил цикл лекционных программ по истории искусства с включением экскурсий и занятий со школьниками². В частности, только за 1954 год в музее были проведены 154 лекции по искусству³. В Городском музее в Амстердаме, Музее Альгамбра⁴, Люблинском музее⁵, Национальном музее в Нюрнберге⁶ были популярны такие формы работы, как музейные занятия, экскурсии⁷, лекции в здании музея, а также в школах и промышленных учреждениях.

Таким образом, в 1950-х гг. произошло расширение лекционной формы работы с музейной аудиторией. С этого времени музеи начали включать лекции в целый комплекс мероприятий, связанных с темой конкретной выставки. Данный факт позволил расширить и категории музейных посетителей. Если изначально лекция преимущественно предназначалась для школьной аудитории, то в 1960-х гг. стали активно разрабатываться мероприятия для дошкольной и студенческой аудитории, а также для взрослых, направленные на получение профессиональных знаний. Опыт проведения подобных мероприятий был предложен для изучения в публикациях журнала. Например, в 1959 г. в Канзас-Сити была открыта Юниорская галерея и Креативный творческий центр, который в 1960 г. посетило 150 000 детей, включая дошкольников, которые проводили там целый день. Дети от 3 до 5 лет занимались в классах креативного творчества, где они не просто рисовали, но и получали знания о различных стилях и методах рисования различными материалами (масло, акварель, пастель и т. д.). Похожие курсы проводились и для

¹Museum für Völkerkunde, Wien // ICOM News. 1950. Vol. 3. No. 3. P. 22.

²The Hermitage Museum // ICOM News. 1951. Vol. 4. No. 4. P. 41.

³News (extracts) // ICOM News. 1957. Vol. 10. No. 2. P. 30.

⁴Provincial archaeological museums // ICOM News. 1954. Vol. 7. No. 4. P. 19.

⁵Ślusarski Z. Activities of the archaeological Department of the Lublin Museum in 1953 // ICOM News. 1956. Vol. 9. No. 2. P. 32.

⁶The Nuremberg Germanisches National Museum // ICOM News. 1951. Vol. 4. No. 1. P. 26.

⁷Nine years' activities at the Stedelijk Museum, Amsterdam // ICOM News. 1955. Vol. 8. No. 2. P. 20.

детей старшего возраста, но с расширенной программой по искусствоведению⁸.

В 1964 г. на страницах "ICOM News" был описан опыт организации Музеем восточных искусств Аргентины курсов уже для выпускников университетов по таким темам, как восточная литература и искусство, религии Востока, восточные музыка, театр, танцы⁹.

В музее Леонардо да Винчи был открыт Центр экспериментальной физики, где проводили курсы для учеников средних школ. Цель центра заключалась не просто в показе экспериментов детям, не имеющим доступ к лабораторному оборудованию, но и в предоставлении им возможности принять участие в осуществлении этих экспериментах. А уже в 1966 г. в данном центре были учреждены курсы для учителей физики средних школ¹⁰.

В результате в 1960-е гг. к лекционным формам для работы с аудиторией в глобальном масштабе были добавлены курсы повышения квалификации, направленные на получение профессиональных знаний в сфере музейной деятельности. Такой подход привел к созданию академического направления, ориентированного на школьников, студентов и выпускников университетов для совершенствования своих навыков для работы в музеях. Это привело к растущему спросу на развитие уникальных навыков через образовательные музейные программы.

В 1970-х гг. на волне мировых научных достижений новое развитие получили образовательные программы в научных музеях. Так, Музей искусства и науки Далласа, Музей науки и истории Форты Ворт, Научный музей Института Франклина, Музей науки в Бостоне стали проводить регулярные дошкольные занятия. Специальные лаборатории Музея науки и промышленности Орегона, Музея науки Лоуренса дали возможность школьникам проводить собственные научные проекты. Некоторые научные музеи проводили специальные курсы и программы для городской молодежи, одаренных детей и молодых людей, которые хотели пройти специальную подготовку в рамках конкретных научных областей. Найти такие программы можно было в Калифорнийском музее науки и промышленности («Высокие горизонты» для малообеспеченных детей), Музее науки Лоуренса (интенсивная компьютерная программа), Музее науки и промышленности Орегона («Лагерь Хэн-

⁸ *Seidelman J.E.* A junior gallery within a large museum // *ICOM News*. 1960. Vol. 14. No. 4. P. 30.

⁹ *Museum of Oriental art* // *ICOM News*. 1964. Vol. 17. No. 4. P. 21.

¹⁰ *Italy* // *ICOM News*. 1966. Vol. 19. No. 4. P. 34.

кок» – полевые выезды), Музее науки Рочестера. В Промышленном и Технологическом музее Бирлы (Индия) проводились лекции на популярные научные темы, научные викторины для школьников, специальные кинопрограммы и разные виды культурной деятельности¹¹.

Отдельным направлением в работе с посетителями стало использование технологических устройств – предвестников современных информационных технологий. С конца 1940-х гг., когда начались эксперименты с организацией и вещанием телевизионных музейных программ [Белогубова, Сизова 2017, с. 89], собственные телевизионные программы снимали в Художественной галерее Торонто¹², Национальном музее Уэльса¹³, Американском музее естественной истории в Нью-Йорке, Музее в Гранд-Рапидсе¹⁴, Национальном музее Канады¹⁵. Например, с апреля 1951 г. Художественный музей Сан-Франциско каждое воскресенье представлял тридцатиминутные телевизионные программы на тему «Искусство в твоей жизни»¹⁶. В шведских музеях телевидение начали использовать с 1954 г.¹⁷ В австрийских музеях для знакомства публики с деятельностью музеев начали использовать радиорекламу, в которой давалась информация о часах работы, программах, выставках, а также выпускались короткие интервью или беседы с музейными специалистами на темы, связанные с коллекциями музеев¹⁸. Публичный музей Милуоки создал телевизионную программу о своих коллекциях, включающую игры, соревнования, музыку и фильмы. Программа была ориентирована на школьников и студентов¹⁹.

Конец 1940 – начало 1950-х гг. – время развития кибернетики, что отразилось и в появлении электронных устройств в учрежде-

¹¹ Birla Industrial and Technological Museum, Calcutta, inaugurated Transport Gallery // ICOM News. 1973. Vol. 26. No. 3. P. 122.

¹² Television // ICOM News. 1953. Vol. 6. No. 1. P. 25.

¹³ *Dilwyn J.D.* Televising in a museum // ICOM News. 1953. Vol. 6. No. 4. P. 29.

¹⁴ Television programme // ICOM News. 1953. Vol. 6. No. 4. P. 30.

¹⁵ *Russel L.S.* Television and museums – 3rd report // ICOM News. 1955. Vol. 8. No. 4–5. P. 45.

¹⁶ Television programme // ICOM News. 1951. Vol. 4. No. 4. P. 40.

¹⁷ Televisionen och museerna // ICOM News. 1955. Vol. 8. No. 3. P. 25.

¹⁸ *Auer E.M.* Rundfunk und Museum // ICOM News. 1955. Vol. 8. No. 1. P. 21.

¹⁹ *Weissgerber L.W.* All about "No doubt about it", the TV panel quiz program of the Milwaukee Public Museum // ICOM News. 1962. Vol. 15. No. 3–4. P. 53.

ниях сферы культуры. Так, с июля 1952 г. в Музее бенедиктинцев в городе Фекам появился электронно-управляемый «говорящий» аппарат, позволивший посетителям следить за экспозиционными объектами, синхронизируя их посредством точечной подсветки с объяснениями²⁰. Использование карманных радиоприемников, прототипов современных аудиогидов, было отмечено в Американском музее естественной истории²¹ и в Национальной художественной галерее в Вашингтоне²². Чикагский Институт искусства создал инсталляцию «Говорящий шедевр»: рядом с «картиной месяца» была расположена кнопка, нажав на которую, посетители могли услышать трехминутный текст о художнике, картине, стиле, истории, главной идее²³. Много положительных отзывов получил Провинциальный музей естественной истории и антропологии в провинции Виктория (Канада) за то, что его сотрудники установили автоматический проигрыватель и усилитель для подачи фоновой музыки в общественные галереи²⁴.

Применение технических устройств предполагало следование посетителей по определенному маршруту. В то же время данные устройства начали доставлять неудобства, связанные с необходимостью следовать маршруту, заданному трансляцией, а также с временными и техническими сложностями. Чтобы избежать этих неудобств, Рочестерский музей искусств и наук, в частности, создал систему «говорящих музейных ярлыков». Посетителю предоставлялись портативные наушники, которые он мог подключить к штекерам, расположенным под каждой витриной. Затем он мог слушать 15-минутный комментарий и мог остановить запись, если не хотел слушать дальше²⁵. Подобные системы, так называемые «живые этикетки», сегодня довольно хорошо известны и используются преимущественно в музеях естественнонаучного профиля, например, в Дарвиновском музее.

Электронные устройства и их аналоги в музеях модернизировались с развитием технических средств. Так, в Музее королевы Виктории в г. Лонсестон установили автоматические экскурсионные системы, запускаемые пользователем. При вхождении в экспозиционный зал включались музыка и комментарии к экспонату,

²⁰ New method for guided visits // ICOM News. 1953. Vol. 6. No. 1. P. 21.

²¹ Guide-a-phones in use at American Museum // Ibid. 1954. Vol. 7. No. 6. P. 27.

²² Electronic guide service // Ibid. 1959. Vol. 12. No. 1. P. 26.

²³ "Talking masterpiece" // Ibid. 1954. Vol. 7. No. 6. P. 27.

²⁴ Provincial museum, British Columbia // Ibid. 1955. Vol. 8. No. 1. P. 21.

²⁵ Talking museum labels // Ibid. 1960. Vol. 14. No. 4. P. 33.

а также показывалась короткая лекция²⁶. Телегиды и автоматические слайд-проекции сопровождали временную выставку в Естественно-историческом музее Абвиля²⁷. В Почтовом музее Парижа начали использовать аудиокomentатор²⁸. В Метрополитен-музее была установлена новая аудиосистема для помощи посетителю. Устройство помещалось за картиной, а посетитель мог включить комментарии с помощью специального устройства, которое он носил с собой. Образовательный отдел музея отметил, что данная система давала посетителям больше независимости во время посещения, а также возможность слушать комментарии на разных языках. В результате применения технических устройств музеи смогли разнообразить формы работы с посетителями, предоставив возможность как для группового, так и для индивидуального ознакомления с экспозицией. Отметим, что именно технические устройства способствовали созданию такой формы работы, как тематический маршрут.

Событийная деятельность стала еще одним направлением культурно-образовательной деятельности музеев. К мероприятиям данного типа относятся фестивали, тематические музейные кампании, акции и прочее. Все они были задуманы в первую очередь с целью повышения заинтересованности посетителей в посещении музеев. Одно из перечисленных мероприятий было представлено в журнале "ICOM News" за 1955 г. на примере «Музейной недели» в Югославии, проходившей с 3 по 10 октября 1954 г., которая была посвящена сохранению исторических памятников и природы²⁹. Подобное мероприятие – «Операция «Музеи»» – прошло в Бельгии с декабря 1958 г. по май 1959 г., целью которого было привлечение интереса к музеям. Продвижению акции способствовали пресса, радио и телевидение. Туристические ассоциации организовывали «охоту за сокровищами», подготавливая сувенирные альбомы, посвященные различным музеям³⁰.

В 1960-х гг. событийные мероприятия в музеях продолжились, более того их количество, тематика, как и география музеев, проводивших их, только разрасталась. Это и музейная неделя в Италии 1965 г. по проблемам защиты и сохранения культурного и при-

²⁶ Audio visuals // ICOM News. 1963. Vol. 16. No. 4–6. P. 65.

²⁷ Museum news // Ibid. P. 68.

²⁸ *Le Mouel J.* Le dispositif de guidage audio-visuel au Musée postal // Ibid. P. 68.

²⁹ Museums week and the protection of historic monuments and nature // Ibid. 1955. Vol. 8. No. 3. P. 30.

³⁰ A second campaign for museums // Ibid. 1959. Vol. 12. No. 2–3. P. 30.

родного наследия нации³¹, и культурная неделя 1967 г., организованная в Чили Антропологическим и Археологическим музеем университета Консепсьон³², и бесплатная музейная неделя во всех музеях Объединенных Арабских Эмиратов, сопровождающаяся проведением общественных дебатов, радиопрограммами, показом фильмов о музеях³³.

Сегодня музейные недели проводятся ежегодно и стали традиционной международной акцией, позволяющей не только привлечь посетителя в музей, но и акцентировать его внимание на конкретной теме: от культуры и образования до экономики и экологии.

Изменения в культурно-образовательной деятельности музеев проявились после событий 1968 г., известных как «социальный кризис 1968 года». Музеи просто вынуждены были меняться не только внешне, но и внутренне, став активным участником социокультурной жизни отдельных регионов или целых стран. Например, Чикагский музей науки и промышленности организовал Национальную детскую стоматологическую неделю, на которой показывали образовательные кукольные представления, чтобы дети поняли важность стоматологической гигиены³⁴. В 1970 г. музей города Дакка организовал акцию «Неделя коллекционера», целью которой стало повышение уровня сознательности населения по отношению к культурному наследию. Сотрудники музея просили людей приносить в музей любые предметы, найденные на территории страны, на земле и под землей. За время акции было собрано несколько тысяч различных предметов, что спасло их от разрушения. Вторая акция музея Дакка, имевшая такую же цель, была направлена на создание школьных музеев в отдаленных регионах страны³⁵.

Все эти мероприятия положили начало значимой роли музеев в обществе, на которую они претендует и сегодня. В то же время музей, подчиняясь изменениям в политико-экономической структуре общества, может попасть под влияние политических и экономических факторов, потеряв возможность работать независимо и объективно представлять материал в своих экспозициях.

³¹ Italy // ICOM News. 1966. Vol. 19. No. 2–3. P. 41.

³² Chile // Ibid. 1968. Vol. 21. No. 2. P. 44.

³³ United Arab Republic // Ibid. P. 45.

³⁴ Children's Dental Week programme // Ibid. 1973. Vol. 26. No. 1. P. 39.

³⁵ East Pakistan: active cooperation from the public // Ibid. 1971. Vol. 24. No. 1. P. 57.

Заключение

В результате проведенного исследования были определены основные этапы и причины изменения форм работы с посетителями, а также основные формы работы с музейной аудиторией:

- 1) конец 1940 – начало 1950-х гг. – происходит расширение лекционной формы работы с музейной аудиторией за счет создания целого комплекса мероприятий на базе конкретного музея;
- 2) 1950-е гг. – происходит появление электронных устройств в учреждениях сферы культуры, начинаются эксперименты с организацией и вещанием телевизионных музейных программ;
- 3) 1960-е гг. – появление специализированных программ для дошкольной и студенческой аудитории, а также для взрослых, направленных на получение профессиональных знаний. Таким образом, добавляются курсы повышения квалификации, направленные на получение профессиональных знаний в сфере музейной деятельности;
- 4) 1970-е гг. – рост популярности научных программ и развитие научных музеев.

Среди причин изменения работы с посетителями мы можем выделить внутренние и внешние. К внутренним причинам можно отнести следующие:

- 1) заинтересованность музеев в увеличении количества посетителей через предоставление им новых форм работы;
- 2) разработка новых форм работы с посетителями через изучение их потребностей для более эффективной работы музея;
- 3) появление инициативных сотрудников в штате музея.

Внешние причины более разнообразны. Во-первых, развитие новых научных направлений (в частности, кибернетика) и, как следствие, появление прорывных мировых научных открытий, повлиявших не только на формы работы с посетителями (проведение научных экспериментов и проектов для детей дошкольного и школьного возраста), но и на внедрение технологических устройств в деятельность музеев. Последние пришлись по душе и музейным посетителям, так как позволяли им получать дополнительные знания в рамках выставки без необходимости брать специализированную экскурсию. Доказательством этого также может служить тот факт, что и сегодня «потомки» тех технологических устройств продолжают активно использоваться в экспозиционном пространстве музея (аудио- и видеогиды, тачпады, внедрение эле-

ментов дополненной и виртуальной реальности и прочее). Более того, внедрение технических устройств способствовало появлению новых видов экскурсионных маршрутов – тематических, которые сегодня в условиях из-за вводимых ограничений на посещение общественных мест становятся все более популярными.

Во-вторых, развитие новых научных направлений повлекло изменения и в образовательном процессе, что также сказалось на работе музеев: появилось большое количество образовательных форм работы. Сегодня образовательные формы работы довольно популярны, так как музей становится полноценной площадкой образовательного процесса.

В-третьих, влияние социальных протестов конца 1960-х гг. на роль музеев в обществе, в результате чего не просто изменилась их место и роль в обществе, но стали появляться тематические мероприятия, позволяющие улучшить жизнь в регионе или стране. Фактически это переформатирование тех же «музейных недель» до уровня социально-значимого мероприятия. Таким образом, значимость социальной роли музеев через диверсификацию работы с посетителями становится все более весомой.

Отметим, что причины изменения форм работы с посетителями музеев имеют множественную природу. Это подтверждает и тот момент, что формы работы с посетителями продолжают модернизироваться и сегодня.

Подводя итог, можно сказать, что профессионально ориентированный журнал “ICOM News” является одним из полноценных источников изучения музейного дела в мире в целом и культурно-образовательной деятельности музеев, в частности. В то же время данное периодическое печатное издание может быть привлечено исследователями музейной сферы только в комплекте с другими источниками, в том числе архивными и музеографическими материалами, для получения более полной и объективной картины изучаемого предмета.

Литература

- Белогубова, Сизова 2017 – *Белогубова А.С., Сизова И.А.* История внедрения информационных технологий в музейную практику: по материалам международного журнала “Museum” // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. № 27. С. 87–98.
- Георгаки 2011 – *Георгаки П.* Работа со взрослой аудиторией в археологическом музее Салоник // Вопросы музеологии. 2011. № 2. С. 117–132.

- Долак 2013 – Долак Я. Посетитель на экспозиции как объект музеологического исследования // Вопросы музеологии. 2013. № 1 (7). С. 85–92.
- Майлз 2001 – Майлз Р. Наш посетитель: кто он и каковы его потребности // Музеи. Маркетинг. Менеджмент: Практическое пособие. М., 2001. С. 138–156.
- Петрунина 2011 – Петрунина Л.Я. Социальный портрет современного посетителя Третьяковской галереи // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2011. № 17 (79). С. 293–304.
- Рачкова 2014 – Рачкова О.С. Музейная публика и музейный посетитель: взгляд французских исследователей // Культура. Духовность. Общество. 2014. № 10. С. 154–161.
- Ушкарев 2017 – Ушкарев А.А. Третьяковская галерея: детерминанты посещаемости // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14. № 5. С. 558–568.
- Феоктистова 2018 – Феоктистова С.Е. Аудитория музеев в цифровую эпоху // Музей в цифровую эпоху: Переагрузка. М., 2018. С. 67–100.
- Юхневич 2001 – Юхневич М.Ю. Я поведу тебя в музей: учебное пособие по музейной педагогике. М., 2001. 153 с.
- Falk 2009 – Falk J.H. Identity and the museum visitor experience. Walnut Creek, CA: Left Coast Press, 2009.
- Falk and Dierking 1992 – Falk J.H., Dierking L.D. The museum experience. Washington, DC: Whalesback Books, 1992.
- Falk and Dierking 2014 – Falk J.H., Dierking L.D. The museum experience revisited. Walnut Creek, CA: Left Coast Press. 2014.

References

- Belogubova, A.S. and Sizova, I.A. (2017), "The history of the introduction of information technology into museum practice. Based on the materials of the international journal 'Museum' ", *Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, vol. 27, pp. 87–98.
- Dolak, Ya. (2013), "A visitor to the exposition as an object of museological research", *The Issues of Museology*, vol. 7, no. 1, pp. 85–92.
- Georgaki, P. (2011), "Working with an adult audience in the Archaeological Museum of Thessaloniki", *The Issues of Museology*, vol. 2, pp. 117–132.
- Falk, J.H. (2009), *Identity and the museum visitor experience*, Left Coast Press, Walnut Creek, CA, USA.
- Falk, J.H. and Dierking, L.D. (1992), *The museum experience*, Whalesback Books, Washington, DC, USA.
- Falk, J.H. and Dierking, L.D. (2014), *The museum experience revisited*, Left Coast Press, Walnut Creek, CA, USA.
- Feoktistova, S.E. (2018), "Museum audiences in the digital age" in *Muzei v tsifrovuyu epokhu: perezagruzka* [Museum in the Digital Age: Reloading], Moscow, Russia, pp. 67–100.

- Miles, R. (2001), "Our visitor: who is he and what are his needs" in *Muzei. Marketing. Menedzhment: prakticheskoe posobie* [Museums. Marketing. Management: a practical guide], Moscow, Russia, pp. 138–156.
- Petrulina, L.Ya. (2011), "Social portrait of a modern visitor to the Tretyakov Gallery", *RSUH/RGGU Bulletin. "History. Philology. Cultural Studies. Oriental studies" Series*, vol. 79, no. 17, pp. 293–304.
- Rachkova, O.S. (2014), "Museum public and museum visitor: the view of French researchers", *Kul'tura. Dukhovnost'. Obshchestvo*, vol. 10, pp. 154–161.
- Ushkarev, A.A. (2017), "Tretyakov Gallery: determinants of attendance", *Observatory of Culture*, vol. 14, no. 5, pp. 558–568.
- Yukhnevich, M.Yu. (2001), *Ya povedu tebya v muzei: uchebnoe posobie po muzeinoi pedagogike* [I will take you to the museum: textbook on museum pedagogy], Moscow, Russia.

Информация об авторах

Ольга С. Семенова, Национальный исследовательский Томский государственный университет, Томск, Россия; 634050, Россия, Томск, пр. Ленина, д. 36; semenovaolga-2010@mail.ru

Ирина А. Сизова, кандидат исторических наук, НИУ «Высшая школа экономики» в Санкт-Петербурге, Санкт-Петербург, Россия; 192171, Россия, Санкт-Петербург, Кантемировская ул., д. 3, корп. 1, лит. А; iasizova@hse.ru, sizova_i@mail.ru

Оксана С. Хрулева, кандидат исторических наук, доцент, Национальный исследовательский Томский государственный университет, Томск, Россия; 634050, Россия, Томск, пр. Ленина, д. 36; shamaim_7@mail.ru

Information about the authors

Olga S. Semenova, National Research Tomsk State University, Tomsk, Russia; bld. 36, Lenin Av., Tomsk, Russia, 634050; semenovaolga-2010@mail.ru

Irina A. Sizova, Cand. of Sci. (History), HSE University in Saint Petersburg, Saint Petersburg, Russia; bld. 3, Kantemirovskaya St., Saint Petersburg, Russia, 192171; iasizova@hse.ru, sizova_i@mail.ru

Oksana S. Khruleva, Cand. of Sci. (History), associate professor, National Research Tomsk State University, Tomsk, Russia; bld. 36, Lenin Av., Tomsk, Russia, 634050; shamaim_7@mail.ru

УДК 070:72

DOI: 10.28995/2686-7249-2022-7-185-198

Образ «советского модернизма» в архитектурно-критическом дискурсе журнала «Проект Россия» 1990-х гг.

Вадим В. Данилов

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, rrotullohem@gmail.com*

Аннотация. В 1990-е гг. зарождается новая архитектурная критика, разительно отличающаяся от предшествующей советской. От профессионального жанра она вновь превращается в публицистику, сочетающую в себе художественную интерпретацию архитектурных произведений и общественно-политические взгляды авторов, помещающих архитектуру в более широкие культурные контексты, как это практиковалось в дореволюционной архитектурной критике. Наиболее ярким представителем новой постсоветской критики является журнал «Проект Россия». Во многих статьях, опубликованных в данном журнале в 1990-е гг., так или иначе затрагивается предшествующая архитектурная эпоха, по отношению к которой используются определенные формы высказываний, как правило в негативном ключе. В данной статье демонстрируется, что специфический образ советского модернизма 1960–1980-х гг. является одной из составляющих новой дискурсивной идентичности постсоветской архитектурной критики, которая формируется на фоне масштабных социокультурных и политических изменений.

Ключевые слова: архитектурная критика, советский модернизм, печатная пресса

Для цитирования: Данилов В.В. Образ «советского модернизма» в архитектурно-критическом дискурсе журнала «Проект Россия» 1990-х гг. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 7. Ч. 2. С. 185–198. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-7-185-198

The image of “Soviet modernism” in the architectural critical discourse of “Project Russia” magazine in the 1990s

Vadim V. Danilov

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
rrotullohem@gmail.com*

Abstract. In the 1990s, a new architectural criticism was born, strikingly different from the previous Soviet examples. From the narrowly professional genre, architectural criticism turns back into journalism, combining the artistic interpretation of architectural works and the socio-political views of the authors, placing architecture in broader cultural contexts, inheriting the practices of the pre-revolutionary period. One of the most representative examples of the new post-Soviet criticism is the “Project Russia” journal. In many articles published in this journal in the 1990s the previous architectural era is represented in different contexts, usually in specific negative ways. This article demonstrates that the particular image of Soviet modernism in the 1960s – 1980s is one of the key components of the new discursive identity of post-Soviet architectural criticism, which is being formed against the backdrop of large-scale socio-cultural and political changes.

Keywords: architectural criticism, Soviet modernism, print media

For citation: Danilov, V.V. (2022), “The image of ‘Soviet modernism’ in the architectural critical discourse of ‘Project Russia’ magazine in the 1990s”, *RSUH/RGGU Bulletin, “Literary Theory, Linguistics, Cultural Studies” Series*, no. 7, part 2, pp. 185–198, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-7-185-198

Введение

Процессам распада СССР сопутствует небольшой период «затишья» в начале 1990-х гг., в который часть архитектурных изданий временно или навсегда прекратили свою работу и в то же время не открывались новые. «Затишье» продолжалось на фоне разрушения прежней системы градостроительства, заточенной под плановую экономику – пришедший на ее место частный заказ до середины десятилетия был сфокусирован в основном на дизайне интерьеров и строительстве частных домов. В начале девяностых выходит только авторский журнал «Архитектурный вестник» (название которого отсылает к первому отечественному архитектурному журналу, издание которого началось в 1859 г.), нерегулярно появляются выпуски «Архитектуры и строительства России»,

материалы которого в это время представляют собой либо очерки по архитектурной истории, либо заметки об архитектуре частных домов. С возвращением активной городской застройки и крупных проектов, активизируется и архитектурная печать: в 1994 г. возобновляется публикация журнала «Архитектура и строительство Москвы», под новым именем «Архитектура. Строительство. Дизайн» возобновляется «Архитектура СССР». В 1995 г. появляется, пожалуй, первое архитектурное издание, не воспроизводящее и не наследующее принципам советской архитектурной периодики. Им становится журнал «Проект Россия», основанный голландским архитектором Бартом Голдхоорном на деньги международного гранта IKEA Foundation. Нам представляется, что именно на примере «Проекта» наиболее наглядно заметны некоторые процессы, происходившие в постсоветском архитектурно-критическом дискурсе.

Исследования в области архитектурной критики, представленные в первую очередь работами С. Заварихина [Заварихин 1989], Н. Багровой [Багрова 2011], В. Басса [Басс 2016; Басс 2018], демонстрируют нам, что архитектурно-критические тексты могут рассматриваться не только в узком профессиональном ключе, но и как более масштабный культурный феномен. Архитектурные критики становятся ответственными за создание определенной художественной моды, создают различные модели отношения к городской среде, помещают архитектуру в широкие общественно-политические контексты. На протяжении большей части советского периода архитектурная критика не обладала свойствами публицистического жанра, подобного тому, которым она обладала в дореволюционное время. Нам представляется, что постсоветская архитектурная критика возвращает себе данное положение, продолжая процессы, которые начались в годы перестройки.

Постсоветская специфика

Одной из наиболее характерных черт, отличающих «Проект Россия» от остальных изданий архитектурной тематики 1990-х гг., является отсутствие «инерции» бывших советских журналов, с трудом переживших крах прежней системы архитектурного проектирования, редакции многих из которых сосредоточились на вынесении неутешительных вердиктов наступившей эпохе и освещении деятельности тех профессиональных структур, которые в меньшей степени затронули драматические изменения. На этом фоне «Проект Россия» встречает читателя практически

бескомпромиссным капиталистическим оптимизмом – во вступительном слове главного редактора в первом номере декларируется ряд программных для журнала постулатов – издание появляется на «этапе радикальных и всеохватывающих реформ» и предлагает «внимательный, вдумчивый взгляд на состояние архитектуры, урбанистики и дизайна в посттоталитарной России»¹. На предшествующую профессиональную и культурную архитектурную историю предлагается обратить новый альтернативный взгляд, способный «решить беспрецедентные проблемы и открыть уникальные культурные сокровища». Важна также декларируемая «международность» издания – принципиальная публикация материалов на двух языках, русском и английском, а также обращение не только к интернациональному профессиональному сообществу, но и рядовым читателям не из архитектурной среды: «информируя, как россиян, так и профессионалов других стран о последних достижениях русских архитекторов и дизайнеров». Во многом уникальные для архитектурной периодики раннего постсоветского периода, но в целом характерные для новых печатных изданий этого времени особенности саморепрезентации также проявляются в таких «программных» для «Проекта Россия» стремлениях, как «разрушение до сих пор доминирующих в России монополий» и «преодоление информационного дефицита». При отсутствии эксплицитной характеристики целевой аудитории журнала от его редакции, помимо «профессионального сообщества» и условно «интересующихся», можно сделать предположение, что его воображаемый читатель также представляет собой потенциального клиента частной архитектурной практики, как минимум относится к платежеспособным представителям среднего класса и имеет интерес к актуальным культурным тенденциям – об этом свидетельствует наличие в журнале культурной эссеистики, афиш и сводок событий в сфере современного искусства и «ночной жизни», рекламы товаров премиум-класса.

У «Проекта Россия» видится отчетливая логика «разрыва» с советским и имеются достаточно четко сформулированные позиции, укорененные в настоящем моменте. Проведя демаркационные линии между прежней журналистской традицией и архитектурной практикой, журнал закладывает основы для новых идентичностей, которые он будет продвигать в дальнейшем – сюда относится новый взгляд на фигуры архитектора и заказчика, а также интеллектуально искушенного потребителя архитектурной критики, вновь получающей отчетливое общественно-политическое измерение.

¹Голдхоорн Б. От редакции // Проект Россия. 1995. № 1. С. 4.

Образ советского модернизма

Период в советской архитектуре с 1955 по 1991 г. принято называть «советским модернизмом», начало ему положило постановление ЦК КПСС и Совета министров СССР «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» от 4 ноября 1955 г.². Будучи подробным описанием новых советских архитектурных и строительных практик, данный документ провозглашает идеалы рациональной и функциональной архитектуры, в которой быстрая воспроизводимость и типовые проекты провозглашаются несомненными ценностями, а «индивидуальная» застройка, т. е. единичные авторские проекты – негативной тенденцией, затормаживающей развитие архитектуры и производящей «архитектурные излишества».

Интересно, что термин «советский модернизм» по отношению к позднесоветской архитектуре в 1990-е гг. еще не был устоявшимся – приживется он только в начале 2010-х гг., чему поспособствует выход книги советского архитектора Ф. Новикова² – с нее начнется волна культурных процессов, связанных с «реабилитацией» архитектуры данного периода: популяризация стиля через просветительские проекты, борьба за сохранение сооружений как части культурного наследия, восприятие модернистской архитектуры как части местной идентичности. В публикациях «Проекта Россия» по отношению к модернистской архитектуре можно встретить такие неологизмы, как «советизм», «неоконструктивизм» или «неомодернизм» (по отношению к модернистской архитектуре начала XX в.), по аналогии со «сталинской» возникают «брежневская», «хрущевская» или «застойная» архитектура.

В статьях, опубликованных в «Проекте Россия» в 1990-х гг. тема советского модернизма встречается практически повсеместно – модернистское наследие представляется как то, что нужно преодолеть новым поколениям архитекторов, проблемы современной архитектуры интерпретируются как следствие модернистских ошибок, эпоха модернизма связывается с творческой изоляцией от глобального развития архитектуры, представляясь масштабной ошибкой, затормозившей «нормальное» развитие. Далее мы попытаемся разобраться, из чего состоит образ модернистской архитектуры в дискурсе «Проекта Россия» и с какими целями он используется. Обращаясь к теории дискурса Э. Лакло и Ш. Муфф [Laclau and Mouffe 2001], мы будем рассматривать «советский мо-

²Новиков Ф., Белоголовский В. Советский модернизм: 1955–1985. Екатеринбург: Tatlin, 2010.

дернизм» как одну из «узловых точек» дискурса журнала «Проект Россия» в 1990-е гг. Узловые точки являются «привилегированными знаками», которые способствуют конструированию консенсусных смыслов и общих представлений в рамках единого дискурса.

В новом дискурсе архитектурной критики мы повсеместно встречаем осуждение «индустриальной» направленности советской архитектуры. Стоит отметить, что кризис индустриального проектирования, связанный с однообразием, монотонностью, стиранием уникальных локальных черт, не менее широко обсуждался в профессиональной среде 1970–1980-х гг. Широко известны научно-популярные книги В. Глазычева³ и А. Гутнова⁴, в которых прогрессивное отношение к городской среде и индивидуальным особенностям архитектурных сооружений тем не менее декларировалось с модернистских позиций, не отрицая необходимости тесной связи с промышленностью и социальными потребностями, при этом стараясь избежать губительной стандартизации.

Индустриальная составляющая советского модернизма связывается, в первую очередь, с утратой особого статуса «творца», разрушением профессиональных традиций, попаданием архитекторов в зависимость от строителей. Барт Голдхоорн в своей статье «За пределами добра и зла»⁵ пишет, что репутация современной архитектуры «без сомнения, была основательно подмочена своеобразной интерпретацией идеи модернизма Никитой Хрущевым в 60-е гг., которая утвердила законы промышленного производства в качестве единственной генетической программы архитектуры». Следствием этого является то, что архитекторы оказываются «вытолкнуты на периферию строительного процесса», а архитектурой теперь занимаются всеильные строители. Автор считает, что именно это обуславливает облик современного ему российского города, который он описывает как «скопление однообразных и маловыразительных сооружений вокруг полуразрушенного исторического центра». Здесь мы наблюдаем еще несколько характерных элементов, непременно сопровождающих упоминания советского модернизма – как правило, подчеркивается деструктивность отношения к историческому наследию и эксплуатируется мотив «однообразной» архитектуры. Описывая в своей рецензии специфику условий появления постройки, Голдхоорн обращает внимание на

³Глазычев В. О нашем жилище. М., 1987.

⁴Гутнов А. Мир архитектуры: язык архитектуры. М., 1985.

⁵Голдхоорн Б. За пределами добра и зла // Проект Россия. 1996. № 2. URL: <http://art.nnov.ru/archoteca/publications.php?id=9> (дата обращения 5 июля 2022).

то, что здание было построено в промежутке между двумя «коробками» (характерное уничижительное название прямоугольных в плане построек модернистской эпохи), которые появились опять же из-за специфики строительства, которое представляло «механистическое нагромождение стандартных элементов», пока не будет заполнен отведенный для строительства участок.

Модернизм 1960–1980-х гг. в значительной степени вызывает ассоциации со специфическим образом власти – как правило, тяжеловесной «застойной» бюрократией. Этого нельзя сказать о «первом модернизме», архитектуре советского авангарда, которая ассоциируется в первую очередь с творческой свободой и отсутствием государственного вмешательства в творческий процесс – в «Проекте Россия» про архитектуру авангарда публикуются довольно комплиментарные статьи, в которых подчеркивается вклад авангардного периода в мировую архитектуру, продолжающееся влияние на современных авторов. Что любопытно, широкие связи позднесоветской архитектуры с авангардной практически не упоминаются, хотя именно в послесталинский период начинается ее «реабилитация», а в творчестве модернистов 1960–1980-х гг. нередко многочисленны отсылки и цитаты из архитектуры советского авангарда. О. Кабанова⁶ пишет про «унылый и громоздкий» «райкомовский неомодернизм», отсутствие у которого эстетических качеств становится очевидно даже советским чиновникам, с чем связываются начальные процессы кардинальных изменений в отечественной архитектуре, в статье Н. Душкиной⁷ присутствует «номенклатурный монстр 70-х годов», который противопоставляется переулкам старой Москвы и ее городским усадьбам, бывшим в былые времена центрами интеллектуальной жизни. В № 10 критик Г. Ревзин пишет о «фундаментальных халтурщиках»⁸ – архитекторах-модернистах, вынужденных следовать предпочтениям советского начальства относительно «монументальности» и «представительности» административных зданий, наследники которых ответственны за плачевную ситуацию в современной архитектуре. Схожим образом строятся рассуждения М. Филиппова в статье о специфике московского стиля⁹ – отсутствие профессионального

⁶Кабанова О. Новая московская архитектура в вынужденном поиске культурной идентичности // Проект Россия. 1996. № 3. С. 26.

⁷Душкина Н. История как утопия // Проект Россия. 1996. № 3. С. 36.

⁸Ревзин Г. Сценарии московского историзма // Проект Россия. 1999. № 10. С. 29.

⁹Филиппов М. Московский стиль // Проект Россия. 1999. № 10. С. 22–23.

самосознания и «творческого авторитета», связанные с неприязненным отношением модернистов к «традиционным» эстетическим ценностям обусловило его восприятие как «придатка бюрократического аппарата».

Положение архитектора в период советского модернизма на страницах «Проекта Россия» отражено как продолжительное профессиональное унижение – целенаправленная политика тоталитарного государства по разрушению прежнего творческого статуса, ограничения индивидуального выражения, превращении в заурядных функционеров. Подобная интерпретация советского опыта может связана и с тем, что большинство героев и авторов журнала либо связаны с альтернативными тенденциями в советской архитектуре, радикально противостоявшим доминировавшим художественным трендам (архитекторы-«бумажники» А. Бродский, И. Уткин, М. Белов, М. Филиппов, новые критики, начинавшие карьеру уже на фазе разложения модернистской архитектуры). В № 3 публикуется статья «свидетеля» переломного момента середины 1950-х гг., архитектора А. Опочинской¹⁰ – поворот к модернизму описан здесь в исключительно драматичных тонах: «отменен статус профессионала», «процесс уничтожения архитектуры как творчества» и даже превращение архитектуры в «презираемый вид деятельности», при этом предшествующая эпоха сталинского стиля связывается с «возвышенной» профессиональной культурой, которая была навсегда утрачена¹¹. Здесь происходит то, о чем писала К. Келли в своей статье «Советская память / память о советском» – отрицание советского прошлого как пространства сугубо негативного опыта (в данном случае – определенного отрезка этого прошлого) является одной из стандартных практик, используемых в рамках процесса социальной идентификации на постсоветском пространстве [Келли,

¹⁰ Опочинская А. От высотных зданий к пятиэтажкам // Проект Россия. 1996. № 3. С. 67–72.

¹¹ Интересно сравнить такой образ эпохи с воспоминаниями других архитекторов-«шестидесятников», начало карьеры которых пришлось на период «борьбы с излишествами» – знаменитый архитектор Ф. Новиков вспоминает 60-е гг. как время бескомпромиссной творческой свободы (См.: Феликс Новиков: «Я никогда не предлагал заказчику вариантов». Архи.ру. 2021. URL: <https://archi.ru/russia/94199/feliks-novikov-yanikogda-ne-predlagal-zakazchiku-variantov> (дата обращения 5 июля 2022), а иркутский архитектор Е. Пхор противопоставляет оптимизм и жажду молодых архитекторов к реальной практике эстетическим и теоретическим исканиям начальства (См.: Пхор Е. Наш Иркутск, предыстория: Проект Байкал. 2014. № 39–40. С. 204–213).

Калинин 2009]. Рассуждая о новой нижегородской архитектуре в № 4, Г. Ревзин отмечает, что в российской интерпретации модернизм неизбежно становится идеологически связан с «диктатом строителя» и «смертью архитектуры»¹². Ему вторит Б. Голдхоорн в своей статье к 850-летию Москвы с провокационным названием¹³, напоминая читателю о невозможности реализации творческих замыслов позднесоветскими зодчими, так как «власть интересовалась не архитектурой, а количеством квадратных метров». В редакторском слове следующего номера, посвященного проблеме жилища, он упомянет о многолетнем «отлучении» жилого строительства от архитектуры в модернистскую эпоху¹⁴.

М. Филиппов продолжает характерную для «Проекта Россия» линию восприятия советского модернизма как профессиональной «катастрофы». Сравнивая архитектуру 1960–1980-х гг. с тунгусскими метеоритами, он настаивает на ее исключительно деструктивной роли, в силу которой модернизм следует исключить из архитектурной генеалогии: «Массовый брак какого-то неземного строительного производства, не имеющего ничего общего с тем, что называлось архитектурой на этой планете»¹⁵. Здесь мы снова имеем дело с противопоставлением модернизма сталинской архитектуре, период которой опять представлен как вершина профессионального мастерства, понимаемого в русле глубокой исторической преемственности. Хотя, как отмечает В. Басс, едва ли можно воспринимать сталинскую архитектуру как наследницу классических традиций – в ней практически невозможно проследить стилистическое единство, а использование архитектурных элементов прошлого отличается в ней известной непредсказуемостью¹⁶.

Помимо представлений об отсутствии у позднесоветских архитекторов профессиональной и творческой субъектности, в «Проекте Россия» можно встретить также образ советского архитектора как безнадежного идеалиста – здесь логика травмы сменяется иронией. Г. Ревзин насмешливо описывает «шестидесятников» как тех, кому «подлинный творческий жест виделся в изысканном соединении

¹² Ревзин Г. Молчаливый постмодернизм (= модерн + авангард) // Проект Россия. 1997. № 4. С. 35–39.

¹³ Голдхоорн Б. Почему в Москве нет хорошей архитектуры // Проект Россия. 1997. № 5. С. 76–77.

¹⁴ Голдхоорн Б. От редактора // Проект Россия. 1997. № 6. С. 17.

¹⁵ Филиппов М. Московский стиль. С. 23.

¹⁶ Басс В. «Сталинская архитектура»: реальность утопии // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2007. № 174. С. 15–19.

стекла с бетоном»¹⁷, Б. Голдхоорн противопоставляет современное развитие строительных технологий «внедренческому подходу» научных институтов, которые в своей романтично-утопической погоне за рациональностью безнадежно отставали от потребностей времени¹⁸. Рассуждая о росте популярности неоклассических тенденций в архитектуре, С. Михайловский¹⁹ видит архитектора-модерниста XX в. как «блудного сына, покинувшего свой дом, сделавшего религией идею прогресса», а возвращение к историческим традициям – выхода из многочисленных тупиков современной архитектуры.

Главным символом модернистского наследия в «Проекте Россия» выступает спальный микрорайон – за ним в массовой культуре прочно закрепился статус выразителя всевозможных негативных тенденций модернистской архитектуры XX в., начиная с популярного сюжета печальную судьбу американского жилмассива «Прюитт-Айгоу»²⁰. В рамках дискуссии с громким названием «Архитектура в посттоталитарном обществе» архитектор А. Боков отмечает, что самым тяжким наследием «советизма» являются районы 16- и 22-этажной панельной застройки²¹, М. Филиппов напоминает читателю, что современная архитектура «уже продемонстрировала свои эстетические возможности в колоссальных спальных районах»²². Во введении к № 6 Б. Голдхоорн подчеркивает, что однообразие типового жилья в конечном итоге ведет к однообразию жизни – вне зависимости от его месторасположения²³.

Архитектурная практика архитектора-модерниста может рассматриваться через призму «абсурдного» советского уклада, как это делает Е. Асс, противопоставляя «химеру» советских идеологических лозунгов и «подлинную» профессиональную ответственность западного архитектора, его близость к действительным общественным запросам²⁴. В данном контексте интересен редкий

¹⁷ Ревзин Г. Сценарии московского историзма. С. 28.

¹⁸ Голдхоорн Б. От редактора // Проект Россия. 1997. № 7. С. 25.

¹⁹ Михайловский С. Классицизм fin de siècle // Проект Россия. 1999. № 10. С. 49.

²⁰ Капустин П.В. От Альберти до Прюитт-Айгоу: два печальных юбилея с пятисотлетним интервалом // Архитектурные исследования. 2017. № 2. С. 4–15.

²¹ Хан-Магомедов С., Глазгычев В., Боков А., Асс Е. Архитектура в посттоталитарном обществе // Проект Россия. 1995. № 1. С. 8–12.

²² Филиппов М. Московский стиль. С. 22.

²³ Голдхоорн Б. От редактора. С. 17.

²⁴ Хан-Магомедов С., Глазгычев В., Боков А., Асс Е. Архитектура в посттоталитарном обществе. С. 10.

образец положительной репрезентации – статья «Тайна Александра Ларина»²⁵ в № 6, посвященная архитектору-модернисту. Здесь сразу обращает на себя контркультурный фокус, логика противопоставления индивидуализма автора советской системе. Акцент здесь делается на «интеллигентской этике» автора, вся творческая биография которого представлена как «служение» профессиональным и художественным ценностям, находясь при этом в оппозиции к политической конъюнктуре. Отмечается, что, несмотря на работу внутри государственной системы проектирования, Ларин никогда не делал проектов для партноменклатуры, авторский стиль его построек противопоставляется «стилю брежневского украшенного модернизма». Сравнительно успешная карьера архитектора в советское время, лишенная травматических потрясений и профессиональных запретов, вынуждают как бы вынести Ларина за рамки его эпохи: «Ларин всегда работал так, как будто и не в России. Его вещи более-менее органично встраиваются в контекст западной архитектуры, а не в советский и постсоветский». Ситуация отчасти парадоксальная, но объясняется через ценностную составляющую – соответствуя тому образу профессиональной идентичности, который старательно выстраивается в рамках дискурса «Проекта Россия» и будучи близким эстетической программе издания, советский архитектор превращается в символ «системной оппозиции». Обратим внимание на то, что творчество Ларина было широко представлено в советской архитектурной периодике 1970–1980-х гг., будучи вполне встроенным именно в советский архитектурный контекст. Можно также сравнить данный образ архитектора с тем, который предлагается нам в статье 1985 года в журнале «Архитектура СССР»²⁶, где на удивление подчеркиваются те же самые черты, что и на страницах «Проекта Россия» через 12 лет – интеллигентность, преданность профессии, упор на индивидуальность, используемые, однако, как воплощение подлинно советских ценностей.

Заключение

В дискурсе «Проекта Россия» 1990-х гг. можно отметить тенденцию к формированию достаточно однородного образа эпохи советского модернизма, в котором доминирует ряд негативных

²⁵ Копылова Л., Ревзин Г. Тайна Александра Ларина // Проект Россия. 1997. № 6. С. 50–52.

²⁶ Коробьина И. Александр Ларин: «Архитектура уместная лучше архитектуры красивой» // Архитектура СССР. 1985. № 6. С. 46.

клише эстетического характера, – разговор о советском модернизме ведется с помощью картин «монотонности», «тяжеловесности» такой архитектуры, порой даже отказывая ей в статусе архитектуры, изображая ее как явление сугубо «индустриальное» или даже антиархитектурное по своей сущности. Профессиональное положение архитектора в период советского модернизма представляется как травматический опыт, подрывающий «традиционный» уклад профессии, лишающий автора субъектности и индивидуальности.

Почему же тема советского модернизма занимает заметное место в процессе появления новой идентичности в архитектурно-критическом дискурсе? Здесь, несомненно, играет роль тот негативный символический потенциал, который был заложен в позднесоветскую архитектуру в перестроечный период, наряду с общим трендом на отрицание всего советского, продолжавшимся в 1980–1990-е гг. Характерная «монструозная» образность советского модернизма заставляет вспомнить о деятельности ВООПИК, публицистических текстах художника И. Глазунова²⁷ и архитектора Г. Мокеева²⁸, однако в подобных текстах такой образ позднесоветской архитектуры, как правило, используется для обоснования традиционалистской линии авторов, к которой нельзя отнести либеральный «Проект Россия». Вместе с тем следует обращать внимание на действительно большое количество проблем позднесоветской архитектуры – вспомним запрет на строительство новых общественных зданий, связанный с экономией средств, процессы «разложения» конца 80-х годов, которые были отмечены многочисленными «долгостроями», нереализованными проектами, работой архитекторов лишь в рамках «привязки» к устаревшим типовым проектам из строительных каталогов. В то же время сказывается специфическая модель профессиональной идентичности, имеющая сходство с дискурсами как дореволюционного периода конца XIX – начала XX в., так и «сталинской» архитектуры 1930–1950-х гг., где фигура архитектора как «мастера», сильный акцент на авторской индивидуальности играли значимую роль. Ситуация рыночной экономики в архитектуре 1990-х гг. ревальвирует статус творца-одиночки, приводит архитектурную практику к появлению «персональных брендов» – от-

²⁷ Глазунов И. Наша культура – это традиция. М., 1991.

²⁸ Мокеев Г. Архитектурные химеры Москвы // Молодая гвардия. 1999. № 2. URL: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:O0Gbui-ig8sJ:www.voskres.ru/architecture/himery3.htm&hl=ru&gl=ru&strip=1&vwsrsc=0> (дата обращения 5 июля 2022).

сюда подчеркнуто негативное отношение к коллективному архитектурному творчеству эпохи советского модернизма, ситуации, когда у отдельных построек невозможно было выделить какого-то одного, наиболее значимого автора.

К середине 2000-х гг. тема советского модернизма и его «последствий» стоит на страницах «Проекта Россия» уже не столь остро. Былая негативная идентификация сменяется довольно сдержанным отношением, ведущим в конечном итоге к процессам переосмысления и признания модернистской эпохи как неотъемлемой части отечественной архитектуры.

Литература

- Багрова 2011 – *Багрова Н.В.* Основы архитектурно-критической дискурсологии (на материале отечественной культурной практики XX в.). Новосибирск: НГАХА, 2011. 307 с.
- Басс 2016 – *Басс В.Г.* Формальный дискурс как последнее прибежище советского архитектора // Новое литературное обозрение. 2016. № 1. С. 16–38.
- Басс 2018 – *Басс В.Г.* Изобретение «Старого Петербурга» 100 лет назад: к истории самого успешного отечественного предприятия по отделению архитектуры от политики // Новое литературное обозрение. 2018. № 1. С. 145–174.
- Заварихин 1989 – *Заварихин С.П.* Русская архитектурная критика: Середина XIII – начало XX в. Л.: Изд-во ЛГУ, 1989. 224 с.
- Келли, Калинин 2009 – *Калинин И., Келли К.* Советская память/память о советском // Неприкосновенный запас: Дебаты о политике и культуре. 2009. № 2. С. 3–9.
- Laclau and Mouffe 2001 – *Laclau E., Mouffe Ch.* Hegemony and socialist strategy. Towards a radical democratic politics. L.: Verso, 2001. 198 p.

References

- Bagrova, N.V. (2011), *Osnovy arkhitekturno-kriticheskoi diskursologii (na materiale otechestvennoi kul'turnoi praktiki XX veka)* [The basics of architectural and critical discourse studies. Based on the material of domestic cultural practice of 20th century], NGAKHA, Novosibirsk, Russia.
- Bass, V.G. (2016), “The discourse of form as the last refuge of the Soviet architect”, *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 1, pp. 16–38.
- Bass, V.G. (2018), “The invention of ‘Old Petersburg’ 100 years ago: towards a history of the most successful national endeavor in the separation of architecture and politics”, *Novoe literaturnoe obozrenie*. no. 1, pp. 145–174.

- Kalinin, I. and Kelli, K. (2009), “Soviet memory/memory about the Soviet”, *Neprikosnovennyi zapas. Debaty o politike i kul'ture*, vol. 2, pp. 3–9.
- Laclau, E. and Mouffe, Ch. (2001), *Hegemony and socialist Strategy. Towards a radical democratic politics*, Verso, London, UK.
- Zavarikhin, S.P. (1989), *Russkaya arkhitekturnaya kritika. Seredina XIII – nachalo XX v.* [Russian architectural criticism. Middle of the 12th – beginning of the 20th century], Izdatel'stvo LGU, Leningrad, USSR.

Информация об авторе

Вадим В. Данилов, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; rrotullohem@gmail.com

Information about the author

Vadim V. Danilov, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; rrotullohem@gmail.com

«Реформисты все испытывают на себе,
а потом ортодоксы нас догоняют»:
толкование периода пандемии COVID-19
в российском реформистском иудаизме

Мария А. Шишигина

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, shishiginamaria@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена анализу толкования периода пандемии COVID-19 членами общин российского реформистского иудаизма. Проблема исследования связана с тем, что реакция на введенный государством режим карантина в религиозном поле была неоднозначной. Таким образом, существует необходимость анализа различных кейсов. В настоящей статье рассматривается ответ на пандемию среди раввинов иудейских реформистских общин России, а также теологическое основание выбранной стратегии коммуникации в кризисный период. Ключевой вопрос исследования: как теологически обосновывают необходимость перехода религиозной службы в онлайн лидеры реформистского движения? Исследование проведено с использованием полуструктурированного интервью, а также включенного наблюдения. В результате анализа данных интервью, была выявлена общая позиция движения, разрешающая изменять форму религиозного ритуала в зависимости от контекста, в данном случае во время пандемии жизнь отдельного верующего находится под угрозой. Лидеры рассматриваемых общин также не встретили сопротивления касаво выработанной позиции среди верующих (как наблюдалось в ортодоксальных сообществах).

Ключевые слова: реформистский иудаизм, теология реформистского иудаизма, реформистский иудаизм в России, религия онлайн, иудаизм и пандемия COVID-19

Для цитирования: Шишигина М.А. «Реформисты все испытывают на себе, а потом ортодоксы нас догоняют»: толкование периода пандемии COVID-19 в российском реформистском иудаизме // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 7. Ч. 2. С. 199–210. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-7-199-210

“Reformists experience everything themselves,
and then the Orthodox catch up with us”:
interpretation of the period of the COVID-19 pandemic
in Russian reform Judaism

Maria A. Shishigina

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
shishiginamaria@mail.ru*

Abstract. The article is devoted to understanding of the interpretation of the period of the COVID-19 pandemic by members of the communities of Russian Reform Judaism. The problem studied is that in the religious field the reaction to the state quarantine measures was ambiguous. Thus, there is a need to analyze various cases. This article examines the reaction to the pandemic among the rabbis of the Jewish Reform communities in Russia, as well as the theological explanation of the chosen way to communicate during the crisis period. The key question of the study: how do leaders of the reform movement theologially define the need to move religious services online? The study was conducted using semi-structured interviews and participant observation. As a result of the analysis of interview data, the general position of the movement allowed changing the form of a religious ritual depending on the context. In this case, during a pandemic, the life of an individual believer is at risk. The leaders of the communities in question also did not meet resistance regarding the developed position among the believers (as opposed to the orthodox communities).

Keywords: Reform Judaism, Reform Judaism theology, Reform Judaism in Russia, religion online, Judaism and the COVID-19 pandemic

For citation: Shishigina, M.A. (2022), “ ‘Reformists experience everything themselves, and then the Orthodox catch up with us’: interpretation of the period of the COVID-19 pandemic in Russian reform Judaism”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 7, part 2, pp. 199–210, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-7-199-210

Период пандемии COVID-19 преобразовал повседневную жизнь людей – онлайн технологии стали неотъемлемой частью любого процесса коммуникации во всех сферах жизнедеятельности, где существует межличностная коммуникация [Цветкова 2020]. Процессы цифровизации происходили в обществе и до пандемии, однако, оставались сферы жизни людей, где применение онлайн технологий казалось невозможным. Религия является довольно устойчивой системой традиций и ритуалов и, казалось бы, сакральные пространства храмов, синагог, мечетей и др. сложно поддаются

переносу в онлайн-режим. Однако в XXI в. в силу процессов глобализации происходил постепенный процесс цифровизации религии.

Известные еще до пандемии примеры использования цифровых технологий – часовни онлайн¹, где можно поставить свечку, виртуальные 3D паломничества² или онлайн-исповеди и др., свидетельствуют о том, что религиозные институты постепенно трансформировались в соответствии с тенденциями современной цифровой культуры. Изменения касались как формы проведения ритуала, так и содержания. Религиозные собрания в храмах превратились в онлайн-сообщества дифференцированные по принадлежности к той или иной религии, а содержание ритуала стало включать в себя цифровой элемент – виртуальные свечи, молитвенники и т. д.

Кризисная ситуация пандемии COVID-19 привела к введению режимов карантина по всему миру. Одно из первых ограничений касалось собраний большого количества людей в одном месте. В большинстве религий, собрания играют важную, часто основную роль при совершении религиозного ритуала – молитвы, литургии, проповеди и др. Государственные ограничения поставили многих религиозных лидеров перед вызовом – необходимостью выработать позицию по отношению к цифровым технологиям и возможности их применения в богослужениях.

Если до пандемии COVID-19 некоторые религиозные общины могли по собственной инициативе начать использование цифровых технологий, то период карантина и ограничения государства, коснувшиеся большинство религиозных организаций, поставили религиозных лидеров в безвыходную ситуацию необходимости переноса храмовых богослужений в онлайн-формат. При принятии решений о том, как в новых условиях карантина проводить религиозные службы, лидеры опирались на традицию, теологию своего движения. Таким образом, ключевой вопрос настоящей статьи: как теологически обосновывают использование цифровых технологий для проведения религиозных ритуалов представители реформистского иудаизма в России?

В иудаизме, как и в других религиях, не было однозначной реакции на возникшие во время пандемии социальные ограничения. Каждое течение иудаизма сформировало свой ответ на возмож-

¹Поставить свечку онлайн – виртуальная часовня // Святая Матрона. URL: <https://omatrone.ru/postavit-svechku-online-virtualnaya-chasovnya.html> (дата обращения 24 декабря 2021).

²Виртуальные туры (экскурсии) по Храмам Иерусалима: Свеча Иерусалима. URL: <https://santosepulcro.co.il/virtualnyy-tur/> (дата обращения 24 декабря 2021).

ность перехода религиозной жизни в онлайн режим. К примеру, известны случаи массовых протестов ультраортодоксальных иудеев на ограничения, введенные государством в связи с пандемией COVID-19³. Организационная структура и религиозная традиция в этих общинах противоречит мерам по борьбе с пандемией – социальной изоляции и дистанцированию. Данная традиция требует постоянного совместного нахождения иудеев во время обучения в религиозной школе, совместной молитве, для которой необходим миньян. Общинная составляющая занимает основную часть образа жизни ультраортодоксальных иудеев.

Можно заметить, что еще до начала пандемии в этих общинах было сформировано негативное отношение к современным технологиям. Ярким примером служит создание кошерного смартфона, в котором отсутствует возможность использования 3G сети [Campbell 2010, p. 174]. Соответственно, режим карантина обострил вопрос использования цифровых технологий и Интернета в этих общинах. Религиозные лидеры встали перед проблемой нарушения религиозного или государственного закона.

В реформистских или общинах прогрессивного иудаизма отношение к цифровым технологиям коренным образом отличалось от ортодоксальных. В основе теологии этого течения лежит принцип информированного выбора (концепция Informed choice) и возможность трансформации ритуала в зависимости от культурных, социальных, политических и других внешних факторов, влияющих на жизнь общины. В рассматриваемой ситуации карантина при отсутствии возможности собираться физически в синагоге, цифровые площадки, позволяющие проводить религиозные ритуалы онлайн, стали активно использоваться в повседневной жизни членов реформистских общин⁴.

В теологии прогрессивного движения в иудаизме существуют несколько положений, которые формируют отношение к светскому миру и способ адаптации иудея в нем. В Священном Писании

³Ultra-Orthodox Jews protesting against COVID rules clash with security // Euronews. URL: <https://www.euronews.com/2021/02/10/ultra-orthodox-jews-protesting-against-covid-rules-clash-with-security> (дата обращения 23 декабря 2021).

⁴Более подробно о том, как трансформировалась религиозная жизнь во время пандемии, сформировались новые религиозные практики с применением цифровых технологий в реформистских общинах России см.: *Шишигина М.А.* Цифровые практики в прогрессивном иудаизме в России во время пандемии COVID-19 // *Цифровая иудаика: исследование еврейских общин в онлайн-пространстве.* М., 2022. С. 45–64.

нет позиции по отношению к Интернету, однако основоположники реформистского движения, позднейшие интерпретаторы религиозного текста, четко формулируют отношение к достижениям науки, культуры, медицины и других сфер жизни человека. Выработанная основоположниками движения философия позволяет сегодняшним раввинам экстраполировать устоявшиеся догматы на отношение к цифровым технологиям в современном мире.

В настоящей статье предлагается рассмотреть теологическое основание и интерпретацию периода пандемии лидерами российских реформистских общин. В первой части статьи рассматриваются общие теоретические принципы движения, а во второй сравнивается теория с практикой – как теологические постулаты позволяют раввинам интерпретировать пандемию.

Реформистский иудаизм возникает в Германии в результате освоения идей Просвещения. В интеллектуальном контексте того времени, прогресса науки, развития общества, появляется необходимость легитимации религии для человека. Религиозные институты не могли игнорировать прогресс в обществе, и возникла необходимость обоснования традиции, которая могла бы не противоречить актуальному культурному контексту. Отсюда реформисты приходят к пониманию того, что некоторые ритуалы могут быть пересмотрены или заново объяснены.

Одним из основных положений реформистского течения является понимание исторического прогресса и развития религии. Иудаизм, в данном случае, является динамичной формой, встраивающейся в общий ход развития окружающего социума и культуры [Kessler 2001, р. 30]. Согласно реформистским мыслителям и идеям библейской критики, необходимо понимать, что если определенные ритуалы потеряли свое значение, то они не заслуживают соблюдения сегодня [Waume 1980, р. 62].

Принцип историзма позволяет поместить религиозную мысль в тот исторический контекст, для которого актуальна та или иная система мышления и культура человека. Обоснование подобного отношения к ритуалу связано с тем, что ритуал понимается как средство достижения религиозных целей и не должен быть самоцелью [Meuer 2006, р. 78]. Развитие исторической науки и вместе с ней критики Священного Писания способствовало возникновению реформистского движения, в котором наука, в том числе достижения медицины, не должны противоречить религии.

Исходя из положения о возможности модификации ритуала, в первых реформистских общинах изменялся, к примеру, формат музыкального сопровождения службы, молитвенники, язык проповеди и др. В современных общинах реформистского иудаизма

нет единого установленного порядка проведения службы – музыкальное сопровождение, язык определяются в каждой отдельной общине самостоятельно.

Одним из примеров исторических вызовов в иудаизме, возникших с прогрессом в обществе, являлся женский вопрос. В реформистском иудаизме в определенный момент, с получением женщинами прав в бракоразводном процессе, сформировалось отношение равноправия между мужчинами и женщинами. Женщины могут становиться раввинами, имеют те же статусные (в религиозном смысле) возможности, что и мужчины – во время службы они сидят вместе с мужчинами, выходят к Свитку Торы.

Еще одним важным демаркационным маркером движения является этнический фактор. Реформистские общины открыты для людей с нееврейским происхождением – существует возможность прохождения гиюра, принятия иудаизма вне зависимости от национальной и этнической принадлежности предков. Реформистские сообщества, в отличие от ортодоксальных, где религия связана с этническим фактором, гармонично существуют в различных странах с определенными культурными и национальными особенностями.

Приведенные примеры показывают, что реформистское движение на протяжении своей истории следовало актуальной социальной повестке – решению женского вопроса, а также не противоречило глобальным процессам, происходящим в обществе, – глобализации, миграции, которые неизбежно приводят к росту числа смешанных браков. В современной ситуации встает логичный вопрос о необходимости принятия цифровых технологий, ставших неотъемлемой частью повседневности человека.

Прежде чем обратиться к анализу решения этого вопроса российскими реформистами, стоит обратить внимание на то, что в силу либеральности движения, мировое сообщество прогрессивного иудаизма неоднородно. В зависимости от культуры, в которой находится община, и даже более локально – города, конструируется особая идентичность, выражающаяся в религиозных практиках. Американский прогрессивный иудаизм отличается от европейского, внутри европейского контекста также существуют свои демаркационные линии – евреи Восточной и Западной Европы. В России прогрессивный иудаизм является молодым течением, возникшим после распада СССР. Общины России, Белоруссии и Украины образуют отдельное крыло стран бывшего Советского Союза во Всемирном Союзе прогрессивного иудаизма⁵. В настоящей статье

⁵WUPJ FSU // World Union for progressive Judaism. URL: <https://wupj.org/fsu/> (дата обращения 23 декабря 2021).

рассматривается российский кейс, результаты исследования необходимо далее верифицировать и сравнивать с другими странами.

Во время пандемии COVID-19 реформистские общины в России (в настоящей статье речь идет о двух крупных общинах Москвы и Санкт-Петербурга) начали активно использовать Интернет и цифровые площадки в религиозных ритуалах. В зависимости от взглядов религиозных лидеров и предпочтений членов общины, выбирался определенный формат использования технологий. Поскольку в Москве и Санкт-Петербурге были введены строгие социальные ограничения, общины не могли собираться очно в синагоге.

Один из российских раввинов описывает взаимоотношение с цифровыми технологиями следующим образом:

И онлайн и оффлайн будут в дальнейшем существовать вместе, потому что от этого уже никуда не деться. Мало того, у нас эта идея была еще лет десять назад. Как только началась эпоха интернета — зум, скайп, пошли вот эти программы, даже до зума. И мы рассматривали, как делать трансляцию (Интервью 1).

Сказанное подтверждает теоретическое положение реформистского иудаизма о том, что религия не должна противоречить историческому прогрессу, достижениям науки, в конкретном случае развитию технологий. Более того, респондент считает важным следить за трендами, происходящими в социуме. Таким образом, в реформистских общинах не возникло теологического спора о том, можно ли проводить службы онлайн, как это было в других ортодоксальных общинах. Российский раввин в интервью привел следующее теологическое обоснование использования Интернета в пандемию:

У нас действует принцип пикуах нефеш. Если нам ради сохранения жизни нужно даже переступить через некоторые заповеди, то мы должны это сделать. Здесь вопрос был совершенно очевидный, поскольку речь идет о сохранении жизни и ограничения связаны именно с этим, тогда ни у кого не было вопросов с тем, что мы не посещаем синагогу, а смотрим онлайн (Интервью 1).

Несмотря на то что теологических споров о легитимности использования Интернета во время религиозных служб в реформистской среде не возникло, личное отношение к онлайн-молитвам оставалось разным — некоторые лидеры предпочитали офлайн-молитвы онлайн. Однако необратимость процесса технологической революции в период пандемии не отрицали даже те лидеры общин,

которые лично не приветствуют и не используют Интернет как основной способ коммуникации между верующими. Один из таких лидеров описывает Zoom следующим образом:

Как я и предполагал, избавиться от этого мы уже вряд ли сможем – от этого подсматривающего ока (Интервью 3).

Интерпретация Интернета как «подсматривающего ока» свидетельствует о том, что технологии рассматриваются как нарушающие сакральное пространство синагоги. Далее в интервью респондент объясняет, что в современной ситуации неизбежно использование Zoom при проведении молитв, однако лично предпочитает очное присутствие участников, в крайнем случае по уважительным причинам люди имеют возможность посетить синагогу онлайн:

Я всегда включаю (Zoom. – М. Ш.), всегда кто-то заходит. То есть, например, несколько пенсионеров, которые не выходят из дома... или есть у меня люди, которые всегда ходят по субботам, а в пятницу не могут прийти, но включаются в онлайн. Поэтому ну присутствие это есть, я, конечно, знаю – это все люди наши там, свои. И в любом случае если есть выбор между тем, что ничего не получить и получить онлайн, то лучше получить онлайн (Интервью 3).

Респондент также поясняет, на чем основана такая позиция по отношению к цифровым технологиям:

Потому что момент общинности – это то, что не может заменить зум. Я бьюсь все эти последние годы, чтобы люди хотели общаться друг с другом. Это (присутствие в синагоге. – М. Ш.) все равно буферное общение, общение до, общение после. Оно является не менее важным, чем сама молитва (Интервью 3).

Использование технологии в данном случае не отвечает целям и задачам, которые ставит перед собой в работе лидер данной общины. Его цель наладить горизонтальные связи между верующими путем личного общения в синагоге. Таким образом, цифровые технологии используются как дополнительный инструмент коммуникации в вынужденной ситуации карантина.

В первом случае, когда лидер рассматривает цифровые технологии как основной канал для коммуникации и нацелен на их развитие, они представляются способом расширения сообщества, что является одной из задач данной общины:

Не все люди будут ходить в ортодоксальную или хасидскую синагогу, в других городах туда не пойдут, потому что не интересно им там, а реформистской синагоги нет. И скажем, зум онлайн трансляции – это спасение для многих людей (Интервью 2).

В данном случае технологии являются способом привлечения новых членов общины или тех, кто по объективным обстоятельствам не может присутствовать в синагоге. Лидеры общины отмечают, что получают много запросов от людей из других городов и даже стран, которых интересует русскоязычная реформистская молитва:

Люди просят онлайн, но просят не москвичи, а ближайшее замкадье, там тяжело людям добираться. В основном просьбы не прерывайте онлайн – это просьбы людей из других городов. Нас смотрят не только в России, я могу с уверенностью сказать, что нас смотрят Польша, Израиль и даже Америка. Ну смотрят понятно, что русскоязычные (Интервью 2).

Таким образом, в каждой общине выбирается наиболее удобный и подходящий определенному запросу формат использования цифровых технологий. Как пишет Х. Кемпбэлл:

Многие религиозные группы рассматривают медиа как проводник. Это обозначает, что они воспринимают его как нейтральный инструмент, который служит во благо или во зло в зависимости от способа использования. <...> Те верующие, которые видят медиа как проводник, могут с легкостью использовать его в инновационном виде без идеологического конфликта [Campbell 2010, p. 47].

Именно такое отношение наблюдается в общинах реформистского иудаизма. В зависимости от количества числа верующих, предпочтений руководителей, тех целей, которые ставит перед собой община, выбирается определенный способ встраивания цифровых технологий в религиозную жизнь.

Толкование пандемии и отношение к цифровым технологиям выразилось также в конструировании идентичности и строгом разделении Мы – прогрессивные иудеи и Они – ортодоксы. Реформистская община репрезентирует себя как прогрессивное сообщество, опирающееся на идеалы быстроменяющегося современного мира, в котором цифровые технологии составляют неотъемлемую часть повседневности человека. Пандемия стала моментом, когда реформистское движение приняло вызов культурного контекста

в соответствии со своей философией – присвоило цифровые технологии.

К примеру, в реформистском иудаизме разрешается пользоваться Интернетом в Шаббат, что необходимо для проведения службы онлайн, в ортодоксальных общинах раввины столкнулись с проблемой, когда религиозный догмат не позволяет подключиться к Интернету и провести службу онлайн. Реформистский лидер описывает прогрессивность своего движения в противовес ортодоксии следующим образом:

Сейчас все перешли в онлайн, даже ортодоксия использует возможности онлайн. Да, у них есть свои ограничения, например, есть определенные вещи, которые можно делать до наступления Шаббата, и они это делают. В прошлом году у ортодоксии была целая дискуссия, когда наступал седер – как сделать онлайн-трансляцию пасхального седера, поскольку все-таки закон Йом това (праздничного дня) менее строгий, чем Шаббата. Поэтому там больше свободы использования электричества, там были какие-то ограничения. Потом было даже постановление, которое разрешало, потом его отменили. Но сам факт того, что этот вопрос обсуждался, уже говорит о том, что рано или поздно туда тоже придет... реформисты все испытывают на себе, а потом ортодоксы нас догоняют (Интервью 2).

Важным аспектом изучения религиозной жизни в пандемию является вопрос различия между онлайн- и офлайн-ритуалами. В настоящей статье анализируется восприятие онлайн религиозными лидерами, которые организуют молитвы, выбирают порядок проведения ритуала, составляют проповеди и т. д. В интервью респонденты отмечали, что в организационном и содержательном плане онлайн-ритуалы имеют свои преимущества и недостатки.

Один из лидеров реформистской общины объясняет, почему онлайн-молитва не может заменить физическое присутствие в синагоге:

Я считаю, что молитва – это такой процесс, в котором очень важно сосредоточение, присутствие, нахождение с определенными людьми рядом (Интервью 3).

Ведущие религиозную службу обосновывают важность физического присутствия и описывают свое ощущение при чтении онлайн-проповеди следующим образом:

Для меня лично важен зрительный контакт. Работа обязывает, иначе эмоции сложно включить (Интервью 2); Если говорить пропов-

ведь – тут важно тоже, конечно, видеть людей и это, конечно, сложнее. Тут ощущение, будто говоришь в пустоту – это сложнее всегда (Интервью 1).

Для обоих респондентов, ведущих молитвы, физическое присутствие в синагоге имеет большую важность для формирования эмоционального контакта с аудиторией, возможности отслеживать обратную реакцию, конструировать сакральное пространство храма. Помимо сложности в выстраивании эмоционального контакта, при онлайн-формате изменяется также и содержание проповеди, в зависимости от того, кто ее слушает:

Я понимаю, что даже текст моей проповеди может измениться в зависимости от того, в чьи глаза я смотрю (Интервью 3); Тут ответственность, что мы должны выйти вовремя, то есть должен быть порядок. И одно дело, когда сидит 15 человек и что-то перепутал и другое дело, когда смотрят тысячи – и конечно тут каждое слово имеет значимость. И важно, что это донесено (Интервью 1).

Подводя итог, прослеживается совпадение уровня теории и практики в реформистских общинах России. Теология движения предполагает возможность трансформации религиозного ритуала в зависимости от контекста. В данном случае во время пандемийных ограничений лидеры реформистских общин начали использовать Интернет для собраний, основываясь на теологическом принципе пикуах нефеш – сохранении жизни. Лидеры реформистского движения подчеркнули необходимость и неизбежность цифровой эпохи, в связи с чем не наблюдалось их отрицания и противостояния, а наоборот, отмечалось приветствие технологий как способствующих развитию движения. Стоит отметить, что не все респонденты выразили желание развивать технологическую составляющую при проведении ритуалов, однако легитимность использования Интернета не оспаривалась.

Источники

Интервью 1. Раввин общины прогрессивного иудаизма. Личный архив М.А. Шишигиной; зап. 19.03.2021, г. Москва.

Интервью 2. Кантор общины прогрессивного иудаизма. Личный архив М.А. Шишигиной; зап. 19.03.2021, г. Москва.

Интервью 3. Исполняющий обязанности раввина общины прогрессивного иудаизма. Личный архив М.А. Шишигиной; зап. 31.03.2021, онлайн (Skype).

Литература

- Цветкова 2020 – *Цветкова Г.А.* Пандемия и поведение россиян: социологический срез // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2020. № 4. С. 72–81.
- Bayme 1980 – *Bayme S.* Claude Montefiore, Lily Montagu and the origins of the Jewish religious // *Transactions and miscellanies (Jewish Historical Society of England)*. 1980. Vol. 27. P. 61–71.
- Campbell 2010 – *Campbell H.A.* When religion meets new media. N.Y.: Routledge. 2010. 228 p.
- Kessler 2001 – *Kessler E.* Claude Montefiore and liberal Judaism // *European Judaism: A Journal for the New Europe*. 2001. Vol. 34. P. 17–32.
- Meyer 2006 – *Meyer M.* Rabbi Dr Baeck's legacy to progressive Judaism // *European Judaism: A Journal for the New Europe*. 2006. Vol. 39. No 2. P. 70–79.

References

- Bayme, S. (1980), "Claude Montefiore, Lily Montagu and the origins of the Jewish religious" in *Transactions and miscellanies (Jewish Historical Society of England)*, vol. 27, pp. 61–71.
- Campbell, H.A. (2010), *When religion meets new media*, Routledge, New York, USA.
- Kessler, E. (2001), "Claude Montefiore and liberal Judaism", *European Judaism: A Journal for the New Europe*, vol. 34, pp. 17–32.
- Meyer, M. (2006), "Rabbi Dr Baeck's legacy to progressive Judaism", *European Judaism: A Journal for the New Europe*, vol. 39, no. 2, pp. 70–79.
- Tsvetkova, G.A. (2020) "Pandemic and Russian behavior. Sociological cross-section", *RSUH/RGGU Bulletin. "Philosophy. Sociology. Art Studies" Series*, no. 4, pp. 72–81.

Информация об авторе

Мария А. Шишигина, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; shishiginamaria@mail.ru

Information about the author

Maria A. Shishigina, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; shishiginamaria@mail.ru

УДК 7.04

DOI: 10.28995/2686-7249-2022-7-211-224

Сарматская богиня с двумя лошадьми

Сергей А. Яценко

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, sergey_yatsenko@mail.ru*

Аннотация. Золотая рукоять раннесарматского зеркала из Майеровского III в Заволжье имеет изображение богини и двух лошадей. Анализируются детали иконографии этого персонажа и сопровождающих животных, их аналоги в скифское и сарматское время. Функционально близки ей скифская Змееногая богиня и юэчжийская богиня на головном уборе в могиле 3 Тилля-тепе. Аналогами этого персонажа в недавнее время были Дзерасса в эпосе алано-осетин и Джестак у калашей. Во II–I вв. до н. э. у сарматов европейской Степи известны три варианта ее иконографического воплощения. На этом фоне иконография богини из Майеровского из-за смены этнополитического доминирования в регионе ее находки во многом уникальна, и она не имела продолжения.

Ключевые слова: богиня с двумя лошадьми, сарматы, II–I вв. до н. э., Майеровский III, варианты иконографии, поздние аналоги

Для цитирования: Яценко С.А. Сарматская богиня с двумя лошадьми // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 7. Ч. 2. С. 211–224. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-7-211-224

Sarmatian goddess with two horses

Sergey A. Yatsenko

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
sergey_yatsenko@mail.ru*

Abstract. The golden handle of the Early Sarmatian mirror from Mayevskii III east from Volga River has an image of a goddess and two horses. The details of iconography of this personage and accompanying animals, their analogues in the Scythian and Sarmatian times are analyzed. Functionally close

© Яценко С.А., 2022

to her are the Scythian Snake-footed Goddess and the Yuezhi goddess on the headdress in grave 3 of Tillya Tepe. The analogues of this personage in recent times were Dzerassa in the epic of the Alans-Ossetians and Jestak of Kalash people. In the 2nd – 1st cc. BCE the Sarmatians of the European Steppe had three variants of its iconographic embodiment. Against this background, the iconography of the goddess from Mayerovskii III due to the change of ethno-political dominance in the region of her find is in many ways unique and it had no continuation.

Keywords: goddess with two horses, Sarmatians, 2nd – 1st cc. BCE, Mayerovskii III, iconographic variants, late analogies

For citation: Yatsenko, S.A. (2022), “Sarmatian goddess with two horses”, *RSUH/RGGU Bulletin, “Literary Theory, Linguistics, Cultural Studies” Series*, no. 7, part 2, pp. 211–224, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-7-211-224

17 мая 2006 г. археолог Н.Б. Скворцов из Волгоградского педагогического университета передал в дар в Государственный исторический музей коллекцию из двух погребений в одной могильной яме (мужского и женского) из кургана 4 некрополя Майеровский III в Николаевском районе (Заволжье). Знатная женщина, здесь, видимо, сопровождалась убитым «вслед» воином-стражем [Скрипкин 2013, с. 103]. В женской могиле, датируемой концом II–I вв. до н. э., среди нескольких престижных золотых и серебряных изделий было обнаружено и весьма необычное по оформлению зеркало (рис. 1,1). К его бронзовому диску греко-римской работы крепилась деревянная ручка местного производства с обкладками из золотой фольги (на некоторых участках – в два слоя) с мифологической сценой.

Зеркало, насколько мне известно, до сих пор не публиковалось с детальными научными комментариями, хотя и вызвало интерес как археологов и искусствоведов, посещавших выставки ГИМ¹, так и журналистов. Между тем сюжет изображений на рукояти заслуживает внимания и, как мне кажется, выявляет интересные детали, связанные с религией и иконографией сарматских группировок (причем не только раннесарматского времени, но и двух последующих средне- и позднесарматской культур), а также отчасти – их алано-осетинских наследников. Уже вскоре после передачи в музей сотрудники ГИМ в устной форме высказывали мнение, что вверху

¹Железный век: Европа без границ: Первое тысячелетие до н. э. / Под ред. А.Ю. Алексеева, М. Наврота, А. Гасса, Ю.Ю. Пиотровского. СПб.: Читский лист, 2020. С. 457, кат. 185.6.



Рис. 1. Зеркало из Майеровского
и один из его стилистических аналогов:
1 – Майеровский III курган 4 (с фото автора);
2 – бляха упряжи из ст. Воронежской (Мордвинцева)

изображены человек в позе молитвы и две конские головы по сторонам его, а внизу – два обращенных друг к другу «дракона»². Работа выглядит весьма примитивной, по оригинальной стилистике и орнаментике напоминая близкие по времени фалары из станицы Воронежской в Среднем Прикубанье (курган 1950 г.) [Анфимов 1987, с. 208] (рис. 1,2), а по декору бордюров и ряда деталей (линия с косыми насечками, фигурками «^», диагональная сеточка) имеют немногие аналогии как в синхронных, так и позже – в среднесарматских памятниках; больше их известно на мелких изделиях с Кубани [Мордвинцева 2003, рис. 20, кат. 50, рис. 28, кат. 69; Мордвинцева, Трейстер 2007, рис. 47а, 49, 57; Яценко 2022, рис. 7, 5, 9, 2]. Но и сама сарматская рукоять, помимо основы, имеет по верхним углам небольшие закрепленные накладки, сделанные другим мастером, и в более реалистической манере изображающие головки лошадей (они закрывают собой первоначальный декор краев). Видимо, мастер не справился с требованиями заказчика и был вынужден вырезать эти детали из другого, более реалистического изображения. Такая ситуация встречается в Сарматии редко.

²См., например: *Трухачев В.* Загадка сарматских золотых зеркал // Pravda.ru. 18.05.2006. URL: <https://www.pravda.ru/culture/84808-sarmaty/> (дата обращения 29 июля 2022).

Обратимся вначале к *главному персонажу*. Его анатомия и разворот тела переданы крайне неумело. Голова круглая, на ней кружками и горизонтальной линией переданы глаза и рот (нос и уши изображать мастер не считал нужным). При этом на шее, видимо, передана двухвитковая гривна. Прическа довольно короткая, но плотная и могла удлиняться сзади. Туловище и нижняя часть одежды обозначены двумя большими треугольниками (как это сделали бы в эпоху энеолита на петроглифах Центральной Азии). Руки, видимо, согнуты в локтях и подняты в молитвенной позе (они выглядят как закругленные крючки, причем локти находятся ниже таза (!)). При положении тела анфас ступни ног показаны в профиль, чтобы лучше продемонстрировать туфли (в которые, видимо, заправлены неширокие штаны). В costume, помимо гривны, мастер выделил сложно завязанный пояс (?), глубокий вырез одежды на груди, отрезной подол платья с сетчатым узором ткани и нечто вроде оплечья-пелерины. Первая и последняя детали для изображений сарматского костюма уникальны. Рукава, вероятно, распущены для молитвы и много длиннее руки, причем это ложные рукава, не для продевания, так как они сильно сужаются к краям. Для столь примитивной манеры изображения деталей костюма здесь необычно много, что говорит об их статусной значимости для заказчика. Такие детали, как длина подола до щиколоток, вертикальный разрез ворота и рукава длиннее руки характерны у сарматов только для женского костюма [ср.: Яценко 2006, с. 142–144]. Итак, речь идет о *женском* персонаже. Сама богиня в своем облике не имеет фантастических черт. Фигура ее (в отличие от сопровождающих ее с боков и снизу животных) заключена в сплошную прямоугольную рамку; она напоминает специальный домик или шатер для ее статуи (как это мы видим, например, в языческих вышивках древних соседей сарматов – финских народов и восточных славян) [Фалеева 1973, с. 123, рис. 1; Сурво 2014, фото 113].

Сопровождающие богиню *две пары животных* также представляют интерес. *Драконы*, касающиеся пастями друг друга, явно имеют по два рога и маленькие (едва намеченные) заостренные уши; их пасти широко открыты навстречу, туловище сужается в центре. При этом у них нет ни хвоста, ни крыльев. Нижние лапы их трактованы в специфической манере, характерной для близких по времени серебряных блях упряжи из юэчжийской Бактрии с изображением свернувшегося в кольцо грифона³. Эти фигуры вписаны

³Смирнов Я.И. Восточное серебро. Атлас древней серебряной и золотой посуды восточного происхождения, найденной преимущественно

в крупный соляной крест. Образы такой пары геральдических драконов связаны с восточной частью Центральной Азии и, вероятно, стали результатом модификации с подобными драконами на золотых изделиях, разделенных Мировым древом (или его схематичной версией – трилистным побегом)⁴. Учитывая проникновение в европейскую Степь к концу II в. до н. э. целых групп восточных мигрантов, принесших инновации, связанные с Китаем, монгольскими сюнну, пост-тагарцами Хакассии и др.⁵ стоит вспомнить о том, что в китайской мифологии начиная с эпохи Хань лошадь образует весьма прочную связку с образом дракона-лун.

Две протомы неоседланных лошадей по сторонам ее (см. ниже) напоминают своеобразный зооморфный трон, как у более ранней скифской богини – Хозяйки зверей (нередко – с поднятыми вверх в молитве руками, иногда – крылатой) в торевтике 2-й половины IV в. до н. э. [Бессонова 1983, рис. 12, 16]. Верхние части тела лошадей, как уже отмечалось, двухсоставные. Сам мастер наметил лишь орнаментированные, очень длинные шеи и, видимо, очень примитивные головы (были затем закрыты от зрителя). На поздних накладных головах более выделены только три детали облика: длинное ухо, крупные глаз и ноздря; рот и грива не обозначены; нет и следов упряжи. Вряд ли с богиней изображены обычные кони (см. ниже). Сама богиня изображена именно с лошадьми; драконы вынесены в отдельный, нижний ярус, и имеют к ней же косвенное отношение.

Рассмотрим теперь другие образы сарматской богини, связанной с лошадьми (обычно – с парой и без упряжи). В сарматских общинах Крыма разных периодов мы встречаем один из иконографических вариантов этого божества на атрибутах, связанных как с мужской, так и с женской субкультурой. Особенностью всех изображений полуострова является наличие по сторонам от богини двух именно крылатых коней [Яценко 2015, с. 44, 46, рис. 5, 1–2, 8] (рис. 2)⁶. В росписи позднесарматского (середина II – середина

в пределах Российской империи. СПб.: Имп. Археологическая комиссия, 1909. Табл. 124, рис. 56. См. также [Тревер 1940].

⁴Руденко С.И. Сибирская коллекция Петра I. М.; Л.: Изд-во АН СССР. Табл. II, 2, 8; IX, 6–8. (Свод археологических источников. Вып. ДЗ-9)

⁵Скрипкин А.С. Азиатская Сарматия: Проблемы хронологии, периодизации и этнополитической истории: Доклад в качестве дис. ... д-ра ист. наук. 1992.

⁶Позже в алано-осетинской мифологии крылатые кони «авсург» из небесного табуна бога Уастырджи используются божествами, а иногда их ловит умерший на небесном лугу Курьс. Речь идет о «крылатых конях,

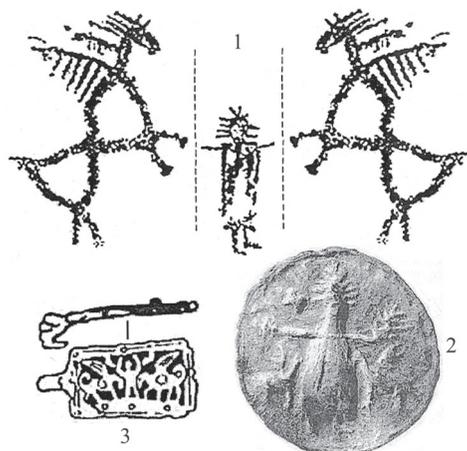


Рис. 2. Богиня с двумя крылатыми конями
на крымских изображениях I в. до н. э. – III в. н. э.:
1 – Неаполь Скифский, склеп 1;
2 – Чистенькое; 3 – Илурат [Яценко 2015]

III в.) скального склепа 1 в позднейшем Неаполе Скифском (уже переставшем быть городом и заселенном сарматами) у богини подчеркнуто длинное и довольно широкое платье, голову окружает сияние, а руки широко расставлены в сторону поднявшихся на дыбы «пегасов» (рис. 2,1). На синхронном штампе для ритуальных лепешек из сарматизованного боспорского Илурата [Шауб 2007, с. 116–117, рис. 25] (рис. 2,2) видим те же сияние вокруг головы богини⁷, длинное платье и простертые горизонтально в стороны руки. Однако здесь кони много ниже ее ростом и спокойно стоят, а в руках она держит прорастающие побеги (или ее кисти стано-

которые летают между небом и землей», «крылатых жеребцах» [Дзицойты 2017, с. 141, 159]. Уже в 126 г. до н. э. первый китайский посланец на запад Чжан Цянь познакомился в Ферганской долине с самой дорогой в Центральной Азии породой лошадей – «небесными конями, потеющими кровью»; они, якобы, могли поднимать хозяина на небо и помогали ему достичь бессмертия. По более поздним местным легендам, у таких лошадей крылья отрастают по ночам, и они могут облететь с хозяином весь мир.

⁷Это сияние – частный случай сияния всего тела многих женских персонажей божественного происхождения в алано-осетинском эпосе. Оно имеет общеиранские корни [ср.: Дзицойты 2017, с. 7–72].

вятся таковыми). Эта разница в иконографии объясняется, я думаю, *разными по характеру ритуалами*, которые отражают данные сцены. В первом случае это *погребальный склеп* с плохо сохранившимися росписями (и здесь присутствуют две пары Змееногих богинь, связанных с нижним миром, и многие другие интересные детали [Яценко 2015, с. 41–44], а во втором – это явная символика *плодородия*. Одним из прототипов этой сцены я теперь могу считать изображение на железной мужской пряжке из кургана у с. Чистенькое, датированной еще концом II–I вв. до н. э., когда сарматы только появились в Крыму среди преобладавших потомков скифов (рис. 2, 3). Первоначально я полагал, что это мужской персонаж, так как меня смущала его короткая одежда (довольно обычная, однако, и у женщин-кочевниц). У стоящей фигуры мы видим стилизованные крылья (как у скифской Хозяйки зверей), поднятые в молитве вверх руки (как у тех же скифов и на нашем зеркале из Майеровского); его окружают два крылатых коня (как у других крымских изображений более чем три века спустя). Однако эти крылатые кони имеют две оригинальные черты в своем облике: у них спирально закрученный хвост, как у собак, и они преклоняют перед богиней правое колено. Собственно, подобная иконография в иранском и иранизованном мире для *мужских* «Хозяев зверей» неизвестна, и вопрос можно считать вполне решенным⁸.

В контактной зоне с культурой эллинов связь богини с конями иногда передана у сарматов в другом ключе. Богиня с рубежа II–I вв. до н. э. (т. е. синхронно изображению на зеркале) подчас представлена в полуварварских комплексах на территории Боспорского царства в греческом духе – в драпированном покрывале замужней дамы, сидящей на троне особой формы и держащей в руке

⁸В той же позднесарматской культуре у хозяина кургана 6 1983 г. в Ростове-на-Дону два крылатых коня окружают уже голову мужского божества с усами и с ушами копытного; они изображены с поджатыми ногами в древней «жертвенной» позе [Яценко 2015, рис. 5, 3]. Мужской персонаж, держащий за повод двух стоящих по бокам его коней (Хозяин коней), известен в петроглифах Оглахты «скифоидной» тагарской культуры среднего Енисея [Шер 1980, рис. 120]. Интересно, что в обоих случаях в облике мужского божества важную роль играет головной убор. «Поздние сарматы» низовьев Дона и искусство более ранних обитателей верхнего Енисея связаны здесь, возможно, неслучайно. По наблюдениям антрополога М.А. Балабановой, предками «поздних сарматов» были пост-тагарские «тесинские» племена тех же районов Хакасии [Балабанова 2012, с. 87–88]. О мужском «Хозяине зверей» у скифов и меотов см. [Шауб, Яценко 2022]. Его облик и спутники были совсем иными.

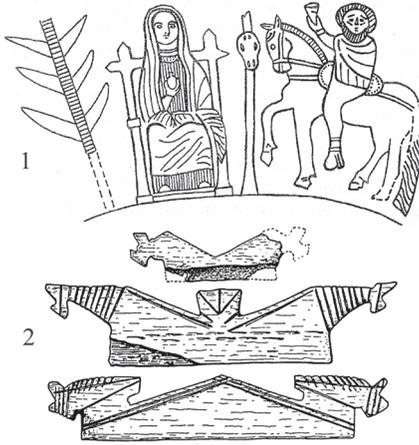


Рис. 3. Кони как атрибут богини:

1 – Мержаны [Яценко 2000]; 2 – раннесарматские костяные гребни (Мошкова М.Г. Памятники прохоровской культуры...)

небольшой сосуд; справа к ней подъезжает всадник. На ритоне в кургане у с. Мержаны [Яценко 2000, с. 355–256, рис. 1,2] (рис. 3,1) эта сцена насыщена важными дополнительными деталями: богиня сидит перед Мировым деревом, между ней и приближающимся всадником вбит в землю кол с черепом все того же коня. При этом живой конь почти упирается лбом в коня мертвого. В более позднем (начала I в. н. э.) погребальном «склепе Анфестерия» в Пантикапее / Керчи представлена сложная многофигурная сцена, но ее ядром является все та же богиня на троне, а всадник ведет за собой *двух коней*. На другом участке стены склепа два неоседланных коня стоят у Мирового дерева. В текстах алано-осетинского нартовского эпоса есть упоминания о такой богине в кресле, которая встречает героя (Сослана), попавшего в мир мертвых [Яценко 1995, с. 189–191]. У ряда групп древних иранцев конь (в том числе – волшебный конь-олень), видимо, ассоциировался с Мировым деревом и культом богини-матери [Кузьмина 1977, с. 104 и сл.].

Учитывая центральноазиатские прародины немалой части сарматских групп II–I вв. до н. э., обратим внимание и на более древние изображения, связанные с проникшими тогда же в Бактрию большими юэчжами. В знаменитом их княжеском могильнике Тилля-тепе середины I в. н. э. у главной по статусу жены из могилы 3 (здесь 6 погребений молодых женщин кольцом окружали

могилу своего умершего мужа, одно из них затем ограблено афганскими солдатами) на головном уборе мы видим взаимодополняющие золотые подвески. На верхнему краю убора, видимо, нашиты 4 медальона с погрудным изображением уже знакомой нам простоволосой богини анфас с шейной гривной и подчеркнутым вертикальным разрезом платья; по сторонам крепилась височные подвески с парой геральдических лошадиных протом и стилизованная коновязь (?) между ними [Sarianidi 1985, p. 91, Cat. 3.15, p. 93, Cat. 3.50; Яценко 2006, 175, рис. 118]. Как и богиня в Илурате, этот персонаж ассоциировался и с растительностью (в частности, к ее изображению подвешены стилизованные листья винограда).

Нет ли примеров *недавнего бытования* у нынешних индоиранских и иранских народов культа богини, тесно связанной с лошадью и Мировым деревом? Да, такие представления продолжали существовать еще в начале XX в. Так, у калашей Гиндукуша богиня плодородия *Джестак* символизировалась как с Мировым деревом, так и с доской с двумя головами лошадей, а сама она нередко обращивалась лошадью [Йеттмер 1986, с. 369]. В алано-осетинской традиции в нартовском эпосе мы знаем водную богиню *Дзерассу*, прародительницу народа нартов (аланов), тесно связанную также с загробным миром (имена Дзерассы и Джестак неслучайно созвучны, имея, видимо, общий древний прототип). Именно она рождает в погребальном склепе первого на земле коня Чесана⁹ (Уаддыма/Арфана/Дур-Дура)¹⁰. Похоже, именно эта богиня пережиточно изображалась иногда с двумя конями на осетинской традиционной вышивке [Андиев, Андиева 1960, с. 102, рис. 3].

Интересен в нашем контексте и ряд изображений *геральдической пары лошадей*, которые, вероятно, также связаны, возможно, с поклонением этой богине [Яценко 2015, примеч. 104]. О паре неседланных лошадей у Мирового древа в «склепе Анфестерия» уже говорилось. Изоморфом Мирового древа в подобных случаях, как принято считать, служит коновязь как осевая точка отсчета. Пара лошадей, привязанных к коновязи, неоднократно изображены

⁹ Нарты: Осетинский героический эпос. Кн. 2 // Отв. ред. У.Б. Далгат. М.: Наука, 1989. С. 11, 19, 24.

¹⁰ Аналогом этой аланской богини (не иконографическим, конечно, а функциональным и сюжетным) во многом является более древняя скифская Змееногая богиня (также – водное божество, также частично обитает под землей, является прародительницей скифов, ее основное упоминание связано с лошадьми и т. п.). Сюжет воскрешения умершей в склепе и порождения ею новой жизни известен и в традиции европейского рыцарства как вероятный аланский субстрат [Рахно 2021].

в петроглифах еще поздней бронзы на горе Тепсей на среднем Енисее [Шер 1980, рис. 72, 124]. У сарматов эта схема в раннее время, похоже, усеченно представлена на некоторых женских костяных гробнях (рис. 3,2, средний).

На этих гробнях пару протом геральдических лошадей видим неоднократно¹¹. В позднесарматское время она воплощена в бывшем Неаполе Скифском на восточной стене скального склепа 9 [Яценко 2022, с. 213–214, рис. 3]. Ниши в этой стене, видимо, схематично воспроизводят облик неких культовых построек. Коньки их крыш венчаются парой голов лошадей, обращенных то друг к другу, то в противоположные стороны. Замечу, что у индоиранских калашей Гиндукуша еще недавно все культовые постройки-dur, размещенные под открытым небом, венчались доской с двумя головами лошадей [Йеттмар 1986, с. 381], в отличие от бытовых. Показательна композиция в виде пары симметрично размещенных лошадей в составе почитаемого объекта – серии клановых сарматских тамг II–III вв. н. э. на каменной плите бывшего греческого надгробия из Керчи [Соломоник 1959, с. 99, № 44].

Итак, богиня, связанная с лошадьми, на зеркале из Майеровского (рис. 1,1) относится к самым ранним образцам иконографии такого персонажа, наряду с пряжкой из Чистенького (рис. 2,3) и, возможно, на ритоне из Мерджан (рис. 3,1). На двух из трех этих изображений тогдашней Сарматии мы видим ее стоящей анфас и молящейся неким другим божествам с воздетыми вверх руками (это могло соответствовать устным, фольклорным ее описаниям). И все три предмета сделаны из дешевых материалов с покрытием более дорогим (золотом по дереву у первого, бронзой по железу у второго и золотом по кости (?) у третьего). Они принадлежат предметам разного назначения, используемым взрослыми мужчинами и женщинами, связанными с костюмом, косметическими процедурами или ритуальной посудой. В целом эти ранние варианты иконографии богини заметно отличаются. Если изделие из Чистенького еще в какой-то мере связано с поздним скифским окружением (крылья у Хозяйки зверей и ее воздетые вверх руки) и является одной из отправных точек более позднего тиражирования в Крыму изображений этого персонажа с крылатыми конями, то мастер, создававший ручку зеркала из Майеровского, шел иным путем. В отличие от крымской пряжки, здесь облик богини максимально детализирован (в первом случае внимание уделено преж-

¹¹ *Мошкова М.Г.* Памятники прохоровской культуры М.: Изд-во АН СССР, 1963. Табл. 26, 14–17. (Свод археологических источников. Вып. Д1–10)

де всего фигурам стоящих по сторонам крылатых коней). Этот предмет, найденный к востоку от Волги, демонстрирует влияние центральноазиатских образцов (пара геральдических драконов в «свите» богини и греко-бактрийское оформление нижних лап последних). Ритон из Мерджан отражает ситуацию инфильтрации отдельных групп сарматов на территорию Азиатского Боспора и, соответственно, влияние на них греческой иконографии (матрона, сидящая на особом троне, развернутые сцены с несколькими антропоморфными персонажами, Древом и др.). Если вторая и третья версия иконографии получили свое продолжение 2–3 столетия спустя, отчасти благодаря их бытованию на территории Боспорского царства, то иконография майеровской богини развития не имела (что неудивительно в условиях частой смены этнического доминирования в Заволжье при появлении здесь создателей средне- и позднесарматской культур).

Благодарности

Работа выполнена в рамках проекта РГГУ «Эстетика памяти в культуре» (конкурс «Проектные научные коллективы РГГУ»).

Acknowledgements

The publication was carried out within the framework of the RSUH project “Aesthetics of Memory in Culture” (competition “Project research teams of RSUH”).

Литература

- Андиев, Андиева 1960 – *Андиев Б.Ф., Андиева Р.Ф.* Осетинский орнамент. Орджоникидзе: Северо-Осетинское книжное изд-во, 1960. 264 с.
- Анфимов 1987 – *Анфимов Н.В.* Древнее золото Кубани. Краснодар: Краснодарское книжное изд-во, 1987. 232 с.
- Балабанова 2012 – *Балабанова М.А.* О центральноазиатских связях в антропологии населения позднесарматского времени Восточной Европы // Вестник археологии, антропологии и этнографии. 2012. № 3. С. 82–91.
- Бессонова 1983 – *Бессонова С.С.* Религиозные представления скифов. Киев: Наукова думка, 1983. 140 с.
- Дзищойты 2017 – *Дзищойты Ю.А.* Вопросы осетинской филологии. Т. 1. Цхинвал: Республика, 2017. 464 с.

- Йеттмар 1986 – *Йеттмар К.* Религии Гиндукуша. М.: Наука, 1986. 324 с.
- Кузьмина 1977 – *Кузьмина Е.Е.* Конь в религии и искусстве саков и скифов // Скифы и сарматы / Отв. ред. А.И. Тереножкин. Киев: Наукова думка, 1977. С. 96–119.
- Мордвинцева 2003 – *Мордвинцева В.И.* Полихромный звериный стиль. Симферополь: Универсум, 2003. 216 с.
- Мордвинцева, Трейстер 2007 – *Мордвинцева В., Трейстер М.* Произведения торевтики и ювелирного искусства в Северном Причерноморье II в. до н. э. – II в. н. э. Т. 3. Симферополь, Бонн: Тарпан, 2007. 205 с.
- Рахно 2021 – *Рахно К.Ю.* Дзерасса – богиня тамплиеров // KAVKAZ – FORUM. Вып. 5 (12). С. 56–78.
- Скрипкин 2013 – *Скрипкин А.С.* Археологическое наследие Волгоградской области. Волгоград: Издатель, 2013. 288 с.
- Соломоник 1950 – *Соломоник Э.И.* Сарматские знаки Северного Причерноморья. Киев: Изд-во АН УССР, 1959. 180 с.
- Сурво 2014 – *Сурво В.* Образцы вышивки и обрядовая семантика текстиля в традициях Карелии. Хельсинки: Unigrafia, 2014. 238 с.
- Тревер 1940 – *Тревер К.В.* Памятники греко-бактрийского искусства. М., Л.: Изд-во АН СССР, 1940. 180 с.
- Фалеева 1973 – *Фалеева В.А.* Женский персонаж в русской народной вышивке // Фольклор и этнография Русского Севера / Отв. ред. Б.Н. Путилов, К.В. Чистов. Л.: Наука, 1973. С. 119–132.
- Шер 1980 – *Шер Я.А.* Петроглифы Средней и Центральной Азии. М.: Наука, 1980. 328 с.
- Шaub 2007 – *Шaub И.Ю.* Миф, культ, ритуал в Северном Причерноморье (VII–IV вв. до н. э.). СПб.: СПбГУ, 2007. 484 с.
- Шaub, Яценко 2022 – *Шaub И.Ю., Яценко С.А.* Меотский псалий с уникальным изображением // Новый Гермес. 2022. Т. 14. № 1. С. 4–19.
- Яценко 1995 – *Яценко С.А.* О сармато-аланском сюжете росписи в пантикапейском «склепе Анфестерия» // Вестник древней истории. 1995. № 3. С. 188–194.
- Яценко 2000 – *Яценко С.А.* Антропоморфные образы в искусстве ираноязычных народов Сарматии II–I вв. до н. э. // Stratum plus. 2000. № 4. С. 251–272.
- Яценко 2006 – *Яценко С.А.* Костюм древней Евразии (ираноязычные народы). М.: Восточная литература, 2006. 664 с.
- Яценко 2015 – *Яценко С.А.* Региональные особенности сюжетов и бытовых реалий в монументальных поминально-погребальных памятниках Малой Скифии I–III вв. н. э. // Материалы по археологии и истории античного и средневекового Крыма. Вып. 6 / Под ред. М.М. Чорефа. Севастополь, Тюмень: Тюменский гос. ун-т, 2014. С. 40–63.
- Яценко 2022 – *Яценко С.А.* О сарматской орнаментике // Из истории культуры народов Северного Кавказа / Отв. ред. Ю.А. Прокопенко. Вып. 15. Ставрополь: Печатный двор, 2022. С. 211–226.
- Sarianidi 1985 – *Sarianidi V.* Bactrian gold from the excavations of the Tillya-Tepe Necropolis in Northern Afghanistan. L.: Aurora, 1985. 260 p.

References

- Andiev, B.F. and Andieva, R.F. (1960), *Osetinskii ornament* [Ossetian ornaments], Severo-Osetinskoe knizhnoe izdatel'stvo, Ordzhonikidze, USSR.
- Anfimov, N.V. (1987), *Drevnee zoloto Kubani* [The ancient gold of Kuban], Krasnodarskoe knizhnoe izdatel'stvo, Krasnodar, USSR.
- Balabanova, M.A. (2012), "On the Central Asian relations in the anthropology of the population of the Late Sarmatian time of Eastern Europe", *Vestnik arheologii, antropologii i etnografii*, no. 3, pp. 82–91.
- Bessonova, S.S. (1983), *Religioznye predstavleniya skifov* [Religious beliefs of the Scythians], Naukova dumka, Kiev, USSR.
- Dzitsoity, Yu.A. (2017), *Voprosy osetinskoj mifologii* [Problems of Ossetian philology], vol. 1, Respublika, Tskhinval, South Ossetia.
- Faleeva, V.A. (1973), "The female personage in Russian folk embroidery", in Putilov, B.N. and Chistov, K.V. (eds.), *Fol'klor i etnografiya Russkogo Severa* [Folklore and ethnology of the Russian North], Nauka, Leningrad, USSR, pp. 119–132.
- Jettmar, K. (1986), *Religii Gindukusha* [The religions of Hindukush], Nauka, Moscow, USSR.
- Kuzmina, E.E. (1977), "Horse in the religion and art of Sakas and Scythians", in Terenozhkin, A.I. (ed.) *Skify i sarmaty* [Scythians and Sarmatians], Naukova dumka, Kiev, USSR, pp. 96–119.
- Mordvintseva, V.I. (2003), *Polikhromnyi zverinyi stil'* [The polychrome animal style], Universum, Simferopol, Russia.
- Mordvintseva, V. and Treister, M. (2007), *Proizvedeniya torevtiki i yuvelirnogo iskusstva v Severnom Prichernomorie II v. do n. e. – II v. n. e.* [Toreutic and jewelry wares in the Northern Black Sea coast in the 2nd c. BCE – 2nd c. CE], vol. 3, Tarpan, Simferopol, Russia, Bonn, Germany.
- Rakhno, K.Yu. (2021), "Drerassa – the Goddess of Templars", *KAVKAZ – FORUM*, vol. 12, issue 5, pp. 56–78.
- Sarianidi, V. (1985), *Bacrian gold from the excavations of the Tillya-Tepe Necropolis in Northern Afghanistan*, Aurora, Leningrad, USSR.
- Schaub, I.Yu. (2007), *Mif, kul't, ritual v Severnom Prichernomorie (VII–IV vv. do n. e.)* [Myth, cult and ritual in the North Black Sea coast (the 7th – 4th cc. BCE)], SPbGU, Saint Petersburg, Russia.
- Schaub, I.Yu. and Yatsenko, S.A. (2022), "Maeotian Gnawed with the unique image", *Novyi Hermes. Vestnik klassicheskoi filologii i arheologii*, vol. 14, no. 1, pp. 4–19.
- Sher, Ya.A. (1980), *Petroglify Srednei i Tsentral'noi Azii* [Petroglyphs of Transoxiana and the Central Asia], Nauka, Moscow, USSR.
- Skripkin, A.S. (2013), *Arkhelogicheskoe nasledie Volgogradskoi oblasti* [The archaeological heritage of Volgograd region], Izdatel, Volgograd, Russia.
- Solomonik, E.I. (1950), *Sarmatskie znaki Severnogo Prichernomor'ya* [Sarmatian signs of the Northern Black Sea coast], Naukova dumka, Kiev, USSR.

- Survo, V. (2014), *Obraztsy vyssh'yoki i obryadovaya semantika tekstilya v traditsiyakh Karelii* [Embroidery patterns and ritual semantics of textiles in the traditions of Karelia], Unigrafia, Helsinki, Finland.
- Treuer, K.V. (1940), *Pamayatniki greko-baktriiskogo iskusstva* [Monuments of the Greek-Bactrian art], Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, Moscow, Leningrad, USSR.
- Yatsenko, S.A. (1995), "On the Sarmatian-Alaninian subject of painting in the 'Crypt of Anthesterios' in Panticapaeum", *Vestnik drevnei istorii*, no. 3, pp. 188–194.
- Yatsenko, S.A. (2000), "Anthropomorphic images in the art of Iranian-speaking peoples of Sarmatia in the 2nd – 1st cc. BCE", *Stratum plus*, no. 4, pp. 251–272.
- Yatsenko, S.A. (2006), *Kostyum drevnei Evrazii (iranoyazychnye narody)* [Costume of the Ancient Eurasia (the Iranian-speaking peoples)], Vostochnaya literatura, Moscow, Russia.
- Yatsenko, S.A. (2015), "Regional feathers and subjects and everyday life attributes in the monumental funeral and memorial artifacts of Scythia Minor in the 1st – 3rd cc. CE", in Choref, M.M. (ed.), *Materialy po arkheologii i istorii antichnogo i srednevekovogo Kryma* [Materials on archaeology and history of the Ancient and Medieval Crimea], vol. 6, Tyumenskii gosudarstvennyi universitet, Sevastopol', Tyumen', pp. 40–63.
- Yatsenko, S.A. (2022), "On Sarmatian ornaments", in Prokopenko, Yu.A. (ed.) *Iz istorii kul'tury narodov Severnogo Kavkaza* [From the cultural history of the peoples of Northern Caucasus], vol. 15, Pechatnyi dvor, Stavropol', Russia, pp. 211–226.

Информация об авторе

Сергей А. Яценко, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; sergey_yatsenko@mail.ru

Information about the author

Sergey A. Yatsenko, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia, bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; sergey_yatsenko@mail.ru

Коллаж образов
в манге о сверхъестественных существах
Мидзуки Сигэру

Юлия А. Магера

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, JuliaM14@yandex.ru*

Аннотация. Автор манги Мидзуки Сигэру часто рассматривается как популяризатор традиционных образов существ японской демонологии. Он выпускал не только развлекательные комиксы, но и научно-популярные иллюстрированные каталоги и энциклопедии, став крупнейшим после этнографа Янагита Кунио исследователем и собирателем японского фольклора. За свою просветительскую деятельность он был отмечен рядом наград и премий. Сохранение образов японских монстров стало для него основополагающей целью. В этой статье мы продемонстрируем, как Мидзуки Сигэру конструировал образы персонажей своей манги на основе старинных книжек с картинками и этнографических материалов. В то же время уделяется мало внимания той стороне его творчества, в которой прослеживается влияние европейской художественной культуры. Данная статья призвана показать тот широкий образный ряд, который сопровождает комиксы Мидзуки Сигэру, включая образы из американских комиксов и картин европейских художников от Возрождения до сюрреализма. Мы также попытаемся обратиться к его графическим нарративам, чтобы пристальнее разобрать его авторскую стратегию и понять, в чем же заключается специфика японского графического нарратива.

Ключевые слова: гравюра укиё-э, ёкай, манга, европейская гравюра, европейская живопись, книжки с картинками эпохи Эдо, эхон, графический нарратив

Для цитирования: Магера Ю.А. Коллаж образов в манге о сверхъестественных существах Мидзуки Сигэру // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 7. Ч. 2. С. 225–244. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-7-225-244

Images collage in Japanese manga about supernatural beings of Mizuki Shigeru

Yulia A. Magera

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,

JuliaM14@yandex.ru

Abstract. Japanese manga author Mizuki Shigeru is often regarded as a popularizer of traditional monster imagery. He created not only entertaining comics, but also popular science illustrated catalogs and encyclopedias, becoming the largest researcher and collector of Japanese folklore after ethnographer Yanagita Kunio. For his educational activities, he was awarded a number of awards and prizes. Preserving the images of Japanese monsters became a fundamental goal for him, in this article I will demonstrate how Mizuki Shigeru creates images of his manga characters based on picture books of the Edo period and ethnographic materials. At the same time, little attention is paid to the side of his work in which the influence of European fine art culture can be traced. This article aims to show the diverse imagery flourished Mizuki Shigeru's comics, including images from American comics and paintings by European artists from the Renaissance to Surrealism. I will also try to turn to his graphic narratives in order to take a closer look at his strategy and to understand what is the specifics of Japanese graphic narrative.

Keywords: ukiyo-e, yokai, manga, picture book of the Edo period, European engraving, European painting, ehon, graphic narrative

For citation: Magera, Yu.A. (2022), "Images collage in Japanese manga about supernatural beings of Mizuki Shigeru", *RSUH/RGGU Bulletin, "Literary Theory, Linguistics, Cultural Studies Series*, no. 7, part 2, pp. 225–244, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-7-225-244

Мидзуки Сигэру известен как создатель жанра манги о японских демонах, оборотнях, призраках и мистических существах, объединенных под общим термином «ёкай», отсюда и название жанра «ёкай-манга» (妖怪漫画). В своем творчестве Мидзуки Сигэру неоднократно обращался к визуальному наследию прошлого, что позволило ему оживить полузабытые образы японских монстров в современной массовой культуре. И хотя местом действия его популярных серий комиксов является Япония и в целом его работы отражают многие национальные традиции, включая заимствование множества традиционных образов сверхъестественных существ японского фольклора, мы можем наблюдать и скрытые цитаты картин европейских художников.

Мидзуки Сигэру (настоящее имя Мура Сигэру, 1922–2015), чей 100-летний юбилей со дня рождения был отмечен в 2022 г., был родом из приморского городка Сакайминато в префектуре Тоттори. Эта рыбацкая деревушка на западном побережье Японии сохранила множество старинных преданий и легенд. Жившая по соседству старушка Кагэяма Фуса помогала семье Мура присматривать за детьми. В семье Мура было трое сыновей, и Сигэру был средним из них. Кагэяма Фуса происходила из семьи обедневших самураев, она знала множество историй и легенд о привидениях, которые часто рассказывала Сигэру и местным ребятишкам. Она была очень набожной, постоянно молилась богам и духам, отчего получила прозвище «Ноннон», именно так называют японскую богиню милосердия Каннон и шаманов на местном диалекте [Verndt 2013, p. 368]. Кагэяма показала маленькому Сигэру, что помимо реального мира существует еще один мир, невидимый людям. Сигэру часто гулял с няней на природе или посещал святилища, а она учила его, как правильно поклоняться духам леса и моря.

Мидзуки Сигэру рисовал с детства и добился немалых успехов в любимом занятии. Известно, что в школьные годы он неоднократно побеждал в конкурсах рисунка: «Несмотря на то, что его никто не учил, а детские работы не сохранились, по отзывам современников рисовал он просто великолепно. Как-то раз в интервью ему задали вопрос, кто из художников оказал на него творческое влияние. Со свойственным ему юмором художник ответил, что никто, потому что он никогда не видел кого-либо, кто бы рисовал лучше, чем он сам. Хорошие успехи в рисовании привели к тому, что по рекомендации школьного учителя в местном доме культуры была открыта его персональная выставка, о чем даже написали в газете» [Рябова 2018, с. 97]. И хотя Мидзуки не называет художников, повлиявших на его стиль, исследователь Зак Девиссон отмечает в скобках, что «его искусство явно демонстрирует влияние немецкого живописца Альбрехта Дюрера, ведь у самого Мидзуки хранилось несколько его гравюр» [Davisson 2015]. По всей видимости, Зак Девиссон имеет в виду характерную для стиля Мидзуки Сигэру реалистичность фонов и объектов на заднем плане, сопровождающихся обильной штриховкой, в чем-то напоминающей технику европейской гравюры, в то время как его персонажи выглядят по-комиксному карикатурно и упрощенно. После Второй мировой войны Мидзуки пробовал себя в различных профессиях, например, рисовал картинки для бумажного театра камисибай¹, но в итоге, даже несмотря

¹Камисибай – уличное представление, популярное в Японии в 1930–1950-е гг. Представляло собой демонстрацию серии картинок, которые

на то, что на фронте он лишился левой руки, избрал для себя путь автора манги.

В 1957 г. он переехал в Токио и начал рисовать свою первую мангу «Человек-ракета» (ロケットマン, Рокетмен, 1958), пародирующую комиксы про Супермена. Год спустя Мидзуки пришла идея запустить собственный журнал, посвященный его избранной теме – японской нечисти. Он назвал его «Ёкидэн» (妖奇伝, «Предания о монстрах», 1959) и стал печатать в журнале продолжение приключений про мальчика-ёкая Китаро, истории о котором он впервые начал рисовать еще для бумажного театра камисибай. В первой истории «Семья призраков: Китаро с кладбища» рассказывалось о расе монстров, существовавшей задолго до появления людей. Монстры были вынуждены прятаться от людей, чтобы выжить. Здесь Мидзуки впервые представил семейную пару призраков, которая в качестве доноров продает кровь.

После переезда в Токио Мидзуки часто посещал район Канда, широко известный как «книжная столица», где можно было приобрести самые редкие и раритетные издания. Когда он приобрел книгу японского этнографа и фольклориста Янагита Кунио (1875–1962) «Наставления по ёкаям» (妖怪談義, Ёкай данги, 1910–1939) он еще больше увлекся страшными историями, которые любил с детства. После своего дебюта в юношеском журнале манги Мидзуки увидел книгу Торияма Сэкиэн «Ночное шествие сотни демонов в картинках» (画図百鬼夜行, Гадзу хякки яко, 1776) в одной из букинистических лавок района Канда. В различных интервью Мидзуки признается, что альбомы Торияма² стали для него настоящим поворотным моментом и пробудили в нем интерес к созданию собственных ёкаев. Хотя, как отмечают исследователи, впервые Мидзуки увидел рисунки Торияма в таких книгах, как «Собрание ёкаев в изобразительном искусстве» (妖怪画談全集, Ёкай гадан дзэнсю, 1929) и «Собрание японского фольклора» (図説日本民俗学全集, Дзусэцу нихон миндзокугаку дзэнсю, 1960) Фудзисава Мориико (1885–1967), а также – «История японских ёкаев и обо-

вставлялись в деревянную раму и сопровождались устным пояснением рассказчика.

²В коллекцию книг Торияма Сэкиэн входят следующие издания: «Гадзу хякки ягё» (画図百鬼夜行, «Ночное шествие сотни демонов в картинках», 1776); «Кондзяку гадзу дзоку хякки» (今昔画図続百鬼, «Сто демонов прошлого и настоящего в картинках: продолжение», 1779); «Кондзяку хякки сюи» (今昔百鬼拾遺 «Дополнение к ста демонам прошлого и настоящего», 1780); «Гадзу хякки цурэдзурэ букуро» (画図百鬼徒然袋, «Собранные от скуки картинки сотни демонов», 1784).

ротней» (日本妖怪変化史, *Нихон ёкай хэнгэ си*, 1923) Эма Цутому (1884–1979) [Mizuki Shigeru 2022, p. 21].

Торияма Сэкиэн (1712–1788) был художником эпохи Эдо (1603–1868), именно в это время правительство сёгуна проводило политику закрытой страны и, несмотря на отсутствие войн и междоусобиц, строго регламентировало жизнь каждого из четырех сословий: самураев, крестьян, ремесленников и купцов. Мистические истории были своего рода попыткой выйти за рамки строго очерченной кастовой системы, особенно были популярны истории про мстительных духов, способных после смерти отомстить своим обидчикам.

В условиях мирного времени бурно развивалась городская культура и новые виды искусства для непривилегированных слоев населения. В попытках пресечь любые иностранные влияния (станки с наборным шрифтом в Японии были запрещены), в эпоху Эдо была усовершенствована техника печатания с деревянных досок, поскольку именно гравирование на деревянной поверхности позволяло с легкостью переносить разнообразные узоры и вязь японской слоговой азбуки. Благодаря этому стало возможно массово выпускать книги, снабженные не только текстом, но и иллюстрациями, которые назывались эхон (繪本) – книжки с картинками. Это привело к широкому распространению развлекательной литературы и визуализации образов разнообразных сверхъестественных существ, которые до этого момента имели в основном устное или словесное описание. Задачу визуализировать все многообразие ёкаев взял на себя Торияма Сэкиэн, изобразив свыше двухсот существ и сопроводив рисунки небольшими пояснительными надписями. Его иллюстрированные книги были созданы в традициях одной из первых японских энциклопедий – 105-томной «Вакан сансай дзуэ» (和漢三才図会, Японо-китайский иллюстрированный сборник трех миров, 1712), в основе которой лежал конфуцианский метод «познания вещей» и их упорядочивания. Но, в отличие от «Вакан сансай дзуэ», которая была написана на камбуне (иероглифической письменности) и известна лишь среди ученых и грамотной части населения, альбомы «Ночное шествие сотни демонов в картинках» Торияма Сэкиэн содержали слоговую азбуку и стали первыми популярными источниками о сверхъестественных существах для широких масс [Яковенко 2017, с. 133]. В этих книгах, помимо исследовательского интереса, присутствовали также юмор и игровое начало, что в дальнейшем позволило созданным Торияма Сэкиэн ёкаям прочно войти в современную японскую культуру. Они не столько пугали, сколько развлекали читателей.

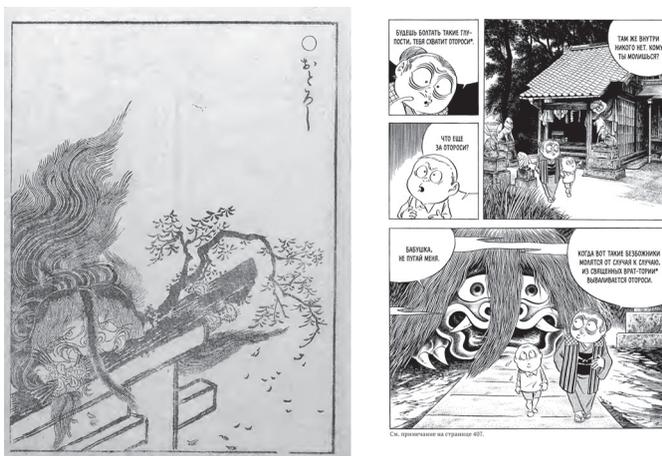


Рис. 1. Слева: монстр Отороси из альбома Торияма Сэкиэн «Гадзу хякки яко» (том 3), 1776.

Справа: Отороси в манге «Бабушка Ноннон» (2017), изд-во «Альт Граф», с. 19

В автобиографической манге «Бабушка Ноннон» (*のんのんばとオレ, Нонномба то орэ*, 1992), основанной на эссе 1977 г. и доступной в переводе на русский язык³, Мидзуки Сигэру переносит образы нескольких ёкаев из книг Торияма Сэкиэн в придуманные им сюжеты. Уже в самом начале манги, когда маленький Сигэру идет со своей няней Ноннон к святилищу, мысленно возникает образ лохматого зверя Отороси (искажение от яп. осоросий – «страшный»), стерегущего вход на территорию храма (рис. 1). В других эпизодах к мальчику во сне является увеличивающийся в размерах монах Микоси-нюдо, а когда они с другом сидят у зажженной свечи, появляется сотканный из дыма призрак Энэнра. Обитателем заброшенного дома становится Уван, пугающий главных персонажей страшным криком. Все эти ёкаи изначально встречаются у Торияма Сэкиэн, их позы и облик практически без изменений перенесены на страницы манги «Бабушка Ноннон».

Мидзуки не просто переносил образы ёкаев из старинных книжек с картинками эхон, его задачей было бережное обращение с образами в целях их сохранения для последующих поколений:

³Мидзуки С. Бабушка Ноннон / Пер. с яп. Е. Рябовой. Брянск: Альт Граф, 2017. 408 с.

«Я думаю, что изначально ёкаи создавались не как монстры, они являются наследием людей прошлого, поэтому следует с уважением относиться к их облику и передать его будущим поколениям» [Mizuki Shigeru 2022, p. 34]. Мидзуки прославился не только как автор манги, но и как собиратель японского фольклора. Следуя примеру художников эпохи Эдо, Мидзуки Сигэру стал также заниматься созданием собственных иллюстрированных энциклопедий ёкаев. С 1970-х гг. у Мидзуки начинают выходить книги по исследованию японского и западного фольклора: «Альбом ёкаев Мидзуки Сигэру» (水木しげる妖怪画集, *Мидзуки Сигэру ёкай гасю*, 1970), «Атлас ёкаев Запада и Востока» (東西妖怪図絵, *Тодзай ёкай дзюэ*, 1975), «Словарь ёкаев Мидзуки Сигэру» (水木しげるの妖怪事典, *Мидзуки Сигэру-но ёкай дзитэн*, 1980), «Словарь ёкаев со всего мира» (水木しげるの世界妖怪事典, *Мидзуки Сигэру-но сэкай ёкай дзитэн*, 1985), «Большая энциклопедия японских ёкаев» (日本妖怪大全, *Нихон ёкай тайдзэн*, 1991), «Иллюстрации и комментарии о ёкаях» (妖怪画談, *Ёкай гадан*, 1992), «Иллюстрации и комментарии о привидениях» (幽霊画談, *Юрэй гадан*, 1994) и др. Своими красочными альбомами Мидзуки Сигэру внес большой вклад в современную фольклористику, был членом Японской ассоциации культурной антропологии и председателем Всемирной ассоциации ёкаев.

Чтобы посмотреть, как Мидзуки Сигэру сохраняет образы ёкаев, можно обратиться к альбому его рисунков «53 станции Ёкайдо» (妖怪道五十三次, *Ёкайдо годзюсан-цуги*, 2003), фоном для которого послужила серия гравюр Утагава Хиросигэ «53 станции Токайдо» (1833–1834), посвященная одной из пяти главных дорог средневековой Японии (рис. 2, 3). Тракт Токайдо или «Восточный морской путь» пролегал вдоль побережья Тихого океана, он соединял Эдо, тогдашнюю столицу сёгуна Токугава, с городом Киото, резиденцией японского императора. На протяжении всего пути располагались 53 почтовые станции, которые стали источником вдохновения для художников японской гравюры укиё-э. Мидзуки Сигэру, в свою очередь, населяет серию гравюр о дороге Токайдо сверхъестественными существами, которые заимствованы им из книжек с картинками эпохи Эдо, такими как «Манга Хокусая» (北斎漫画, «Хокусай манга», 1814–1878), «Има ва мукаси» (異魔話武可誌, «Ныне уже в прошлом», 1790), «Эхон саёсигурэ» (絵本小夜時雨, «Книжка с картинками: морозящий дождь в ночи», 1801), «Эхон хяку моногатари» (絵本百物語, «Книжка с картинками ста страшных историй», ок. 1841), «Кёка хяку моногатари» (狂歌百物語, «Сто страшных историй в стихотворениях кёка» 1853) и др.



Рис. 2. «Деревня Мэкава рядом с Исибэ» – лист из серии «53 станции Токайдо», Утагава Хиросигэ, ок. 1833–1834.

Художественный музей Токио Фудзи



Рис. 3. «Деревня странных звуков рядом с Исибэ» – лист из серии «53 станции Ёкайдо», Мидзуки Сигэру, 2008

При визуализации ёкаев Мидзуки Сигэру использует различные стратегии, которые можно поделить на три группы: 1) осовременение готовых визуальных образов из старинных книг, 2) создание образов ёкаев на основе письменных заметок ученых-фольклористов, не имеющих иллюстративного отображения, 3) создание собственных оригинальных образов ёкаев на основе личного опыта встречи со сверхъестественным.

В самой известной манге Мидзуки Сигэру «Гэгэгэ-но Китаро» (*ゲゲゲの鬼太郎*, 1967–1997) действуют, с одной стороны, как оригинальные персонажи, так и персонажи, придуманные им на основе этнографических и фольклорных источников. К оригинальным персонажам, прежде всего, относятся главный герой манги – мальчик Китаро (его имя записывается иероглифами «дьявол», 鬼 *ки* + суфф. для муж. имен, 太郎 *таро*) и его отец – папаша-глазик Мэдама-оядзи, представляющий собой маленького человечка с головой в виде большого глаза. Образы бабушки и дедушки Китаро, а также некоторых друзей мальчика основаны на материалах под названием «Список имен ёкаев» (*妖怪名彙*, *Ёкай мэи*, 1938–1939) Янагита Кунио. Этнограф Янагита продолжил классификацию ёкаев, начатую еще в период Эдо, совершая полевые экспедиции в отдаленные уголки Японии. Таким образом, Мидзуки Сигэру первым визуализировал старушку с песком Сунакакэ-баба, старика-плаксу Конаки-дзидзи, летающую простыню Иттан-момэн и стенку-преграду Нури-кабэ, упоминаемые в исследованиях Янагита Кунио. Выбор именно этих ёкаев был связан с тем, что они не имели четкого визуального облика и часто описывались у Янагита Кунио как существа, которых мало кто видел. Профессор Калифорнийского университета Майкл Дилан Фостер подчеркивает, что при создании образа бабушки Китаро – старушки Сунакакэ-баба, название которой происходит от ее вредной привычки бросаться в прохожих песком, был важен элемент невидимости и относительной неизвестности: «Мидзуки решает визуализировать этого [женского] ёкая, которого “никто не видел”, чтобы вывести ее из практически неизвестных широкой публике академических трудов Янагита Кунио и показать ее в ярком свете популярной культуры» [Foster 2008, p. 14]. По сути, Мидзуки Сигэру повторяет путь Торияма Сэкиэн, делая ёкаев достоянием широких слоев населения.

Заемствуя функцию Сунакакэ-баба бросаться песком, Мидзуки конструирует ее лицо на основе театральной маски. Известно, что Мидзуки любил коллекционировать предметы народного творчества, особенно его интересовали маски и статуэтки, которые он старался привозить из поездок по Японии и заграничных путе-



Рис. 4. Старушка, бросающаяся песком, Сунакакэ-баба на обложке журнала и маска демона Хёроцуки оимоти



Рис. 5. Старик-плакса Конаки-дзидзи на рисунке Мидзуки Сигэру и маска танцующего китайца (тодзин одори)

шествий. Фестиваль Уэно Тэндзин мацури⁴, проводящийся осенью в городе Ига префектуры Миэ, известен процессией ста демонов, когда по одной из улиц города шествуют актеры в масках и костюмах различных представителей нечистой силы. Одним из демонов этой процессии является Хёроцуки оимоти (ひょうろつ鬼笈持) с дорожным ящиком за спиной, именно маска этого демона была использована при создании облика старушки Сунакакэ-баба [Mizuki Shigeru 2022, p. 45] (рис. 4). Точно такой же принцип использован при создании облика Конаки-дзидзи, обнаруживая сходство с маской танцующего китайца (唐人踊り, *тодзин одори*) из народного спектакля города Цу префектуры Миэ (рис. 5).

Манга про Китаро повествует о приключениях мальчика-ёкая, живущего в мире людей и пытающегося бороться с плохими ёкаями. Китаро появился на свет уже после того, как его беременную мать похоронили. Через три дня сосед заметил странное шевеление на свежей могиле, а когда подошел поближе, то увидел, как из-под земли самостоятельно выбрался ребенок. Сосед в ужасе убежал прочь, но потом все же приютил осиротевшего мальчика у себя. Такое необычное появление главного героя на свет связано с тем, что в его основу положен древний рассказ «Привидение с младенцем» (子育て幽霊, *Ко-содатэ юрэй*) о призраке умершей матери, которая по ночам покупала сладости своему новорожденному малышу (этот сюжет также известен под названием «*мотикаэ онна*» – «женщина, покупавшая рисовые колобки»). Когда деньги у женщины закончились, она расплатилась верхним кимоно. Торговец сладостями оставил кимоно проветриваться перед входом в магазин. Проходивший мимо богач увидел кимоно и стал расспрашивать торговца, откуда оно у него. Торговец рассказал ему, что по ночам к нему приходит странная женщина, на что богач ответил, что точно в таком же кимоно похоронил недавно свою дочь. Возволнованный он отправился на кладбище, где услышал, как из свежей могилы доносится детский плач. Когда могилу раскопали, то обнаружили,

⁴Уэно Тэндзин мацури проводится в честь Сугавара Митидзанэ (845–903), бывшего некогда выдающимся государственным деятелем, ученым и поэтом. При жизни Сугавара был оклеветан, выслан из столицы в провинцию на Кюсю, где и умер в изгнании. После его смерти тогдашнюю столицу Хэйан (ныне – Киото) поразила чума и природные катаклизмы. Все это было приписано мстительному духу Сугавара. Для его умиротворения в столице возвели святилище Китано Тэммангу, присвоили Сугавара титул главного министра и посмертное имя «Тэндзин», что в переводе означает «небожитель». В современной Японии Тэндзин считается божеством-покровителем учебы.

что на руках у покойницы лежит живой ребенок. Мидзуки Сигэру придумал продолжение этой страшной истории, описав дальнейшую жизнь ребенка, который выжил столь удивительным образом.

Умершую мать Китаро звали Ивако (岩子), она приходилась родственницей девушке-призраку О-Ива из знаменитой пьесы Цуруя Намбоку «История о призраке из деревни Ёцуя тракта Токайдо» (東海道四谷怪談, *Токайдо Ёцуя кайдан*, 1825). В этой пьесе муж пытался отравить собственную жену, чтобы жить с любовницей. Под действием яда лицо несчастной жены было обезображено до неузнаваемости – одна сторона лица была сильно перекошена и опухла. Похожий изъян лица унаследовала и Ивако, мать Китаро. При этом в образе самого Китаро отдалено просматриваются черты призрака О-Ива, ведь с рождения один глаз у него всегда находится в закрытом состоянии, словно наследуя родовое увечье (рис. 6).

Противниками Китаро обычно становятся персонажи японского фольклора, но также в манге появляются и представители западной демонологии, например, вампиры и летучие мыши, а некоторые из персонажей одеты по-джентельменски – носят шляпу цилиндр, фрак и пенсне. В целом, Мидзуки интересовали мистические существа из самых разных уголков мира, известно также, что в начале своего творческого пути он вдохновлялся серией американских комиксов «Байки из склепа» (*Tales from the Crypt*, 1950–1955). Зак Девиссон отмечает по этому поводу: «Отец Мидзуки работал в консульстве США и принес домой американские комиксы, оставленные оккупационными войсками, чтобы передать их сыну-иллюстратору. Мидзуки стал срисовывать Супермена, Пластичного человека, Багз Банни и не только. Но его любимыми были комиксы ужасов. Он тщательно копировал кадры из комиксов “Байки из склепа” и “Склеп ужасов”, придавая каждой истории японский антураж» [Davisson 2015].

Помимо обширного ряда образов из японской культуры, Мидзуки включает в свою мангу и образы европейской художественной культуры. В его ранней серии комиксов про Китаро под названием «Ночные истории Китаро» (鬼太郎夜話, *Китаро ява*) в самом начале появляется образ Вавилонской башни, списанный с одноименной картины Питера Брейгеля Старшего (рис. 7). Мидзуки здесь использует известный библейский мотив, чтобы показать, что с распространением людей по всему свету различным монстрам и призракам пришлось прятаться и уйти в подземный мир. Эту печальную историю рассказывают родители Китаро, которые остались единственными представителями призрачной расы, живущими среди людей. Мидзуки использует лаконичный образ Вавилонской башни, который отсылает к человеческой культуре, но при этом позволяет не показывать самих людей.

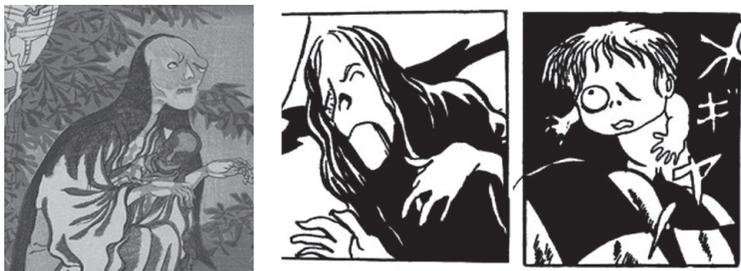


Рис. 6. Призрак О-Ива на гравюре Утагава Куниёси (1836), Ивако и новорожденный Китаро из манги «Ночные истории Китаро» (том 1, 1966), с. 36, 47

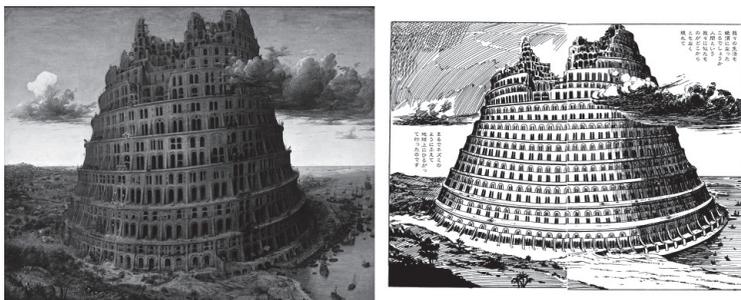


Рис. 7. Питер Брейгель Старший «Вавилонская башня» (1563–1565) и ее отображение в манге Мидзуки Сигэру «Ночные истории Китаро» (том 1, 1966), с. 30–31

Еще одной яркой отсылкой становится титульная страница к главе «Спуск в ад» (地獄流し, *дзигоку нагаси*). На ней изображено, как Китаро идет по тропинке к необычному объекту – этим объектом оказывается скульптура «Рот Оркуса» из итальянского парка «Сады Боболи», созданная Симоне Москино в XVI в. (рис. 8). В представлении древних римлян Оркус был богом смерти и правителем загробного царства, поэтому Мидзуки неслучайно заимствует его образ, чтобы проиллюстрировать вход в ад, в котором нашли свое пристанище японские ёкаи. В самой главе вход в загробный мир обставлен совсем по-другому, поэтому иллюстрация с Оркусом становится неким условным знаком. Обыгрывание известных

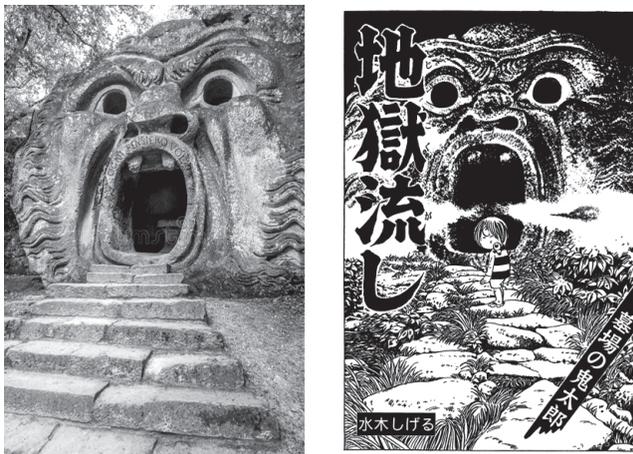


Рис. 8. Скульптура «Рот Оркуса» Симоне Москино (XVI в.)
и ее появление в манге «Китаро с кладбища»,
глава «Спуск в ад» (1965), с. 37

образов на титульных страницах или обложках, стилизация под определенные художественные стили станет в дальнейшем одной из стратегий авторов манги.

Ёмота Инухико одним из первых исследователей манги подмечает образы европейской художественной культуры у Мидзуки: «В серии комиксов Мидзуки Сигэру про Китаро короткая глава “Башня ёкаев” демонстрирует самые фантастические декорации. Мидзуки здесь цитирует картину писателя Виктора Гюго, к которой умело добавляет японские элементы» [Yomota 1994, p. 278]. Сюжет этой главы рассказывает о том, как жители одной деревни получают письмо, в котором местные ёкаи просят их поставлять каждый месяц по одному ребенку согласно древнему кровавому обычаю. Китаро решает помочь людям избежать этого и вместе с внучкой старейшины и человеком-крысой Нэдзуми-отоко отправляется в опасное приключение. По пути ему встречается Башня ёкаев с водруженным японским знаменем, по форме напоминающая постройку с картины Виктора Гюго (рис. 9). В этой башне обитает двуротая женщина футокаuti-онна (二口女), хорошо известная по книжке с картинками Такэхара Сюнсэн «Эхон хяку моногатари» (1841). Она ловит добычу своими змееподобными волосами, которые обладают невероятной силой наподобие подъемного крана и могут удлиняться на 200 метров. Победив двуротую женщину

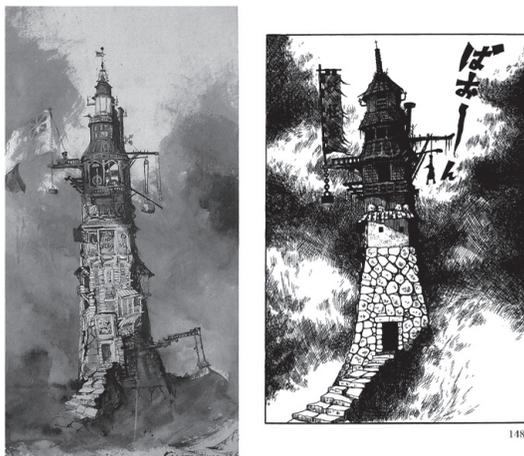


Рис. 9. Рисунок Виктора Гюго «Маяк Эдистон» (1866) и его отображение в манге «Китаро с кладбища» (том 2), 1966, с. 148

и других отрицательных ёкаев, Китаро вызволяет внучку старейшины, который носит имя как у известного ёкая Ямабико (山彦, «горное эхо»).

В главе «Гигантский ёкай» (妖怪獣, Ёкайдзю) появляются новые противники – животные-оборотни тануки, которые пытаются захватить политическую власть в стране и приблизить наступление эры ёкаев. Они ведут Китаро и премьер-министра Японии в подземелье, где показывают подземное озеро с обитающим в нем огромным сомом (рис. 10), который, согласно древним представлениям японцев, может вызывать землетрясения. Декорации подземного озера в точности воспроизводят гравюру французского художника Гюстава Доре, на которой он изображает последний круг ада из «Божественной комедии» Данте с фигурой сатаны, замороженной во льдах (рис. 11). Использование этой гравюры Доре словно намекает на способ, с помощью которого удастся расправиться с огромным сомом. Китаро уводит сома далеко на север, где тот буквально превращается в замерзшую рыбу. После победы над сомом в небе над Токио возникает непонятный летающий объект – последнее пристанище тануки. По форме объект напоминает камень, как на картине Рене Магритта «Чувство реальности» (рис. 12). Американские войска начинают обстреливать парящий камень и даже сбрасывают на него водородную бомбу, после чего тот тонет



Рис. 10. Огромный сом в подземном озере –
«Китаро с кладбища» (том 4), 1967, с. 32–33



Рис. 11. «Сатана» (1890) – лист из серии гравюр Гюстава Доре
к «Божественной комедии» Данте

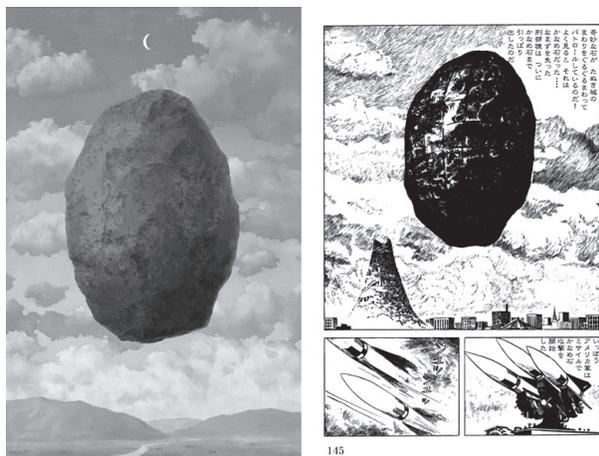


Рис. 12. Картина Рене Магритта «Чувство реальности» (1963) и ее отображение в манге «Китаро с кладбища» (том 4), 1967, с. 145

в Тихом океане. Этот эпизод перекликается с трагическими событиями Второй мировой войны, а именно со сбросом атомных бомб на японские города и решающей ролью американской стороны.

В результате мы можем проследить метод коллажа в произведениях Мидзуки Сигэру, когда он совмещал свой личный опыт, почерпнутый из рассказов няни Кагэяма Фуса, образы ёкаев из старинных книжек с картинками эхон или гравюр укиё-э, образы из европейской живописи и гравюры, изображения предметов народного искусства (маски, тотемы) с научными материалами о ёкаях из газет и журналов, используя так называемую технику скрапбукинга (スクラッピング, от англ. scrapbook – тетрадь с вырезками из газет). Специальное художественное образование Мидзуки получил уже во взрослом возрасте, это дало ему возможность играть с образами мировой художественной культуры в комиксах. И хотя образы – это не главное, что привлекает читателей манги, тем не менее узнавание образов становится приятным бонусом к основному сюжету. Даже если читатель не распознает оригинальный образ, он все равно сможет насладиться графической историей.

Исследователи обращают внимание не только на то, что образы в манге Мидзуки навеяны традиционной японской культурой, но и на то, что сами графические нарративы в большинстве своем опираются на традицию японских рассказов моногатари (物語),

которые отличаются от правил европейского романа. В японских моногатари не так ярко выражена кульминация (особенно если вспомнить роман-моногатари «Повесть о принце Гэндзи»), отсутствует строгое деление на трехчастную структуру с обязательной завязкой, развитием действия и развязкой. Так, исследовательница Жаклин Бёрндт приводит в пример мангу «Бабушка Ноннон», которая, несмотря на присуждение ей Гран-при фестиваля комиксов в Ангулеме, была названа одним из критиков французских комиксов «наискуднейшей книгой комиксов, которую он когда-либо читал» [Berndt 2013, p. 368]. Профессор Бёрндт пытается разобраться в причине такого отношения к манге и подробно анализирует одну из глав под названием «Адзуки-хакари», рассказывающую про встречу юного Мидзуки с призракoм, разбрасывающим зерна красной фасоли адзуки. Она подытоживает, что встреча главного героя со сверхъестественным существом заканчивается без какой-либо кульминации (punch line) или поучительного наставления [Berndt 2013, p. 370]. Но это вовсе не означает, что японские комиксы отвергают развитие сюжета. В отличие от европейской трехчастной системы сюжетообразования, в японской манге используется четырехчастная система ки-сё-тэн-кэцу (起承転結), пришедшая из китайской поэзии и внедренная Тэдзукой Осаму в систему создания как коротких 4-кадровых стрипов, так и длинных манга-повествований. Ки-сё-тэн-кэцу подразумевает развитие сюжета по схеме: завязка – развитие действия – поворот – заключение [Berndt 2013, p. 373]. Именно из-за того, что в начале присутствуют два этапа в виде завязки и развития действия, история разворачивается более плавно, подмечая различные детали. В связи с этим Жаклин Бёрндт обращается к типологии связок между кадрами, предложенной Скоттом Макклаудом в книге «Понимание комикса»⁵. В этой книге Скотт Макклауд называет отличительной чертой японских комиксов связку «от аспекта-к-аспекту» (aspect-to-aspect) и приводит в качестве примера страницы из манги Тэдзука Осаму и Мидзуки Сигэру [Berndt 2013, p. 375]. Получается, что авторы манги обращаются к совсем другому типу развития сюжета, более неспешному и концентрирующему внимание на деталях повседневной жизни.

Как можно было проследить из вышеприведенных примеров, Мидзуки Сигэру берет форму различных известных образов, будь то образы японской художественной культуры или европейской, и наполняет ее новым содержанием и осовременивает, подчиняя стилистике японской манги и правилам азиатского графического

⁵Книга Макклауда доступна в переводе на русский язык: *Макклауд С. Понимание комикса: Невидимое искусство*. М.: Белое яблоко, 2016.

нарратива. Маяк на рисунке Виктора Гюго превращается в Башню Экаев, парящий камень Рене Магритта – в военный корабль оборотней-тануки, монстры из альбомов Торияма Сэкиэн попадают в урбанистические пейзажи, становясь звездами современной японской массовой культуры.

Литература

- Рябова 2018 – *Рябова Е.А.* Основоположник жанра «ёкай манги» – Мидзуки Сигэру // Изотекст: Сборник материалов III конференции исследователей комиксов 4 апреля 2018 г. М.: Российская государственная библиотека для молодежи, 2018. С. 93–114.
- Яковенко 2017 – *Яковенко С.В.* Образы ёкай на страницах первых японских «энциклопедий» // Россия и АТР. 2017. № 2 (96). С. 128–140.
- Berndt 2013 – *Berndt J.* Ghostly: “Asian Graphic Narratives”, Nonnonba and Manga // From “Comic Strips to Graphic Novels”: contributions to the theory and history of graphic narrative. Berlin; Boston: De Gruyter, 2013. P. 363–384.
- Davisson 2015 – *Davisson Z.* The life and death of Shigeru Mizuki, 1922–2015 // The Comics Journal. 2015. 9 Dec. URL: <https://www.tcj.com/the-life-and-death-of-shigeru-mizuki/> (дата обращения 29 июля 2022).
- Foster 2008 – *Foster M.D.* The otherworlds of Mizuki Shigeru // Mechademia. 2008. Vol. 3. P. 8–28.
- Mizuki Shigeru 2022 – 水木しげるの妖怪百鬼夜行展～お化けたちはこうして生まれた～ Mizuki Shigeru no yōkai hyakki yakō ten: Obaketachi wa kōshite umareta [Ночное шествие сотни демонов Мидзуки Сигэру: Как рождались привидения]. Tokyo: NHK promotion, 2022. 296 p.
- Yomota 1994 – 四方田犬彦 Yomota Inuhiko. 漫画原論 Manga genron [Основы манги]. Tokyo: Chikuma shobō, 1994. 384 p.

References

- Ryabova, E.A. (2018), “Mizuki Shigeru: The story of the artist’s life in pictures”, in Kunin, A. and Magera, Yu. (eds.), *Izotekst: Sbornik materialov III konferentsii issledovatelei komiksov 4 aprelya 2018 g.* [Izotext: Proceedings of the 3d Russian Comics Conference on April 4, 2018], Russian State Library for Young Adults, Moscow, Russia, pp. 93–114.
- Yakovenko, S.V. (2017), “Yokai’s images in the first Japanese ‘encyclopedias’”, *Russia and the Pacific*, vol. 96, no. 2, pp. 128–140.
- Berndt, J. (2013), “Ghostly: ‘Asian Graphic Narratives’, Nonnonba and Manga”, in *From “Comic Strips to Graphic Novels”: contributions to the theory and history of graphic Narrative*, De Gruyter, Berlin, Germany, Boston, USA, pp. 363–384.

- Davisson, Z. (2015), “The life and death of Shigeru Mizuki, 1922–2015”, *The Comics Journal*. 2015. 9 Dec., available at: <https://www.tcj.com/the-life-and-death-of-shigeru-mizuki/> (Accessed 29 July 2022).
- Foster, M.D. (2008), “The otherworlds of Mizuki Shigeru”, *Mechademia*, vol. 3, pp. 8–28.
- 水木しげるの妖怪百鬼夜行展～お化けたちはこうして生まれた～ Mizuki Shigeru no yōkai hyakki yakō ten: Obaketachi wa kōshite umareta [Hyakkiyako Exhibition of Shigeru Mizuki: How yokai monsters were born] (2022), NHK promotion, Tokyo, Japan.
- 四方田犬彦 Yomota, Inuhiko. (1994), 漫画原論 [Manga theory], Chikuma shobō. Tokyo, Japan.

Информация об авторе

Юлия А. Марепа, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; JuliaM14@yandex.ru

Information about the author

Yulia A. Magera, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; JuliaM14@yandex.ru

Рецензии

УДК 81`25

DOI: 10.28995/2686-7249-2022-7-245-253

Рецензия на книгу:
Сальмон Л. Теория перевода.
М.: Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького РАН,
2020. 368 с.

Роман А. Говорухо
*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, govorotom@mail.ru*

Александра Л. Токарева
*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия;
Московский городской педагогический университет,
Москва, Россия, tokarevaal@mgpu.ru*

Аннотация. Переводоведение – обширнейшая область знания, тесно связанная с языкознанием (в том числе с такими его направлениями, как прикладная лингвистика, психо- и нейролингвистика), текстологией, литературоведением, семиотикой, историей, философией. В своей книге профессор Лаура Сальмон стремится с позиций междисциплинарного подхода осветить максимально широкий спектр дискуссионных проблем теории перевода, обнаруживая их истоки и обнажая несостоятельность бинарных противопоставлений, сопутствовавших теории перевода на всех этапах ее существования. Основная цель автора – создание единой аргументированной научной модели перевода, включающей в себя теоретически обоснованные и эффективные стратегии и техники переводческой деятельности.

Ключевые слова: теория перевода, история перевода, практика перевода, билингвизм

Для цитирования: Говорухо Р.А., Токарева А.Л. [Рец.]: Сальмон Л. Теория перевода. М.: Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького РАН, 2020. 368 с. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 7. Ч. 2. С. 245–253. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-7-245-253

© Говорухо Р.А., Токарева А.Л., 2022

Book review:
Salmon L. Translation theory.
M.: Gorky Institute of World Literature RAS,
2020. 368 p.

Roman A. Govorukho
Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
govorroman@mail.ru

Aleksandra L. Tokareva
Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia;
Moscow City University, Moscow, Russia, tokarevaal@mgpu.ru

Abstract. Translation studies is a vast discipline inextricably linked to linguistics (including applied linguistics, psycho- and neurolinguistics), textual studies, literary criticism, semiotics, history, and philosophy. In her book, Professor Laura Salmon applies an interdisciplinary approach to research a wide range of topical issues in translation theory, discovering their origins and exposing the inconsistency of binary oppositions that have always accompanied it. The author's main objective is to create a holistic scientific model of translation, which includes theoretically grounded and effective strategies and techniques of translation activities.

Keywords: translation theory, translation history, translation practice, bilingualism

For citation: Govorukho, R.A. and Tokareva, A.L. (2022), “[Book review]: Salmon L. Translation theory. M.: Gorky Institute of World Literature RAS, 2020. 368 p.”, *RSUH/RGGU Bulletin, “Literary Theory, Linguistics, Cultural Studies” Series*, no. 7, part 2, pp. 245–253, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-7-245-253

Книга Лауры Сальмон «Теория перевода», вышедшая в 2017 г. в Италии и в 2020 г. в России в переводе автора, безусловно, стала событием в переводоведении. Глубочайшие познания в области теории и истории перевода, а также бесценный опыт переводчика-практика (перу Л. Сальмон принадлежат блестящие переводы как прозы, так и поэзии: Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, С.Д. Довлатова, Б.Б. Рыжего, И.М. Губермана) позволили автору создать фундаментальный труд, охватывающий самые различные аспекты теории перевода. Мы постараемся осветить, в соответствии с четкой и последовательной структурой книги, некоторые основные положения каждой главы, что, с учетом информационной насыщенности работы, является весьма непростой задачей.

Глава первая «Общий вступительный обзор» посвящена, с одной стороны, важнейшим проблемам лингвистики, имеющим непосредственное отношение к переводу (противоборству универсализма и релятивизма, составляющему теоретическое ядро дискуссии о переводимости), с другой – критическому анализу ключевых понятий теории перевода. Каким бы сложным ни был сам процесс перевода, теоретическая модель должна сделать его описание более простым. Отмечая обилие эпистемологических лагун в области знания, Л. Сальмон обнажает псевдотерминологичность понятий «верность», «оригинал», «вдохновение», «искусство», «ориентация перевода» (на автора или на читателя). В противовес иррационалистическим воззрениям, автор рассматривает перевод как «ремесло, соответствующее <...> стратегиям и техникам, которые можно классифицировать, изучать и совершенствовать» (с. 49). Видение процесса перевода как рационализируемой деятельности, а не результата неуловимого вдохновения, лейтмотивом проходит через всю книгу. В частности, с этой точки зрения раскрывается близость критики перевода и текстологии (нетривиально иллюстрируемая и с других позиций): «Проект перевода находит в текстологии превосходную эпистемологическую модель, основанную на строгости «ремесла» – на исследованиях, на вычислениях, на упражнении» (с. 78). При этом главным параметром оценки качества перевода полагается его потенциальная обратимость в исходное высказывание. Разбирая исторически сложившиеся в теории перевода бинарные противопоставления «письменный – устный», «специализированный – художественный перевод», Л. Сальмон демонстрирует их теоретическую несостоятельность и утверждает, что «единая теоретическая модель перевода является не целью, а исходной точкой дисциплины» (с. 65).

Эта мысль на обширном материале развивается во второй главе «Размышления о переводе: историко-критический подход». Предлагаемый в ней содержательный и информативный исторический экскурс раскрывает истоки бинарных оппозиций, расщепляющих единую теорию перевода и появившихся уже в раннее Средневековье, при переводе Библии. Именно тогда складывается разделение на тексты «сакральные» и «все остальные». Первые имеют божественное происхождение и, соответственно, требуют от переводчика особого подхода, отвечают особым критериям интерпретации и переводимости. Именно в связи с переводом сакральных текстов, имеющих высокую духовно-эстетическую ценность, а не, к примеру, текстов научных или философских, возникает дискуссия о переводе. Светские тексты, не будучи хранителями «истины», не считаются интересными в теоретическом отношении,

их перевод, как будто, не представляет проблем. Выделение двух типов текста, которое Л. Сальмон называет би-теорией, сильно затормозило развитие единой теоретической модели перевода. Подобная модель должна разрабатываться, по мысли автора, на основе текстологии, под которой понимается «лингво-текстовый процесс реконструкции, интерпретации и редактирования рукописных и машинописных текстов и документов (в некоторых случаях – также текстов печатных и электронных)» (с. 76).

От анализа противопоставления сакральных текстов светским, возникшего на заре истории перевода, автор переходит к разбору понятий «оригинал» и «верность», показывая, как в различные эпохи изменение их содержания и отношения к ним определяло основные тенденции переводческой деятельности. Культ оригинала существует на протяжении многих веков, «верность» ему противопоставляется «вольности» перевода. Переводчик всегда «онтологически» уступает автору оригинала, ему отводятся вторые роли, его работа занимает более низкое место в культурной иерархии. Кратко останавливаясь на вкладе в переводоведение английской, французской и немецкой национальных школ, автор подробно разбирает и подвергает критическому анализу работы Гумбольдта и Шлейермахера, Бенъямина и Ортеги-и-Гассета.

Современным теориям перевода посвящена глава третья «Научная транслятология – междисциплинарность и формализация». Русскоязычный читатель не может не радоваться тому, насколько большое внимание в книге уделяется истории советского, российского и славянского переводоведения. Так, первый параграф третьей главы, «Машинные “грезы”», открывается описанием изобретения П.П. Смирнова-Троянского, предложившего первую модель устройства для механического перевода. Актуальнейшая в настоящий момент проблематика машинного перевода сначала освещается с исторической точки зрения, а затем, через инверсию метафоры «компьютер – это мозг», ставшей основополагающей в разработке искусственного интеллекта, переводится в плоскость размышлений об алгоритмах и эвристике как способах принятия решений в процессе перевода. Л. Сальмон отмечает, что в переводе существует два типа наилучших решений: «1) “наилучшее в данной, конкретной ситуации” (при ограниченном времени процесса перевода); 2) “наилучшее вообще” <...> В случае с художественными текстами самые лучшие решения предыдущих переводчиков унаследуют последующие переводчики того же текста: задача последних – превратить как можно больше решений первого типа в решения второго типа» (с. 179) [здесь и далее сохранен курсив автора]. Мысль о необходимости коллективных усилий переводчи-

ков неоднократно высказывается в книге. Затрагивая тему культовых текстов, Л. Сальмон обращается к проблеме перевода «Евгения Онегина», представляющего огромную сложность, и предлагает осуществлять перевод таких текстов фрагментами, вынося их на суд профессионального сообщества для отбора наилучших переводческих решений. Завершается третья глава очень интересной и редко встречающейся в книгах о переводе темой. В последних параграфах рассматривается новейшая научная дисциплина – меметика, занимающаяся вопросами репликации культуры. Л. Сальмон прослеживает удивительное сходство между теорией мемов и теорией речевых формул, а также связь меметики и перевода.

Логически продолжает анализ затронутых в третьей главе проблем глава четвертая «Билингвизм, межъязыковое мышление и переводческие процессы человека». Она открывается обзором литературы по проблемам латерализации речи, развенчивающим популярный миф о сосредоточении речевых функций в левом полушарии мозга. Интереснейшее резюме нейролингвистических исследований, посвященных различным типам памяти, обучения и билингвизма, акцентирует необходимость при подготовке переводчиков задействовать прежде всего имплицитную процедурную память путем многократного повторения, а также использования принципов ассоциативного обучения и эмоционального вовлечения. Однако билингвизм – необходимое, но недостаточное условие для осуществления переводческой деятельности, что обуславливает необходимость теоретизации «модели человеческих переводческих процессов» (с. 218). Автор выдвигает и аргументирует гипотезу о существовании нейро-функционального устройства перевода, работающего «автономно, но параллельно с общим устройством, управляющим языком» (с. 219). Данное устройство позволяет билингу осуществлять перевод с одного языка на другой при помощи тех же механизмов, которые задействуются при транспозиции высказывания из одного регистра в другой в рамках одного языка. «Переводить – значит уметь выбирать и уметь исключать *все варианты, кроме единственного*» (с. 224). Этот же принцип характеризует и процесс создания текстов, в ходе которого автор исключает неподходящие варианты; «основная задача – и в переводе *не использовать* тех вариантов, которые исключил бы автор» (с. 238).

Ключевым понятием модели является понятие эквивалентности, всю сложность и неоднозначность которого Л. Сальмон наглядно демонстрирует, отграничивая его от терминов «равенство» и «идентичность». Для определения эквивалентности автор пользуется понятиями «инвариант» (ядро информации высказывания) и «вариант» (форма кодирования инварианта, определяемая праг-

матическими и эмоциональными факторами). Под функционально эквивалентным (f-эквивалентным) автор понимает такой перевод, единицы которого содержат ту же совокупность информации инварианта и выражающего его варианта, что и единицы исходного текста. F-эквивалентность можно также определить через совпадение функциональной маркированности (f-маркированности) исходного и переводного текстов. Совпадение это обеспечивается внутренним слухом переводчика (его способностью к восприятию и оценке каждого речевого ввода). Таким образом, «под переводом можно понимать *процесс отбора функционально эквивалентных синонимов*. В идеале оптимальная дозировка f-маркированности каждой единицы должна была бы обеспечить высокую степень обратимости: при переводе ТП [текста перевода] обратно на исходный язык в идеале следовало бы получить ИТ [исходный текст]» (с. 235). Проводя аналогию между переводом и математикой и отмечая, что энтропия в математике зачастую значительно выше, автор объясняет этот феномен центральной ролью контекста в коммуникации.

Глава пятая «Проект, стратегии, техники» носит прескриптивный характер и подчеркивает важность создания иерархического проекта перевода, обусловленного общей целью перевода и заключающегося в «расчете стратегий и техник, которые могут способствовать процессу создания на языке перевода всех f-маркированностей ИТ без ущерба для его коммуникативного и эстетического потенциала» (с. 243). При значительной временной дистанции между эпохой написания исходного текста и эпохой адресатов перевода важнейшим элементом иерархии проекта становится выбор стратегии историзации или актуализации текста перевода. Л. Сальмон рекомендует во всех случаях (исключая намеренную историзацию как стилистический прием исходного текста) актуализировать текст перевода с тем, чтобы он воспринимался адресатами так же, как воспринимали исходный текст современники автора, допуская лишь некоторые элементы историзации.

Проблема культурной дистанции ставит переводчика перед выбором между стратегиями омологации, остранения и отстранения. Автор рекомендует применять омологацию (устранение культурных элементов, чуждых культуре перевода) для перевода текстов, относящихся к вымышленным мирам (например, сказок и фэнтези), и указывает на опасность фальсификации или несоответствия при применении данной стратегии к реалистичным текстам. Следует решительно избегать отстранения (наличия в тексте перевода «чужеродных» элементов, остающихся непонятными адресату перевода, притом что соответствующие места ИТ сразу понимаются его адресатами), прибегая к стратегии омологации

или остранения при помощи техники разьяснения. Л. Сальмон рассматривает эти стратегии в контексте дискуссий о переводе как инструменте противодействия культурному империализму, приводя весомые аргументы против использования стратегии отстранения для сопротивления глобализации. То же касается и проблемы «незримости» переводчика, поскольку отстраненный текст, в котором переводчик становится «зримым» (согласно концепции Л. Венути [Венути 1995; Венути 1998]) может компрометировать всю исходную культуру, которую он представляет.

Принципиально важен не только выбор доминирующей стратегии, но и дозированная гибридизация, подразумевающая применение различных стратегий в рамках переводческого процесса как эвристической творческой деятельности. Подобно тому, как эстетический эффект произведения искусства складывается из комбинации неожиданных и предсказуемых элементов, переводчик достигает эквивалентности художественного потенциала на пересечении стратегий омологации и остранения, актуализации и историзации.

Необходимость гибридизации прослеживается и на уровне применения техник перевода, позволяющих «симметрично воссоздавать в переводе запускающий потенциал ИТ» (с. 263), к которым автор относит разьяснение, конденсацию, компенсацию, смещение. При разьяснении наиболее релевантная имплицитная информация исходного текста эксплицируется в тексте перевода; автор выделяет разьяснение первой степени (единичное) и второй степени, а также разьяснение по принципам гиперонимии и гипонимии. Разьяснение позволяет избежать примечаний переводчика, прерывающих восприятие и оправданных лишь в послетекстовом формате. Противоположная техника – конденсация – необходима в условиях ограниченности в переводе количества слогов (например, в поэзии) или слов (в дубляже и при устном переводе). В поэзии часто применяются также смещение и компенсация; последняя техника весьма характерна и для юмористических текстов.

Говоря об инструментах переводчика, автор аргументирует нежелательность и даже вредность обращения к двуязычным словарям, рекомендуя использовать толковые словари и электронные корпуса или терминологические глоссарии (в случае специализированного перевода). Перевод с помощью компьютера позволяет объединить объективность электронного корпуса и «податливость» внутреннего корпуса переводчика, который позволяет выбрать из предлагаемых компьютером вариантов нужный, «узнав» искомое.

В главе шестой «Профессия и рынок» Л. Сальмон дает емкую характеристику рынку переводческих услуг, существующему в

Италии. Она горячо выступает за создание ассоциаций переводчиков, помогающих защитить их права и обеспечить высокое качество перевода, и как можно более широкий охват подобными организациями членов профессионального сообщества. Говоря о парадоксальных тенденциях издательского перевода, автор отмечает, что положение, в котором сейчас находятся переводчики с юридической и материальной точек зрения, необходимо менять. Вместе с тем качество переводов в последние десятилетия значительно повысилось, что не в последнюю очередь связано со включением перевода в учебные программы университетов. Постепенно меняется и отношение к критике переводов, которая должна опираться на строго научный подход, строиться на основе некоторой теоретической модели. Отдельный параграф посвящен специализированному переводу, для выполнения которого от переводчика требуется наличие базовых знаний в области тех дисциплин, с которыми он работает. Знание терминологии, умение использовать базы данных, различного рода технологические инструменты и программы являются необходимым условием для успешной работы в этой области. Характеризуя основные три вида устного перевода, а именно синхронный перевод, последовательный перевод и «шушотаж» (нашептывание), Л. Сальмон предлагает краткое описание каждого из них, разбирая те ситуации, когда тот или иной тип перевода наиболее уместен. Рассматриваемый далее перевод текстов для сцены, эстрады и экрана требует особого уровня адаптации текста, поскольку зритель «не будет смотреть фильм с неправдоподобными диалогами». Заключительный параграф посвящен вопросам «этики» и «деонтологии» перевода, под которой понимается совокупность профессиональных норм, регулирующих профессию переводчика. Следование этим нормам, стремление хорошо выполнить свою работу может вступать в противоречие с этическими установками переводчика, если он понимает, что заказчик работы стремится таким образом обмануть своего партнера. Л. Сальмон не предлагает здесь готовых решений, но подчеркивает, что «лишь социальное повышение профессиональной роли переводчика сможет решительным образом содействовать самостоятельности его решений» (с. 347).

Вся книга Л. Сальмон проникнута страстной идеей создания единой теории перевода, которая позволила бы наилучшим образом унифицировать и регламентировать процесс перевода текстов любого типа. Благодаря широчайшей эрудиции и глубине анализа автора решение поставленной задачи представляется вполне достижимым и во многих ключевых аспектах осуществленным в рецензируемом труде.

Литература

Венути 1995 – *Venuti L.* The translator's invisibility. L.; N.Y.: Routledge, 1995. 353 p.
Венути 1998 – *Venuti L.* The scandals of translation. L.; N.Y.: Routledge, 1998. 210 p.

References

Venuti, L. (1995), *The translator's invisibility*, Routledge, London, UK, New York, USA.
Venuti, L. (1998), *The scandals of translation*, Routledge, London, UK, New York, USA.

Информация об авторах

Роман А. Говорухо, кандидат филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; govorrroman@mail.ru

Александра Л. Токарева, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6;

Московский городской педагогический университет, Москва, Россия; 129090, Россия, Москва, ул. Большая Спасская, д. 15, стр. 1, 4; tokarevaal@mgpu.ru

Information about the authors

Roman A. Govorukho, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; govorrroman@mail.ru

Aleksandra L. Tokareva, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047;

Moscow City University, Moscow, Russia; bldg. 1, 4, bld. 15, Bol'shaya Spasskaya St., Moscow, Russia, 129090; tokarevaal@mgpu.ru

УДК 82-192

DOI: 10.28995/2686-7249-2022-7-254-264

Счастличик Окуджава
Рецензия на книгу: *Александрова М.А.*
Творчество Булата Окуджавы и миф о «золотом веке».
М.: Флинта, 2021. 592 с.

Светлана С. Бойко
*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, svetlana-boyko@yandex.ru*

Аннотация. В рецензии рассматривается книга М.А. Александровой «Творчество Булата Окуджавы и миф о “золотом веке”». Показано, что данная монография охватывает творческое наследие Булата Окуджавы как целое. Александрова рассматривает его в широком литературном контексте. Она адекватно интерпретирует культурные ориентиры писателя и поэтику его произведений, убедительно опровергая распространенное мнение о поэте как о «певце старины». В монографии обстоятельно рассмотрен мотив личной ответственности как доминанта творчества Окуджавы 1980–1990-х гг.

Ключевые слова: Булат Окуджава, «золотой век» русской литературы, М.А. Александрова, мотив личной ответственности.

Для цитирования: Бойко С.С. Счастличик Окуджава [Рец.]: *Александрова М.А.* Творчество Булата Окуджавы и миф о «золотом веке». М.: Флинта, 2021. 592 с. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 7. Ч. 2. С. 254–264. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-7-254-264

Lucky Okudzhava
Book review: *Aleksandrova M.A.* Bulat Okudzhava's
creative path and the myth of the “golden age”,
M.: Flinta, 2021. 592 p.

Svetlana S. Boyko
*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia
svetlana-boyko@yandex.ru*

Abstract. The review considers the book “Bulat Okudzhava’s creative path and the myth of the ‘golden age’ ” by M.A. Aleksandrova. This monograph

© Бойко С.С., 2022

covers the creative heritage of Bulat Okudzhava. M. Alexandrova considers it in a broad literary context. She adequately interprets the writer's cultural landmarks and the artistic features of his works. She convincingly refutes the popular opinion about the poet as a "singer of antiquity". The monograph thoroughly examines the motive of personal responsibility as the dominant of Okudzhava's work of the 1980s – 1990s.

Keywords: Bulat Okudzhava, M.A. Aleksandrova, the "golden age" of Russian literature, personal responsibility

For citation: Boyko, S.S. (2022), "Lucky Okudzhava. [Book review]: *Aleksandrova M.A. Bulat Okudzhava's creative path and the myth of the 'golden age'*, M.: Flinta, 2021. 592 p.", *RSUH/RGGU Bulletin, "Literary Theory, Linguistics, Cultural Studies" Series*, no. 7, part 2, pp. 254–264, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-7-254-264

Название ироничного стихотворения Окуджавы «Счастливчик Пушкин» стало предметом игры среди исследователей¹. Булата – «грустного солдата» и человека нелегкой судьбы – называли «счастливчиком» не раз. Присоединимся к игре и мы. Для этого, как надеемся показать, нашелся достойный повод.

По нашему глубокому убеждению, для правильного понимания произведений Окуджавы необходимо рассматривать его художественное наследие как целое. Если его ранние песни стали манифестом нескольких поколений интеллигенции, то впоследствии и проза «отличалась повышенным автобиографизмом и естественной при этом резко выраженной связью с лирикой (при том, что позже он сам, как мы видели, эту связь и провозглашал)» [Кулагин 2008]. В поэзии Окуджавы смог достичь «синтеза интимности и космизма» [Новиков 2017]. Это утверждение справедливо и по отношению к его прозе.

«Литератор», как сам себя предпочитал называть Булат Окуджавы, прошел долгий творческий путь. От нормального эпигонского дебюта в русле социалистического реализма – через преобразование в песенном творчестве и трудные искания в исторических романах – через прозу малых форм, отразившую мироощущение людей и быт тоталитарной эпохи и оттепели – к творческому осмыслению своих и чужих ошибок в период «упразднения» театра.

¹*Александрова М.А.* Творчество Булата Окуджавы и миф о «золотом веке». М.: Фланта, 2021. С. 11 (далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием страницы).

Монография Марии Александровны Александровой «Творчество Булата Окуджавы и миф о “золотом веке”» стала завершением многолетнего труда исследовательницы. Ее работа известна специалистам как добротная, основательная и в то же время новаторская.

В своей монографии Александрова характеризует творческую позицию Б. Окуджавы в ее соотношении с прижизненной репутацией писателя как певца «золотого века нашей поэзии, культуры» (с. 11).

Исследователь осмысливает проблему на высоком уровне, не поддаваясь гипнозу «мировоззренческой коллизии», которая широко распространена в среде читающей публики: «Деление времени на “лучшую” и “худшую” части для многих осталось в силе и после того, как современность потеряла репутацию “сбывшейся мечты передовых людей прошлого” <...>» (с. 583). Справедлив вывод работы о том, что Окуджава «не поменял местами “лучшее” и “худшее”, но уклонился от самого принципа антитезы <...> Поэты в лирике Окуджавы не “спасаются” от своей эпохи в будущее и не вдохновляют потомков на побег в прошлое, а выполняют вечную миссию художника – <...>, пробуждая *чувства добрые*» (с. 583).

Ученый предлагает целостную концепцию литературного самоопределения писателя. В книге охвачено многожанровое творческое наследие Окуджавы: разнообразные прозаические формы, от романа до «автобиографического анекдота», драматургия, кинодраматургия, лирика.

Первые три главы: «Ностальгия по “золотому веку” как фактор литературной репутации Булата Окуджавы», «“Запрос на прошлое” в культуре XX века» и «“Золотой век” как неомиф» – посвящены теоретическому обоснованию концепции и общей характеристике контекста, на фоне которого рассматривается творчество писателя. обстоятельно рассмотреть мифологизирующее сознание интеллигенции, как показала М. Александрова, необходимо для того, чтобы правильно понять отношение публики к творчеству знаменитого «барда» и более узко – для того, чтобы верно интерпретировать немногочисленные критические опусы, которые удавалось напечатать сторонникам поэта. Так, статья авторитетного С. Чупринина «На ясный огонь» (1985), которая может показаться поверхностно-эмоциональной, в разборе М. Александровой (с. 20–26) предстает настоящим зеркалом мышления интеллигенции позднесоветского периода.

Наблюдения делаются автором монографии в широком контексте литературы, современной творчеству Б. Окуджавы. Из числа наиболее значимых отметим сопоставление пьесы Окуджавы «Глоток свободы» с «Декабристами» Л. Зорина и стихо-

творения «Берегите нас, поэтов...» со стихотворением «Поэты» С. Щипачева.

Стихотворения Б. Окуджавы, посвященные А. Пушкину, А. Грибоедову, М. Лермонтову, анализируются в IV главе. Здесь показан самобытный взгляд нашего современника на великих предшественников, его независимость от ходячей «мифологии».

В отношении «мифологии» о Пушкине Б. Окуджава отмечал в частной переписке, что у него появился авторитетный сторонник в лице Юрия Михайловича Лотмана. Соображения, высказанные Лотманом, опять-таки в частной переписке, а потому нуждающиеся в широкой популяризации, получают объяснение в IV главе.

Ю. Лотман писал: «...Щеголев со товарищи много вреда наделали, <...> они создали миф “поэт и царь” и представили Пушкина замученным интеллигентом. Эти идеи прочно ввелись»². М. Александрова показывает, что Окуджава в стихотворении «Счастличик Пушкин», напротив, создает образ поэта, который «возвышается над житейским опытом, оценивает перипетии своей судьбы с точки зрения вечности – *и все ему просто*» (с. 95–96). Поэтому и «Ю.М. Лотман определил героя своей книги [Пушкина. – С. Б.] как бы на языке Окуджавы» (с. 96).

Главы с шестой по восьмую посвящены «батальным полотнам» разных жанров, начиная со стихотворения-песни «Батальное полотно» (1973), и дают их убедительный анализ. Исследовательница вносит ценный вклад в комментирование исторических романов, в частности, в раскрытие их документальных источников.

Исторические источники – важная, показательная часть чтения Булата Окуджавы. Как и многие друзья его когорты, поэт был сосредоточен на поисках истины, в противовес «историческим фантазиям». Предвзятые версии событий разных эпох можно проверить, если в распоряжении имеются достоверные факты, хотя бы и немногочисленные. В 1976 г. Окуджава подчеркивал: «<...> Лет пятнадцать назад у нас значительно усилился интерес к отечественной истории. Появилось много новых специальных исследований, резко возросло число завсегдаев букинистических магазинов, мемуары и письма деятелей минувших времен пошли на вес золота...»³

Окуджава не был одинок в поисках документов и их подлинного смысла – сошлемся, например, на «сундук с письмами» из домашнего архива и на его значение в «Отблеске костра» (1965) Юрия Трифонова.

² Лотман Ю.М. Письма: 1940–1993. М., 2006. С. 347–348 (примеч. М.А.).

³ Окуджава Б. Далекое и близкое / Беседовала И. Ришина // Литературная газета. 1976. 17 нояб. № 46. С. 3.

Стихотворение «Читаю мемуары разных лиц...» можно считать манифестом нашего героя. Воспоминания, письма, документы былых эпох Окуджавы в изобилии включал в прозаическое повествование. Тем самым он освобождал себя от предвзятых образов и оценок, выстраивая систему персонажей и событий на основе источников. Эта техника писателя требует от нас кропотливой работы, которая позволит показать, как именно текст соотносится с претекстом – какая часть мраморной глыбы превращается в произведение искусства, а какая отсекается как не востребуемая.

Мария Александрова, разбирая «Свидание с Бонапартом» Б. Окуджавы, обнаружила недостающий ранее перевод воспоминаний актрисы Фюзи (Fusil), которая в 1812 г. пережила пожар московский, сумев и защитить себя в чудовищной неразберихе войны, и поддерживать товарищей по несчастью (с. 353).

Поделюсь воспоминаниями о комментировании второй главы «Свидания с Бонапартом». Прототип ее персонажа – певицы Луизы Бигар – французская актриса Луиза Фюзи, которая в 1812 г. и ранее работала в России и оставила ценные мемуары. В «Театральной библиотеке» (ныне – Российская государственная библиотека искусств), имеется первое, французское издание “*Souvenirs d'une actrice*” (Paris, 1841) и картотека публикаций текста на русском языке. Найдя в “*Souvenirs...*” страницы, соответствующие тексту «Свидания с Бонапартом», я посчитала их перевод, задействованный в романе, хорошим. Однако Евгения Азимова – переводчик-профессионал, а также глубокий знаток творчества Б. Окуджавы – исправила мою ошибку. Она обнаружила недочеты, говорящие о том, что переведивший владел французским не в совершенстве. К тому же часть главы, явно переводную, мне не удалось обнаружить в изданиях на русском. По моей просьбе О.М. Розенблюм беседовала с предполагаемыми переводчиками, однако именно “*Souvenirs...*” им оказались незнакомы.

Мария Александрова обнаружила недостающий вариант в «Русском архиве», что и требовалось доказать. Как известно, Лев Толстой свидетельствовал о своем благодарном интересе к журналу П.И. Бартенева. Регулярно обращался к нему и Булат Окуджавы (с. 351). Это позволило исследовательнице указать на П.И. Бартенева как публикатора источника и как на переводчика. Она установила, что в параллельных мемуарах местах романа ряд неточностей «как раз и объясняется своеобразием бартеновской работы с текстом» (с. 351). Итак, поиски недостающего фрагмента текста увенчались успехом.

Я говорю о мелочах исследовательской работы не только потому, что они дороги лично мне. Думается, и на этом примере виден

коллегиальный характер научного труда, подобного цепи, в которую каждый – от профессиональных библиографов и переводчиков до издателей альманахов и до авторов солидных монографий – добавляет свое незаменимое звено.

Среди добросовестных исследователей Окуджавы принято во всей возможной полноте изучать труды предшественников. Во многом этот тон был задан работой первопроходцев-библиографов – А. Крылова, В. Юровского и других. Они, как и Р.Р. Чайковский (автор первой библиографии Окуджавы, опубликованной в 1986 г.), не только усердно собирали по крупицам небогатый вначале, но обильный в нынешнем веке урожай научных и критических опусов. Они публиковали библиографии и добавления к ним, в частности, в 10-ти томах ежегодника «Голос надежды: Новое о Булате» (2004–2013), и мы имеем возможность пользоваться плодами этих трудов.

Вернемся к историческим романам. Ценные комментарии Марии Александровой относятся к еще одному из ключевых мотивов «Свидания с Бонапартом». Это «лед Зачанского пруда», упомянутый в романе и в стихотворении Окуджавы «Из стихов генерала Опочинина 1812 года». Исследователь устанавливает, что эффектный эпизод спасения раненого, лежащего на льдине посреди пруда, отнюдь не вымышлен, как это утверждали именитые критики позднесоветского периода.

Полезно задуматься, на каком уровне порою мы выстраиваем аргументы. В работах упомянутых критиков (не хотелось бы указывать конкретно – мало ли что устареет при движении вперед), например, смешиваются понятия «архивного» и опубликованного исторических источников. Окуджава, как и многие в его окружении, активно читал именно опубликованные материалы. Он черпал сведения в таких изданиях, как дореволюционные «Русский архив», «Былое», «Всемирный вестник», пореволюционный альманах «Звенья», публикации следственных дел декабристов, их мемуаров и многого подобного.

В действительности, указывает М. Александрова, эпизод спасения на льду Зачанского пруда «восходит к историческому факту, который извлечен Окуджавой со всеми подробностями, за исключением воинского звания спасенного, из упомянутого нами в VII главе очерка А.М. Васютинского “Наполеоновский солдат”» (с. 345). Эти и другие примеры соотношения текста с претекстом наглядно показывают, как именно Б. Окуджава работал с источником. Он не только опирался на сюжетную канву, но воспроизводил особенности экзистенциальной парадигмы свидетелей былых эпох.

Иначе выглядит в интерпретации М. Александровой поэтика литературных реминисценций Окуджавы. Показано, например, что сопоставление «варварских» сцен (спасение в 1812 г. отважной и решительной Варвары с дочерью от бунтующих мужиков на фоне горящего дома) с «Пропущенной главой» «Капитанской дочки» А. Пушкина ведется по контрасту, а не по сходству. Как мы убедимся далее, полемическая цитация действительно играет важную роль в поэтике Окуджавы.

Особую ценность представляет глава IX монографии – «Декабристы в творчестве Окуджавы: от апологии к рефлексии», посвященная анализу бытования декабристского мифа. Здесь избранная Александровой методология работает наиболее эффективно. Хотя глубокие корни декабристского мифа, относящиеся и к XIX, и к серебряному веку, вынужденным образом показаны в монографии неполно – это слишком обширная тема.

Но значение декабристского мифа, в частности, для «двойного сознания интеллигенции» (формулировка В. Кормера), действительно, нельзя переоценить. Наблюдения Александровой над развязкой романа «Бедный Авросимов» показывают, сколь трудным был путь Окуджавы к исторической трезвости. Например, «утопическому» финалу пушкинского послания «В Сибирь» («Оковы тяжкие падут, темницы рухнут...») противопоставлены отчаянные и несбыточные фантазии «маленького человека» – писателя Авросимова – о рухнувшей стене Петропавловской крепости и об организации побега ее узника. Тем самым у Окуджавы «Пушкинская картина торжествующего братства преобразуется радикально» (с. 447).

Отметим особую ценность главы XII, посвященной, как это сформулировано у М. Александровой, «ситуации самоотчета»: «Ответственность за все происходящее – сквозной мотив позднего творчества Окуджавы» (с. 581). Действительно, мотив личной ответственности доминирует в творчестве Окуджавы конца 1980–1990-х гг. Самоотчет противостоит обвинительному пафосу диссидентской литературы и множества публикаций периода гласности.

М. Александрова противопоставляет тему личной ответственности поэта «поискам мифической державы». Герой поэмы «В карете прошлого» убеждается, что различие между «веком нынешним и веком минувшим» поверхностное: «минувший век представлен ряженым на подмостках ярмарочного балагана» (с. 580). Балаган истории не отменяет вопросов, которые герой задает себе самому, возвращаясь из путешествия в былые времена:

Скорей назад, покуда вечер поздний
движенья моего не перекрыл!
И там и здесь – одни и те же козни,
добро и зло, и пагубность чернил,
кровавой сечи шум и запахах розни,
хотя неумолимей и серьезней,
но тот же, тот же, что и прежде был...

<...>

История нам кажется дурной.
А сами мы?.. А кто тому виной?..

(В карете прошлого)

Образность поэмы, работа над которой была начата еще в пору завершения «Свидания с Бонапартом», а публикация состоялась лишь в сборнике «Зал ожидания» (1996), «получает объяснение именно в ближайшем временном контексте» (с. 580). Притом «Окуджава позаботился о том, чтобы закрепить место поэмы в современном контексте: ей отведены заключительные разделы двух последних прижизненных книг» (с. 570). Мысли человека «империи времени упадка» сохраняют актуальность и получают развитие в условиях уже другой страны – в культурном контексте 1990-х. Быть может, это лучшее подтверждение тому, что оппозицию «века нынешнего и века минувшего» можно и нужно упразднить, когда речь идет о добре и зле, о «запахе розни», о «пагубности чернил»...

М. Александрова заново определила, в чем состоит значение цитат и реминисценций в поэме «В карете прошлого». В частности, она показала обширный ряд полемических обращений Окуджавы к пьесе Максима Горького «На дне» («в карете прошлого – никуда не уедешь...»), соседствующих с цитатами из «Горя от ума» А. Грибоедова. Вывод из этих наблюдений раскрывает мировоззренческую позицию позднего Окуджавы: «Пересечение горьковского и грибоедовского контекстов создает иронический ореол вокруг любого побега из наличной реальности. Взглянуть в это зеркало предложено всем, кто печалится о пресловутой “упорядоченной старине”» (с. 579).

Могу только радоваться, что Мария Александрова упразднила мои лихие утверждения двадцатипятилетней давности о будто бы обманном указании на горьковскую «карету». Однако в отношении семантики метра и строфики, думается, наши давние соображения остаются в силе. Искусное одиннадцатистишие, ироническая природа которого была обоснована М. Гаспаровым, иронически многократная простая рифмовка («Иветта, Лизетта, Мюзетта, Жанетта,

Жоржетта» – это ведь тоже Окуджава) и другие «стиховедческие» шутки... Они действительно «доступны для наблюдения профессионального читателя» (с. 573), – который может ассоциировать подобную игру с «Домиком в Коломне» А. Пушкина.

Напомним в связи с этим, что Булат Окуджава, подобно Юрию Тынянову – историку-писателю, – отнюдь не чужд поэтике не всем понятных намеков и отсылок к малоизвестным источникам. Такие отсылки гармонично сочетаются с обстоятельным вниманием в смысл исторических документов, которое отразилось в работе романистов-историков.

Наконец, вся глубина и сложность коллизии «Окуджава и миф» отражена в заключении монографии: «По своей душевной организации, по художественному складу Окуджава не был расположен к мифоборчеству» (с. 572), – каковым, однако, он вынужден был полжизни заниматься.

Переходя к обсуждению спорных положений, остановимся на понятии «мифа», а точнее – на применении понятия «миф» к анализу творчества Окуджавы в его соотношении с контекстом.

Верно, что «Совпадение тематики его произведений с репертуаром литературы ностальгического пафоса» обусловило репутацию, которая не соответствует реальной творческой позиции писателя (с. 582). Это соотношение, как видим, успешно анализируется с применением понятия литературной репутации, что отражено в первой главе. Применение понятия «миф» кажется нам по отношению к этому противоречию едва ли не избыточным. К тому же в третьей главе оно соотносится с цитируемой теорией о «непоправимой субъективности» смысла.

Тем самым «миф» как бы безразличен к понятию истины. Между тем Б. Пастернак, высоко ценимый Окуджавой, говорил устами своего героя: «Я не люблю людей, безразличных к истине». При этом условные оппоненты Окуджавы – в результате применения Александровой понятия «миф» – оказываются как бы вне критики, поскольку имеют право на мнение, якобы равноценное всякому другому. Не обезоруживает ли нас избранная методика?

Отметим и некоторые спорные частные соображения. В работе справедливо отмечен отчаянный исторический скепсис «Свидания с Бонапартом». Ему противопоставлена литературная «гармонизация исторической жизни» (глава X) – на примерах «утопий» А. Пушкина («Капитанская дочка») и Л. Толстого («Война и мир»). Слово «утопия» употреблено вслед за научными предшественниками, но в этих рассуждениях термином не является. Не превращается ли оно в этом случае в предвзятую оценочную характеристику?

Под «мифической державой» из поэмы «В карете прошлого» М. Александрова предлагает, в частности, подразумевать образы из фильма С. Говорухина «Россия, которую мы потеряли» (с. 580). Утверждение, на наш взгляд, спорное.

Главу XI завершает вывод: «Диалог с великой традицией, продолжавшийся почти тридцать лет, приводит художника к заключению, что античность гибнет в качестве прообраза “золотого века” и торжествует как модель “века железного”» (с. 556). Эти ценные и глубоко обоснованные соображения не кажутся нам, однако, универсальными. Все же в «Путешествии дилетантов» мотив античности звучит скорее идиллически.

В издании монографии недостает именного указателя. Исследование, насыщенное столь значимыми именами, особенно остро нуждается в нем. Думается, читателю было бы удобно располагать и списком сокращений. Конечно, для приверженца Окуджавы очевидно, что «[БЗШ]», оговоренное при первом употреблении, – это «Будь здоров, школяр». Но читатель не обязан быть настолько погружен в мир писателя, чтобы определять названия по аббревиатурам.

Эти и другие детали не умаляют ценности монографии, которая не только *притягивает миру истину открыть* («Почему мы исчезаем...»), но и приглашает к полемике. Книга Марии Александровой войдет в ряд обстоятельных исследований творчества Окуджавы, полезных не только специалистам, но и всем, кто интересуется отечественной литературой, историей, культурой.

Булат Окуджава, погружаясь в прошлое, глубоко проник в смысл исторических драм. Напоследок выберем для себя подарок из собрания его зрелых размышлений:

Мир замешан на крови.
Это наш последний берег.
Может, кто и не поверит –
ниточку не оборви...
Иллюстрация к любви.
(«Ехал всадник на коне...»)

Литература

Кулагин 2008 – *Кулагин А.В.* Окуджава и другие. М.: Булат, 2008. 248 с.

Новиков 2017 – *Новиков В.И.* Литературные медиаперсоны XX века: Личность писателя в литературном процессе и в медийном пространстве. М.: Аспект Пресс, 2017. 240 с.

References

- Kulagin, A.V. (2008), *Okudzhava i drugie* [Okudzhava and others], Bulat, Moscow, Russia.
- Novikov, V.I. (2017), *Literaturnye mediapersony XX veka: Lichnost' pisatelya v literaturnom processe i v medijnom prostranstve* [Literary media personalities of the 20th century: The zersonality of a writer in the literary process and in the media space], Aspect Press, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Светлана С. Бойко, доктор филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; svetlana-boyko@yandex.ru

Information about the author

Svetlana S. Boyko, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; svetlana-boyko@yandex.ru

Дизайн обложки

Е.В. Амосова

Корректор

Ж.П. Григорьева

Компьютерная верстка

Н.В. Москвина

Подписано в печать 29.09.2022.

Формат $60 \times 90^{1/16}$.

Уч.-изд. л. 10,0. Усл. печ. л. 10,3.

Тираж 1050 экз. Заказ № 1645

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125047, Москва, Миусская пл., 6
www.rsuh.ru