

САМАРСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ

ИНСТИТУТ
КУЛЬТУРЫ



— философия и культура — искусство и культура
— книжная культура — документальное наследие
и библиография — персоналия

2022.1 (7)

СФЕРА КУЛЬТУРЫ

научный рецензируемый журнал



— Philosophy & Culture — Art & Culture
— Book Culture — Documentary Heritage
& Bibliography — Personalities

СФЕРА КУЛЬТУРЫ

SPHERE OF CULTURE

НАУЧНЫЙ РЕЦЕНЗИРУЕМЫЙ ЖУРНАЛ

№ 1 (7) 2022

ВКЛЮЧЕН В РОССИЙСКИЙ ИНДЕКС
НАУЧНОГО ЦИТИРОВАНИЯ (РИНЦ)

Научный рецензируемый журнал
№ 1 (7) 2022
12+

Главный редактор О.С. Наумова

Издается с 2020 года
Выходит 4 раза в год
ISSN 2713-301X
Свидетельство о регистрации СМИ
ПИ № ФС 77 - 79145 от 22.09.2020 г.
выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых
коммуникаций
Подписной индекс по каталогу «Почта России» – ПН898
(полугодовой)

Учредитель:

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Самарский государственный институт культуры»

Адрес учредителя:

ул. Фрунзе, 167,
Самара, 443010
8(846) 332-76-54
rektor@samgik.ru

Издатель:

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Самарский государственный институт культуры»

Адрес издателя:

ул. Фрунзе, 167, Самара, 443010

Адрес редакции:

ул. Фрунзе, 167, каб. 210,
Самара, 443010
8(846) 333 22 35
sphereofculture@samgik.ru

Информация о журнале размещена
на официальном сайте ФГБОУ ВО «СГИК»
<https://samgik.ru/page-nauka/zhurnal-sfera-kultury/>

Редактор Л.В. Кузьмина
Перевод и транслитерация – Д.Б. Горбатов
Дизайн – А.А. Лелюк
Компьютерная верстка – Н.А. Зими́на

При использовании опубликованных в журнале
материалов ссылка на журнал обязательна.
Рукописи рецензируются.

Подписано в печать 21.03.2022
Дата выхода в свет 28.03.2022

Формат 70x100/16
Усл. печ. л. 8
Тираж 200 экз. Цена свободная

Издание отпечатано в РИЦ ФГБОУ ВО «СГИК»
по адресу: ул. Фрунзе, 167, Самара, 443010
E-mail: rio@samgik.ru

На обложке использовано фото Р. Наумова. Вид на
Самару с колокольни Иверского монастыря.

© Самарский государственный институт культуры, 2022
© Сфера культуры, 2022

Scientific peer-reviewed journal
№ 1 (7) 2022
12+

Chief Editor Olga Naumova

Published since 2020
4 issues per year
ISSN 2713-301X
Registration certificate
ПИ № ФС 77 - 79145 22.09.2020
issued by the Federal service for supervision
of communications, information technology and mass
communications
Subscription Index under the Russian Post Catalog: PN898
(semi-annual)

Founder:

Federal State Budgetary
Educational Institution of Higher Education
“Samara State Institute of Culture”

Founder's address:

167 Frunze Str.,
Samara, 443010
8(846) 332-76-54
rektor@samgik.ru

Publisher:

Federal State Budgetary
Educational Institution of Higher Education
“Samara State Institute of Culture”

Publisher's address:

167 Frunze Str., Samara, 443010

Editorial office address:

167 Frunze Str., office 210,
Samara, 443010
8(846) 333 22 35
sphereofculture@samgik.ru

Information about the journal
is published on the SSIC official website
<https://samgik.ru/page-nauka/zhurnal-sfera-kultury/>

Editor L. V. Kuzmina
Translation and transliteration – D.B. Gorbatov
Design – A.A. Lelyuk
Desktop publishing – N.A. Zimina

When using materials published in the journal,
a link to the journal is required.
Manuscripts are reviewed.

Signed to the press 21.03.2022
Release date 28.03.2022

Format 70x100/16
Conv. pecs. l. 8
The circulation of 200 copies. Free price

The publication is printed in the editorial and publishing
Department SGIK 167 Frunze Str., Samara, 443010
E-mail: rio@samgiki.ru

Photo by Roman Naumov is used on the cover. View of
Samara from the Bell-tower of the Monastery of the Ivron
Icon of the Mother of God.

© Samara State Institute of Culture, 2022
© Sphere of culture, 2022

Журнал «Сфера культуры» – научное рецензируемое издание по культурологии, искусствоведению, филологии, философии, педагогике и истории.

Редакция публикует результаты оригинальных теоретических и прикладных исследований и иные материалы по следующим научным специальностям и соответствующим им отраслям науки:

5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации (филологические науки);

5.10.1. Теория и история культуры, искусства (искусствоведение, культурология, фило-софские науки);

5.10.3. Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура; музыкальное искусство, театральное искусство) (искусствоведение);

5.10.4. Библиотечное дело, библиографо-ведение и книговедение (исторические, педагогические науки).

Полнотекстовый доступ к статьям журнала осуществляется на портале научных журналов «Эко-Вектор» (<https://journals.eco-vector.com>) и сайте Научной электронной библиотеки [eLibrary.ru](http://elibrary.ru) (<http://elibrary.ru>).

Журнал основан в 2020 г. Включен в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ).

The Sphere of Culture is a scholarly peer-reviewed journal that publishes works on cultural studies, art criticism, philology, philosophy, pedagogy and history.

The journal publishes the results of original theoretical and applied research and other materials in the following scholarly majors and related branches of humanitarian studies:

5.9.1. Russian literature and literature of the peoples of the Russian Federation (philological studies);

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

5.10.3. Types of art (fine and decorative arts and architecture; musical art, theatrical art; art history);

5.10.4. Library science, bibliography and book science (historical and pedagogical studies).

A full-text access to the articles of the journal is carried out both on the portal of scientific journals *Eco-Vector* (<https://journals.eco-vector.com>) and on the website of the Scientific Electronic Library [eLibrary.ru](http://elibrary.ru) (<http://elibrary.ru>).

The journal was founded in 2020 and included into the Russian Scientific Citation Index (RSCI).

Главный редактор

Наумова Ольга Сергеевна, доктор культурологии, доцент, ректор Самарского государственного института культуры, член Союза журналистов России

Заместитель главного редактора

Петинова Марина Александровна, кандидат философских наук, доцент, проректор по творческой и научной деятельности Самарского государственного института культуры

Научный редактор

Курмаев Михаил Владимирович, доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры библиотечно-информационных ресурсов Самарского государственного института культуры

Ответственный секретарь

Гаврилова Юлия Николаевна, начальник Библиотечного научно-информационного центра Самарского государственного института культуры

Редакционная коллегия

Агеева Галина Михайловна, доктор культурологии, профессор, профессор Национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарёва

Андреева Ольга Владимировна, доктор исторических наук, профессор, профессор Высшей школы печати и медиаиндустрии Московского политехнического университета

Бурлина Елена Яковлевна, доктор философских наук, профессор, заведующая кафедрой Самарского государственного медицинского университета

Варламов Дмитрий Иванович, доктор искусствоведения, доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

Вохрышева Маргарита Георгиевна, доктор педагогических наук, профессор, профессор Самарского государственного института культуры

Гончарова-Грабовская Светлана Яковлевна, доктор филологических наук, профессор, профессор Белорусского государственного университета

Дворкина Маргарита Яковлевна, доктор педагогических наук, профессор, главный научный сотрудник Российской государственной библиотеки

Дятлов Дмитрий Алексеевич, доктор искусствоведения, профессор, профессор Самарского государственного института культуры

Журчева Ольга Валентиновна, доктор филологических наук, доцент, профессор Самарского государственного социально-педагогического университета

Ионесов Владимир Иванович, доктор культурологии, доцент, профессор Самарского государственного института культуры

Калегина Ольга Анатольевна, доктор педагогических наук, профессор, профессор Казанского государственного института культуры

Карташова Татьяна Викторовна, доктор искусствоведения, профессор, профессор Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова

Колесников Александр Геннадьевич, доктор искусствоведения, ведущий сотрудник научного отдела Российского института театрального искусства – ГИТИС

Кондаков Игорь Вадимович, доктор философских наук, профессор, профессор Российского государственного гуманитарного университета, член-корреспондент Российской академии естественных наук

Кривцун Олег Александрович, доктор философских наук, академик и член президиума Российской академии художеств, заслуженный деятель искусств России, профессор, главный научный сотрудник Государственного института искусствознания

Кром Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, профессор, профессор Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки

Летина Наталия Николаевна, доктор культурологии, доцент, профессор Ярославского государственного педагогического университета им. К.Д. Ушинского

Логина Марина Васильевна, доктор философских наук, профессор, заведующая кафедрой Национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарёва, заслуженный деятель науки Республики Мордовия

Мазурицкий Александр Михайлович, доктор педагогических наук, доцент, профессор Московского государственного лингвистического университета

Мотульский Роман Степанович, доктор педагогических наук, профессор Белорусского государственного университета культуры и искусств

Орлов Игорь Иванович, доктор искусствоведения, доцент, профессор Липецкого государственного технического университета, заслуженный деятель науки и техники, академик Российской академии художеств

Панченко Анатолий Михайлович, доктор исторических наук, доцент, старший научный сотрудник Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук

Плешкевич Евгений Александрович, доктор педагогических наук, доцент, главный научный сотрудник Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук

Портнова Татьяна Васильевна, доктор искусствоведения, профессор, профессор Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина; член Союза театральных деятелей России, Международной академии культуры и искусства, Петровской академии наук и искусств; Почётный доктор (Великобритания)

Радзеецкая Ольга Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, профессор Московского государственного института музыки имени А.Г. Шнитке, член Союза композиторов России

Самарин Александр Юрьевич, доктор исторических наук, доцент, заместитель генерального директора по научно-издательской деятельности Российской государственной библиотеки

Скоробогачева Екатерина Александровна, доктор искусствоведения; доцент, профессор и директор музея Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова; главный научный сотрудник Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова; член-корреспондент Академии российской словесности

Скороход Наталья Степановна, доктор искусствоведения, профессор, профессор Российского государственного института сценических искусств

Струкова Татьяна Викторовна, доктор филологических наук, профессор, профессор Орловского государственного университета им. И.С. Тургенева

Тютелова Лариса Геннадьевна, доктор филологических наук, доцент, заведующая кафедрой Самарского национального исследовательского университета им. академика С.П. Королёва

Уваров Виктор Дмитриевич, доктор искусствоведения, профессор кафедры рекламы, связей с общественностью и дизайна Российского экономического университета им. Г.В. Плеханова

Хайченко Елена Григорьевна, доктор искусствоведения, профессор Российской академии театрального искусства – ГИТИС

Хлыщова Елена Владиславовна, доктор философских наук, профессор, заведующая кафедрой Астраханского государственного университета

Шалимова Нина Алексеевна, доктор искусствоведения, профессор Российской академии театрального искусства – ГИТИС

Шуб Мария Львовна, доктор культурологии, доцент, заведующая кафедрой Челябинского государственного института культуры

Журчева Татьяна Валентиновна, кандидат филологических наук, доцент, доцент Самарского национального исследовательского университета им. академика С.П. Королёва

Лириндзис Иоаннис, кандидат геолого-минералогических наук, профессор археометрии и естественных наук Эгейского университета (Митилена, Греция)

Пераица Ана, кандидат философских наук (эстетика фотоискусства), эксперт-культуролог, исследователь визуальной культуры, масс-медиа и креативных практик, лектор Университета Риеки (Хорватия)

Chief Editor

Olga Naumova, Doctor of Cultural Sciences, Rector of the Samara State Institute of Culture, member of the Russian Union of Journalists

Deputy Chief Editor

Marina Petinova, Candidate of Philosophy, Associate Professor, Vice-rector for Artistic and Scholarly Activities of the Samara State Institute of Culture

Scientific Editor

Mikhail Kurmaev, Doctor of Historical Sciences, Associate Professor, Professor of the Samara State Institute of Culture

Executive Secretary

Yulia Gavrilova, Head of the Library Research and Information Center of the Samara State Institute of Culture

Editorial Board

Galina Ageeva, Doctor of Cultural Sciences, Professor, Professor of the Ogarev Mordovia State University

Olga Andreeva, Doctor of Historical Sciences, Professor, Professor of the Higher School of Press and Media Industry, Moscow Polytechnic University

Elena Burlina, Doctor of Philosophy, Professor, Chairperson at the Samara State Medical University

Dmitry Varlamov, Doctor of Arts, Doctor of Pedagogy, Professor, Chairman of the Department of the History and Theory of Performing Art and Music Teaching of the Saratov State Conservatoire

Margarita Vokhrysheva, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of the Samara State Institute of Culture

Svetlana Goncharova-Grabovskaya, Doctor of Philological Sciences, Professor, Professor of the Belarusian State University

Margarita Dvorkina, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Chief Researcher of the Russian State Library

Dmitry Dyatlov, Doctor of Arts, Professor, Professor of the Samara State Institute of Culture

Olga Zhurcheva, Doctor of Philological Sciences, Associate Professor, Professor of the Samara State University of Social Sciences and Education

Vladimir Ionesov, Doctor of Cultural Sciences, Associate Professor, Professor of the Samara State Institute of Culture

Olga Kalegina, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of the Kazan State Institute of Culture

Tatiana Kartashova, Doctor of Arts, Professor, Professor of the Leonid Sobinov Saratov State Conservatory

Alexander Kolesnikov, Doctor of Arts, leading research associate of the Russian Institute of Theatre Arts – GITIS

Igor Kondakov, Doctor of Philosophy, Professor, Professor of the Russian State University for the Humanities; Corresponding Member of the Russian Academy of Natural Sciences

Oleg Krivtsun, Doctor of Philosophy, Academician and Member of the Presidium of the Russian Academy of Arts, Honored Art Worker of the Russian Federation, Professor, Chief Researcher of the State Institute of Art History

Anna Krom, Doctor of Arts, Professor, Professor of the Mikhail Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory

Natalya Letina, Doctor of Cultural Sciences, Associate Professor, Professor of the Yaroslavl State Pedagogical University named after K.D. Ushinsky

Marina Loginova, Doctor of Philosophy, Professor, Chairperson at the Ogarev Mordovia State University; Honored Scientist of the Republic of Mordovia

Alexander Mazuritsky, Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor of the Moscow State Linguistic University

Roman Motulsky, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor of the Belarusian State University of Culture and Arts

Igor Orlov, Doctor of Arts, Associate Professor, Professor of the Lipetsk State Technical University, Honored Worker of Science and Technology of Russia, Academician of the Russian Academy of Arts

Anatoly Panchenko, Doctor of Historical Sciences, Associate Professor, Senior Researcher of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences

Evgeny Pleshkevich, Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Chief Researcher of the State Public Scientific-Technical Library of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences

Tatiana Portnova, Doctor of Arts, Professor, Professor of the Alexei Kosygin Russian State University; Member of the Union of Theater Workers of the Russian Federation, International Academy of Culture and Art, Peter the Great Academy of Sciences and Arts; Doctor Honoris Causa (the United Kingdom)

Olga Radzetskaya, Doctor of Arts, Professor, Professor of the Moscow State Institute of Music named after A.G. Schnittke, Member of the Russian Union of Composers

Alexander Samarin, Doctor of Historical Sciences, Associate Professor, Deputy General Director of the Russian State Library

Ekaterina Skorobogacheva, Doctor of Arts; Associate Professor, Professor and Director of the Museum of the Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture; Chief Researcher of the Leonid Sobinov Saratov State Conservatory; Corresponding Member of the Academy of Russian Literature

Natalia Skorokhod, Doctor of Arts, Professor, Professor of the Russian State Institute of Performing Arts

Tatiana Strukova, Doctor of Philological Sciences, Professor, Professor of the Turgenev State University of Oryol

Larisa Tyutelova, Doctor of Philological Sciences, Associate Professor, Chairperson at the Samara National Research University

Victor Uwaroff, Doctor of Arts, Professor of the Department of Advertising, Public Relations and Design of the Plekhanov Russian University of Economics

Elena Khaychenko, Doctor of Arts, Professor of the Russian Institute of Theatre Arts – GITIS

Elena Khlyshcheva, Doctor of Philosophy, Professor, Chairperson at the Astrakhan State University

Nina Shalimova, Doctor of Arts, Professor of the Russian Institute of Theatre Arts – GITIS

Maria Shub, Doctor of Cultural Sciences, Associate Professor, Chairperson at the Chelyabinsk State Institute of Culture

Tatyana Zhurcheva, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Samara National Research University

Ioannis Liritzis, Ph.D. in Mineralogy, Professor of Archaeometry and Natural Sciences of the University of the Aegean (Mytilene, Greece)

Ana Peraica, Ph.D. in Aesthetics of Photography, expert in Culture Studies; researcher of visual culture, mass media and creative practices; Lecturer at the University of Rijeka, Croatia

Философия и культура**Н.У. ЯРЫЧЕВ**

Феномен стихийной
коммеморации: сущность, типы,
функции

Philosophy & Culture**N.U. YARYCHEV**

The phenomenon of spontaneous
commemoration: its essence, types,
and functions

О.В. ГЕРАСИМОВ

К онтологии музея: история, память,
репрезентация прошлого

O.V. GERASIMOV

On museum ontology: history, memory,
zeitregime

С.В. РЯПОЛОВ

Смерть, бессмертие и космос:
Уильям С. Берроуз о страхах
современности

S.V. RYAPOLOV

Death, immortality and cosmos:
William S. Burroughs about the fears
of today

Искусство и культура**И.Ю. ЧИБИКОВА**

Формирование авторского стиля
Г.Н. Журавлёва в работе над иконой
«Образ святого великомученика
Георгия Победоносца»

Art & Culture**I.YU. CHIBIKOVA**

The development of G.N. Zhuravlyov's
unique style during his work on the icon
*The image of the holy great martyr George
the Victorious*

О.А. КРИСТАЛЮК

Неоконченная опера «Игроки»
Д. Шостаковича: проблема
незавершенного замысла и варианты
реконструкции целого

O.A. KRISHTALYUK

Shostakovich's unfinished opera *The
gamblers*: an artist's unfinished concept
and approaches to the reconstruction of
the whole

В.Н. БАТИШЕВА

Музыкальная лениниана как
культурно-исторический артефакт

N.V. BATISHEVA

Lenin's image in music as the artifact of
the soviet culture and history

Книжная культура**А.С. КАСОВИЧ**

Книгоиздание в Саратовской губернии
1918–1928 гг. как объект научных
исследований

Book culture**A.S. KASOVICH**

Book publishing in the Saratov province
of 1918–28 as an object of scholarly
research

**Документальное наследие
и библиография****А.Д. АУКШТЫКАЛЬНИТЕ**Наставление Екатерины II для юных
аристократов, отправленных в чужие
края для обучения**Documentary heritage &
bibliography****A.D. AUKŠTIKALNYTĖ**Edification of Catherine II for the noble
youth sent to foreign lands for
training**91****Е.С. БОГДАНОВА**Спецэффекты советского кино: метод
дорисовки**E.S. BOGDANOVA**Special effects of the soviet cinema:
a method of finishing drawing**98****Персоналия****Л.В. АНТОНОВА**Заслуженная артистка РСФСР
Идея Алексеевна Ерохина**Outstanding personality****L.V. ANTONOVA**Honored artist of the RSFSR Idea
Alekseevna Erokhina**113**

1



PHILOSOPHY & CULTURE

ФИЛОСОФИЯ И КУЛЬТУРА

УДК 930.85

DOI: 10.48164/2713-301X_2022_7_13

Н.У. Ярычев

Грозный

Чеченский государственный университет имени А.А. Кадырова

nasrudiny@mail.ru

ФЕНОМЕН СТИХИЙНОЙ КОММЕМОРАЦИИ: СУЩНОСТЬ, ТИПЫ, ФУНКЦИИ

Статья посвящена феномену стихийной (или «низовой») коммеморации, который на сегодняшний день и в российской, и в зарубежной исследовательских практиках изучен достаточно слабо. Субъектами стихийной коммеморации могут выступать отдельные личности («коммеморация локальной инициативы»), социальные группы («коммеморация коллективной инициативы») и недифференцируемый обобщенный субъект («коммеморация общесоциальной инициативы»). К значимым функциям коммеморации относятся: интеграционная, идентификационная, индикативная, регулятивная, экспрессивная.

Ключевые слова: прошлое, культурная память, мемориальная культура, коммеморация, стихийная коммеморация.

В статье «Трансформации нового режима времени» А. Ассман указывала на то, что «благополучие всякой культуры зависит от ее способности актами памяти и поминовения приносить свое прошлое в настоящее, причем не только чтобы приобрести необходимый опыт и ценное знание, получить образцовые модели и воспользоваться непреходящими достижениями, но и чтобы помнить о негативных событиях истории и не терять чувства ответственности перед ней. Без прошлого немыслимы никакая идентичность, никакая ответственность, никакая ориентация» [1]. В данной цитате, хоть и без использования специального термина, речь идет о феномене коммеморации – об «актах памяти и поминовения», основная миссия которых сводится к сохранению, аккумуляции, поддержанию, трансляции социального опыта в пространстве актуальной культуры.

Прежде чем начать разговор о стихийных коммеморативных практиках, обозначим суть коммеморации как таковой.

В контексте нашего исследования коммеморация интерпретируется как совокупность коллективных, публично ориентированных, сценарно подкрепленных форм мемориализации прошлого, транслирующих ценностно-нормативное содержание той или иной культуры. Исходя из определения, сущностными признаками коммеморации являются:

- публичный характер, то есть открытый, демонстративный характер мемориальной активности; вовлечение в нее значительных по составу социальных групп акторов;

- коллективный характер, то есть отражение в коммеморативных актах ценностных установок социальной группы, а не отдельных лиц;

- сценарность, то есть наличие определенного сценария, алгоритма, последовательности действий, лежащих в основе коммеморативных практик;

- репрезентативность, то есть отражение в коммеморативных актах ценностно-нормативного содержания культуры общества и характерных для него представлений о прошлом.

Феномен коммеморации изучен достаточно хорошо, хотя не всегда и далеко не все исследователи используют непосредственно термин «коммеморация». Нередко он заменяется иными формально, но схожими по смыслу терминами – «вещественные репрезентации памяти» у М. Фуко [2], «памятные места и действия» у Л. Мильорати и Л. Мори [3], «риторика исторического изображения» у Й. Рюзена [4], «изобретенная традиция» у Э. Хобсбаума [5].

Так, например, изобретенная традиция Э. Хобсбаума – «это совокупность общественных практик ритуального или символического характера, обычно регулируемых с помощью явно или неявно признаваемых правил; целью ее является внедрение определенных ценностей и норм поведения, а средством достижения цели – повторение» [5, с. 48].

Специфическими чертами изобретенной традиции (по сути – коммеморации) являются:

1. Искусственный (сконструированный) характер.

2. Обращенность к прошлому как источнику опыта, истинности, авторитета: «Традиции, которые кажутся старыми или претендуют на то, что они старые, часто оказываются совсем недавнего происхождения и нередко – изобретенными... эти традиции представляют собой ответ на новую ситуацию в форме отсылки к ситуации старой» [5, с. 47–48]. Иногда ретроспективность коммемораций имеет театральный характер, выполняющий, однако, важную роль – внушать их участникам ощущение участия в проведенном временем действии, фактически в архаичном ритуале.

3. Цикличность и воспроизводимость, то есть ориентация коммеморации на повторяемость, привязанную к ежегодно отмечаемым памятным датам. Такое свойство коммеморации, по мысли Э. Хобсбаума, с одной стороны, приучает к ним аудиторию участников,

а с другой – создает ощущение стабильности и предсказуемости бытия.

4. Консервативность, то есть стремление к капсулированию прошлого в форме коммеморативного ритуала.

Таким образом, коммеморация как таковая (в том смысле этого слова, который отражен в приведенных выше определениях данного феномена) предстает инструментом реализации официальной политики памяти; совокупностью регламентированных, организованных, воспроизводимых, сценарно проработанных практик поминовения. В отличие от «обычной» коммеморации стихийная коммеморация не регламентируется властными или иными социальными институтами, являясь результатом «народного» волеизъявления.

Оговоримся, что в рамках данной статьи феномен стихийной коммеморации будет освещен нами главным образом на теоретическом уровне – определены его сущность, типы, функции. Вопрос бытования стихийных коммемораций в реальных социокультурных условиях чрезвычайно важен и объемён, а потому заслуживает специального рассмотрения.

В современной риторике *memory studies* наряду с понятием «стихийная коммеморация» в качестве синонима используется понятие «стихийная мемориализация», под которой понимается «практика создания спонтанных коллективных мемориалов» [4, с. 68]. На наш взгляд, феномен стихийной коммеморации содержательно и типологически является существенно более объемным и включающим в себя в том числе различные формы коллективной мемориальной активности, но не только их.

Типологически стихийные коммеморации могут быть представлены тремя крупными группами-типами, отличающимися по субъекту – инициатору коммеморативного действия:

- 1) «коммеморация локальной инициативы»: такие стихийные коммеморации возникают благодаря усилиям отдельной личности, по той или иной

причине заинтересованной в сохранении памяти о человеке, группе людей или событии (например, создание придорожных кенотафов на месте автокатастроф или создание аккаунта умершего человека на «виртуальном кладбище»);

2) «коммеморация коллективной инициативы»: такого рода коммеморативные практики создаются усилиями определенной группы, стремящейся к мемориализации человека или события (например, мемориал «Немцов мост» в Москве, созданный на месте убийства Б. Немцова);

3) «коммеморация общесоциальной инициативы»: в данном случае субъект стихийной коммеморации трудно выделить, им является «общество» в целом (как правило, такие коммеморации инициируются по случаю массовой трагедии, например, после пожара в пермском клубе «Хромая лошадь»).

П.Ж. Маргри и К. Санчес-Карретеро выделяют в качестве субъектов стихийных коммемораций «группы людей, воображаемые сообщества и отдельных личностей», которые «превращают скорбь в действие путем создания импровизированных и временных мемориалов с целью изменения или улучшения конкретной ситуации» [6, с. 2]. Мы не стали включать в перечень субъектов коммеморативного действия воображаемые сообщества, то есть разного рода сетевые образования, поскольку полагаем, что не они, а конкретные люди, стоящие за ними, выступают в роли инициаторов акта поминовения вне зависимости от того, где они дислоцируются, и с какой платформы исходит инициатива – реальной или виртуальной. Также, в отличие от П.Ж. Маргри и К. Санчес-Карретеро, мы полагаем, что, хотя стихийные коммеморации и подразумевают опредмечивание скорби в формате каких-либо материальных носителей, тем не менее в роли последних далеко не всегда выступают именно мемориалы.

В этом смысле стихийная коммеморация ближе к тому, что П. Нора назы-

вал местами памяти, понимая под ними «всякое значимое единство, материального или идеального порядка, которое воля людей или работа времени превратили в символический элемент наследия памяти некоторой общности» [7, с. 79].

Дж. Сантино выделял два атрибута спонтанных коммемораций – мемориальность (стремление к поминовению, к сохранению памяти о какой-либо личности или событии) и перформативность (наличие в коммеморативном акте интенции к публичному высказыванию, к коммуникативному действию, адресованному государству, властям, жертвам, «просто людям») [8, с. 1].

Относительно второго, перформативного атрибута, А. Соколова отмечает (опираясь на результаты исследования стихийной мемориализации ярославского хоккейного клуба «Локомотив») следующее: «составив типологию российских спонтанных мемориалов, мы приходим к выводу, что российская традиция имеет специфические черты, существенно отличающие ее от западной... в российской традиции перформативное высказывание, которое вкладывается людьми в спонтанный мемориал, выражается не в содержании мемориала (в текстах и изображениях), как это происходит в Европе и США, а в самом факте создания мемориала. Чем более социально несправедливой кажется участникам практики смерть людей или реакция органов власти на произошедшую трагедию, тем более вероятно появление мемориала. Таким образом, в российской мемориальной традиции перформативная сторона спонтанной обрядности реализуется преимущественно не через вербальный или визуальный код, а через акциональный» [9, с. 70–71].

Что касается функций стихийной коммеморации, то они отчасти совпадают с функциями, выполняемыми «официальной» коммеморацией. Одной из них является функция интеграции, то есть обеспечение единства группы за счет участия ее членов в совмест-

ном мемориальном действии. По словам А. Мегилла, «коммеморация возникает в настоящем из желания сообщества, существующего в данный момент, подтверждать чувство своего единства и общности, упрочивая связи внутри сообщества через разделяемое его членами отношение к прошлым событиям, или, более точно, через разделяемое отношение к репрезентации прошлых событий... Коммеморация – это способ скрепления сообщества, сообщества коммемораторов» [10, с. 116]. Можно сказать, что коммеморативные практики обеспечивают групповую солидарность, формируют чувство сопричастности не только общему прошлому как поводу для коммеморативного акта, но и общим чувствам, переживаемым в процессе реализации данного акта.

Другой значимой функцией стихийных коммемораций является идентификационная функция, то есть формирование общих для участников мемориальной деятельности ценностей, норм, представлений о мире и самих себе. Р. Козеллек называл мемориалы «учреждениями идентичности оставшихся в живых» [11].

Э. Хобсбаум, о котором мы упоминали выше, сформулировал еще одну значимую функцию коммемораций (в его терминологии – изобретенных традиций) – индикативную: «Прежде всего, изобретенные традиции – существенные симптомы и индикаторы. Без них мы не заметили бы некоторые проблемы, не смогли бы установить и датировать некоторые изменения.

Они – свидетельства» [5, с. 59]. Эта функция реализуется в том компоненте коммемораций, который Дж. Сантино обозначил как перформативность.

Значимой представляется и регулятивная функция. В отличие от официальных коммемораций, в которых регуляция осуществляется в направлении от государства или иных властных сил к участникам мемориальной деятельности, в стихийных коммеморациях вектор регулятивного воздействия обратный – с помощью стихийных актов поминовения участники нередко адресуют собственный месседж (как правило, протестный) государству.

Также стоит отметить экспрессивную (или высвободительную) функцию стихийных коммемораций, которые во многом позволяют индивидуально или социальному субъекту публично проявить чувства скорби, сожаления от утраты, визуализировать собственное стремление к сохранению памяти о значимом событии, человеке или группе.

В целом стихийные коммеморации играют не менее значимую социальную роль, чем официально организованные практики поминовения. Их изучение, которое и в российской, и в зарубежной исследовательской практике стремительно актуализируется в последние годы, позволит не только более глубоко осмыслить суть мемориальной культуры в том или иной обществе, но и оценить общие ценностные векторы его развития, определить уровень социальной напряженности, чуткости, солидарности.

Список литературы

1. Ассман А. Трансформации нового режима времени [Электронный ресурс] / пер. с англ. Вл. Кучерявкина; под ред. А. Скидана // Новое литературное обозрение. 2012. № 4 [116]. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2012/4/transformaczii-novogo-rezhima-vremeni.html> (дата обращения: 06.10.2021).
2. Фуко М. Слова и вещи: археология гуманитарных наук / пер. с фр.: В.П. Визгин, Н.С. Автономова. Санкт-Петербург: А-сэд, 1994. 406 с.

3. Мильорати Л., Мори М. Тень классического наследия и ее преодоление. Память о движении сопротивления и «конфликтность» памятных мероприятий / предисл. и пер. с англ. В.К. Коломийца // Социологические исследования. 2014. № 1. С. 107-115.
4. Рюзен Й. Утрачивая последовательность истории (некоторые аспекты исторической науки на перекрестке модернизма и дискуссии о памяти) / пер. А.В. Антощенко // Диалог со временем: альм. интеллект. истории. Вып. 7. Москва: Альфа, 2001. С. 8-26.
5. Хобсбаум Э. Изобретение традиций / пер. с англ. С. Панарина // Вестник Евразии. 2000. № 1. С. 47-62.
6. Margry P.J., Sánchez-Carretero C. Rethinking Memorialization. The Concept of Grassroots Memorials // Grassroots Memorials. The Politics of Memorializing Traumatic Death. New York; Oxford: Berghahn, 2011. P. 1-48.
7. Нора П. Франция-память / пер. с фр. Д. Хапаевой. Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1999. 333 с.
8. Spontaneous Shrines and the Public Memorialization of Death / ed. J. Santino. New York: Palgrave Macmillan, 2011. 432 p.
9. Соколова А. Спонтанная мемориализация в городском ландшафте: случай ярославского «Локомотива» // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2014. № 1 (32). С. 67-106.
10. Мегилл А. Историческая эпистемология: науч. моногр. / пер. М. Кукарцевой, В. Катаева, В. Тимонина. Москва: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2007. 480 с.
11. Козеллек Р. Можем ли мы распоряжаться историей? [Из книги «Прошедшее будущее. К вопросу о семантике исторического времени»] [Электронный ресурс] / пер. с нем. М. Мироновой // Отечественные записки. 2004. № 5. URL: <https://magazines.gorky.media/oz/2004/5/mozhem-li-my-rasporyazhatsya-istoriej-iz-knigi-proshedshee-budushhee-k-voprosu-o-semantike-istoricheskogo-vremeni.html> [дата обращения: 02.10.2021].

Сведения об авторе:

Ярычев Насруди Увайсович, доктор педагогических наук, доктор философских наук, профессор, член-корреспондент Российской академии образования, проректор по учебной работе Чеченского государственного университета имени А.А. Кадырова

ул. Киевская, 40, Грозный, 364037
nasrudiny@mail.ru

Дата поступления статьи: 15.11.2021

Одобрено: 20.03.2022

Дата публикации: 28.03.2022

Для цитирования:

Ярычев Н.У. Феномен стихийной коммеморации: сущность, типы, функции // Сфера культуры. 2022. № 1 (7). С. 13–19. DOI: 10.48164/2713-301X_2022_7_13

УДК 930.85

DOI: 10.48164/2713-301X_2022_7_13

N.U. Yarychev

Grozny

Kadyrov Chechen State University
nasrudiny@mail.ru

THE PHENOMENON OF SPONTANEOUS COMMEMORATION: ITS ESSENCE, TYPES, AND FUNCTIONS

The paper deals with the phenomenon of spontaneous (or “grass-roots”) commemoration, which has been rather poorly studied in both Russian and foreign research practices. The subjects of spontaneous commemoration may be individuals (“local initiative commemoration”), social groups (“collective initiative commemoration”), and any undifferentiated generalised subjects

(“social initiative commemoration”). The important functions of the commemoration include integration and identification, as well as indicative, regulative, and expressive functions.

Keywords: the past, cultural memory, memorial culture, commemoration, spontaneous commemoration.

References

1. Assmann, A. (2012) [Transformations of the Modern Time Regime]. Transl. from English by V.I. Kucheryavkin (edited by A. Skidan). *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Review], 4 (116). (In Russian). URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2012/4/transformaczii-novogo-rezhima-vremeni.html> (Accessed 06.10.2021).
2. Foucault, M. (1994) [Les mots et les choses. Une archeologie des sciences humaines]. St. Petersburg: A-cad. (In Russian).
3. Migliorati, L., Mori L. (2014) [Fuori dall'ombra delle forme. Memoria della Resistenza e commemorazioni conflittuali]. *Sociologicheskie issledovaniya* [Sociological Researches]. 1, 107-115. (In Russian).
4. Rüsen, J. (2001) [Lo(o)s(en)ing the Order of History: Some Aspects of Historical Studies at the Intersection of Modernity, Postmodernity and the Discussion on Memory]. Transl. from English by A.B. Antoshchenko. *Dialog so vremenem: al'manax intellektual'noj istorii* [The Dialogue with Time: an Almanac of Intellectual History]. Iss. 7. Moscow: Alpha, 8-26. (In Russian).
5. Hobsbawm, E. (2000) [The Invention of Tradition]. *Vestnik Evrazii* [Eurasia Bulletin]. 1, 47-62. (In Russian).
6. Margry, P.J., Sánchez-Carretero, C. (2011) Rethinking Memorialisation. The Concept of Grassroots Memorials. Grassroots Memorials. The Politics of Memorialising Traumatic Death. Ed. P.J. Margry. New York & Oxford: Berghahn. (In English).
7. Nora, P. (1999) [Les Lieux de Mémoire]. St. Petersburg: St. Petersburg University Press. (In Russian).
8. Spontaneous Shrines and the Public Memorialisation of Death, ed. by J. Santino (2011). New York: Palgrave Macmillan. (In English).

9. Sokolova, A. (2014) Spontannaya memorializaciya v gorodskom landshafte: sluchaj yaroslavskogo «Lokomotiva» [Spontaneous Memorialisation in the Urban Landscape: the Case of Lokomotiv Hockey Club in Yaroslavl]. *Gosudarstvo, religiya, cerkov' v Rossii i za rubezhom* [The State, Religion and the Church in Russia and Abroad]. 1 (32), 67-106. (In Russian).
10. Megill, A. (2007) [Historical Epistemology]. Moscow: Kanon+, ROOI «Rehabilitation». (In Russian).
11. Koselleck, R. (2004) [Über die Verfügbarkeit der Geschichte. In: Vergangene Zukunft: zur Semantik geschichtlicher Zeiten]. *Otechestvennye zapiski* [Notes from the Fatherland]. 5. (In Russian). URL: <https://magazines.gorky.media/oz/2004/5/mozhem-li-my-rasporiyazhatsya-istoriej-iz-knigi-proshedshee-budushhee-k-voprosu-o-semantike-istoricheskogo-vremeni.html> (Accessed 02.10.2021).

About the author:

Nasrudi U. Yarychev, Doctor of Philosophy, Doctor of Pedagogy, Professor, Corresponding Member of Russia's Academy of Education, Vice-Rector for Academic Affairs at Kadyrov Chechen State University of the Chechen Republic

40 Kievskaya Str., Grozny, 364037
 nasrudiny@mail.ru

УДК 111:069.01

DOI: 10.48164/2713-301X_2022_7_20

О.В. Герасимов

Самара

Самарский государственный университет путей сообщения
olegsmim@gmail.com

К ОНТОЛОГИИ МУЗЕЯ: ИСТОРИЯ, ПАМЯТЬ, РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ПРОШЛОГО

В современной научной литературе феномен музея рассматривается в разных аспектах, но целостной философской концепции пока нет. Данное исследование посвящено проблеме основания музея как социального института и как формы репрезентации прошлого. Возникновение и развитие музея как институции стало продуктом становления и падения темпорального режима Модерна. Выделяется два типа музея – классический и музей памяти. Классический музей выполняет функции сберегающего забвения, музей памяти – удерживающего памятования.

Ключевые слова: музей, музей памяти, репрезентация прошлого, темпоральный режим, историческая память, публичная история, историческая политика, забвение.

Тема музея была и остаётся одной из актуальных тем философского исследования. Сущность музея, его функции, институциональные особенности требуют внимательного рассмотрения философами, историками и социологами, тем более, что в последнее время, наряду с традиционным музеем, получают широкое распространение музеи памяти, музеи вещей, музеи повседневности, музеи одной картины, интерактивные и виртуальные музеи. Всё это ставит перед исследователями целый ряд важных теоретических проблем, таких как взаимосвязь музея и истории, музея и времени, музея и памяти, музея и исторической политики. Наконец, по-прежнему актуальными остаются сугубо философские вопросы: «Что есть музей?», «Как возможен музей?» Среди исследований философских аспектов феномена музея можно назвать работы Тони Беннетта [1], Барбары Франко [2], Зинаиды Бонами [3]; музею памяти как сравнительно новому явлению посвящено много работ, среди которых выделяются изучения Пола Уильямса [4]. Из авторов, затрагивающих отдельные вопросы философии

музея, следует отметить О.М. Ломако [5] и Е.Н. Мастиницу [6]. В настоящей статье мы предлагаем рассмотреть онтологические аспекты зарождения, развития и функционирования музея как социального института во взаимосвязи с проблемами времени, коллективной памяти и забвения. В качестве методологической основы исследования использованы элементы экзистенциально-феноменологического подхода и концепция историчности Мартина Хайдеггера, а также аналитика темпорального режима Модерна Алейды Ассман [7] и Михаила Ямпольского [8].

Вне всякого сомнения, музей является одной из наиболее известных широкой публике общественных институций, репрезентирующих прошлое. Вне зависимости от конкретного контента всякий музей, будь то картинная галерея или музей современных вещей, имеет дело с прошлым, ставшим, свершившимся, ибо именно материальные остатки этого прошлого и могут составлять предметы его экспозиции. Это теснейшим образом связывает феномен музея с фундаментальными философскими проблемами времени, пространства и истории.

Собственно, музей выступает в качестве одной из фундаментальных форм исторической репрезентации, являя собой существенный пласт так называемой публичной истории. Возникновение идеи музея было связано со специфическим темпоральным режимом новоевропейской цивилизации. Именно на рубеже Средневековья и Нового времени начинается трансформация частных и публичных коллекций в музей в современном смысле этого слова. В XVI–XVII вв. разнообразные галереи, кунсткамеры, монетные кабинеты, прочие собрания оригинальных или старинных вещей начинают трансформироваться в полноценные музеи, тогда же появляются и первые попытки осмысления этого нового явления в публичном пространстве. Кшиштоф Помян отмечает, что именно в это время появляются так называемые *энциклопедические коллекции*, положившие начало веку любознательности, коллекции, в которые вносится внутренняя логика и временная упорядоченность [8, с. 77]. В качестве примера, в частности, приводится коллекция венецианца Андреа Вендрамина (1554–1629), оставившего нам собственноручно составленный каталог своего собрания. Сам факт появления такого каталога свидетельствует о том, что возникла потребность внести в коллекцию некий внутренний принцип, упорядочить её предметы сообразно свойственному эпохе ощущению времени. Одну из первых попыток проблематизации музея мы находим в трактате Фрэнсиса Бэкона (1561–1626) «Новая Атлантида», одним из ключевых образов которого является образ Дома Соломона. Ещё в первоначальном наброске 1594 г. (опубликована «Новая Атлантида» была уже после смерти автора – в 1627 г.) Бэкон предусматривает «четыре деяния» для создания Дома Соломона – Общества, посвящённого изучению творений Господних: во-первых, создание совершеннейшей библиотеки, во-вторых, устройство большого и роскошного сада, в-тре-

тых, создание обширной кунсткамеры и, в-четвёртых, помещение с механизмами, инструментами и т. д. Благодаря этим деяниям «раскроются все тайны и чудеса, поскольку постигнуты будут естественные их причины» [9, с. 26]. Вместе с тем коллекции и собрания XVI–XVIII вв. ещё трудно назвать музеями в строгом смысле этого слова. Они принадлежат ещё по преимуществу скорее частному, нежели публичному пространству, даже если и открыты для публики, а следовательно, процесс их институционализации ещё далёк от завершения. Другими словами, коллекции и собрания первых веков Нового времени ещё не являются социальными институтами, выполняющими функции публичной репрезентации прошлого. Их внутренняя логика, хотя и обнаруживает себя всё более и более, тем не менее ещё не вполне является выражением исторического мироощущения, поэтому мы склонны согласиться с теми исследователями, которые относят возникновение полноценных музеев к эпохе Великой французской революции [8, с. 23]. Художественный музей – это не просто собрание шедевров изобразительного искусства, это прежде всего репрезентация истории искусства, где каждый экспонат занимает строго отведённое ему место в соответствии с его хронотопом, а именно хронотопичность исторических феноменов является одной из наиболее фундаментальных их свойств. Произведение искусства в музее имеет не только эстетическое выражение, но и историческое, что зафиксировано его положением в пространстве музея. Эпоха XIX и XX столетий вообще характеризуется широким распространением музеев, и не только художественных. Разрыв со Старым порядком, осуществлённый в ходе буржуазных революций, вывел за скобки актуальной историю ушедшей эпохи, переместив её тем самым в пространство музея. Пока Старый порядок был актуален, он был объектом борьбы, направленной на его элиминацию, побеждённый – он

стал предметом любопытства. Этот тезис может быть проиллюстрирован сценой из фильма «Двенадцать стульев» по одноимённому роману Ильфа и Петрова, в которой герои оказываются в Музее мебельного мастерства: дети победившей Революции рассматривают предметы мебели «презренной аристократии» со смешанным чувством, в котором соединяются любопытство, недоумение и восхищение. Осколок же прошлого – Ипполит Матвеевич – взирает на экспонаты с чувством затаённой ностальгии. Отметим эти переживания – именно они и создают социально-психологические основания существования музея в современном мире. Вместе с тем сведение оснований музея исключительно к психологическим явлениям было бы ошибкой. За психологическими проявлениями скрываются более глубокие онтологические структуры, делающие существование музея на определённом этапе исторического развития человечества необходимым способом репрезентации прошлого. Даже ностальгия и ностальгический опыт должны рассматриваться здесь не столько как психологический, сколько как социально-философский феномен [10]. Музей – это важнейшая публичная институция общества, он не только отражает представления общества о себе и своём прошлом, но и задаёт рамки, нормы и правила репрезентации этого прошлого наряду с такими институциями, как школьная история и историческая память.

Вторая половина XX в. характеризуется появлением музея нового типа, принципиально отличного от классического – музея памяти. Трагические страницы истории человечества XX столетия породили эту новую институцию, коренным образом отличающуюся от музея эпохи Модерна, который, разумеется, нигде не исчезает, а продолжает существовать параллельно новым формам музея, построенным на новой форме темпоральности, присущей современному обществу. Нетрудно заметить, что

классический музей и музей памяти онтологически различны, они основаны на разном способе представления времени: классический исторический музей структурирует свою коллекцию линейно, что соответствует переживанию времени человека Нового времени и Модерна, музей памяти, напротив, соответствует нелинейному восприятию времени, где настоящее переплетено с прошлым, поскольку главная цель его – сохранить этический «накал» репрезентируемого, заставить зрителя переживать и сопереживать здесь и сейчас, не допустить «историоризации» трагедии, т. е. перемещения её в морально-нейтральную сферу отстранённого созерцания. Как отмечают исследователи, в основе музеев памяти лежит принцип «никогда снова» [11, с. 10]. Где мы должны искать корни новой формы музея? Одной из характерных особенностей исторического сознания второй половины XX в. является постепенное замещение научного историографического дискурса, порождённого эпохой Модерна, исторической памятью как предпочтительным способом репрезентации прошлого. Другими словами, историческая память отныне становится не только объектом исторической политики и основой коллективной идентичности, но именно способом осмысления прошлого, новой наукой о прошлом, что нашло своё выражение в появлении и распространении *memory studies*. Точкой отсчёта здесь, вне всякого сомнения, являются трагические события Второй мировой войны и порождённые ей исторические травмы, прежде всего Холокост. Травматический исторический опыт требовал категорической правовой и моральной оценки событий, этот опыт породивших. История, по мнению носителей нового исторического сознания, более не может быть «по ту сторону добра и зла» (она и раньше не была, конечно, этически абсолютно нейтральной, но старательно скрывала это за завесой «научной объективности»), травма и виновные в ней не могут

быть преданы забвению и прощению. История, предъявляемая как память, должна постоянно удерживать эмоциональное напряжение в отношении того самого травматического опыта. Но постоянная актуализация прошлого, представленного теперь как соперевживание, безусловно, ломает линейное восприятие времени, характерное для предшествующей эпохи. Ницше и Эйнштейн были провозвестниками нелинейной темпоральности в восприятии мира, и к середине столетия эта нелинейность проникает и в представления людей о прошлом. Нелинейность нового исторического сознания породила феномен «постистории», впервые раскрытый Арнольдом Геленом и Вальтером Бенямином. Описанный процесс имел и более фундаментальное основание. Во второй половине XX в. меняется социальный и экономический порядок западной цивилизации, а вслед за ней и всего более или менее развитого мира, что проявилось в резком ускорении прогресса техники и технологий, темпа и ритма социальных изменений. Это ускорение, в свою очередь, привело к падению темпорального режима Модерна и торжеству «постисторического» человека. Секуляризированная эсхатология породила европейский историзм XIX в. как способ отношения к прошлому, который в определённый момент доходит до той черты, за которой он начинает разрушать себя. Торжество историзма лишало телеологию устремления в будущее смыслового содержания и тем самым подрывало его собственные основания. «Сплав истории и духа, – пишет М. Ямпольский, – был одним из истоков западной метафизики истории» [8, с. 16]. Торжество истории над духом лишало её смысла и в конечном итоге создавало предпосылки для замещения историзма презентизмом. Изменение ощущения времени «постисторическим» человеком – феномен, описанный рядом исследователей как «ускорение времени». Исток этого ускорения обнаруживается в прогрессе

технологий и изменении ритма социальных преобразований. Ускорение времени, как это блестяще показал Герман Люббе, с неизбежностью ведёт к «сокращённому пребыванию в настоящем». Он пишет: «Увеличение скорости инноваций сокращает темпоральное пространство актуальной значимости нового. <...> Сокращение настоящего означает, что в темпоральном отношении прошлое всё ближе придвигается к настоящему» [12, с. 95-96]. Всё более и более сокращающееся пребывание в настоящем, постоянно нарастающее производство вещей из-за революции потребления и информации вследствие революции информационной становятся основанием таких явлений, как архивизация и музеефикация культуры. Новый экономический и социальный порядок, информационное общество радикально меняют ценность «слов и вещей». Погоня за инновациями и постоянным, пусть и нередко мнимым, улучшением потребляемых вещей, неизбежно обесмысливает такие понятия, как «надёжность» и «долговечность», когда речь заходит о товарах массового потребления. Темпы реальных и мнимых (но от этого не менее значимых для общества потребления) инноваций делают вещи безнадежно устаревшими в глазах потребителя задолго до их реального физического износа. Параллельно с этими процессами в мире вещей нечто похожее происходит и в мире слов: постоянно возрастающие потоки информации стремительно обесценивают значимость тех или иных смысловых единиц, моментально устаревающая информация отправляется в архив новостей. Так возникают «музеи» вещей и «архивы» слов, понимаемые в данном контексте не как социальные институты, а как априорные структуры социокультурного бытия. Именно эти априорные структуры выступают как предельные основания, делающие возможным существование, в том числе музея и как культурного феномена, и как соци-

ального института. Разумеется, обнаруженная нами структура имманентно присутствовала всегда, но тем не менее именно последние десятилетия отмечены бумом появления новых музеев, которые можно охарактеризовать как «музеи всего подряд». Это укладывается в историческую логику постмодерна, характеризующуюся отказом от метанарративов, с её ориентацией на микроисторические исследования – историю вещей, историю персон, историю мест, или историю повседневности. «Музей самовара» (Городец), «Музей калача» (Коломна), «Музей пива» (Чебоксары) и сотни им подобных открыты сегодня повсеместно.

Возвращаясь к определению онтологической структуры, делающей возможным само существование музея как институционализированной формы репрезентации прошлого в настоящем, мы должны уделить первоочередное внимание проблеме соотношения музея, памяти и истории. Существование музея (как, впрочем, и архива) в качестве структуры человеческого бытия тесно связано с таким феноменом нашей памяти о прошлом, как забвение. Как может забвение выступать структурой памяти? Дело в том, что онтологически забвение «первично» по отношению к памяти, поскольку старение, умирание, исчезновение, стирание «следов» (что особенно актуально для истории) – это естественный фундаментальный закон бытия. В то время как сохранение, воспоминание, воссоздание (реконструкция) является результатом усилий, направленных против естественного хода вещей. При этом забвение может выступать и как трагическая утрата прошлого, противостоять чему призвана история (и музей как разновидность исторической репрезентации), и как продуктивное забвение, призванное оградить общество от «избытка» прошлого. Как писал в своё время Ф. Ницше: «Всякая деятельность нуждается в забвении... Человек, который пожелал бы переживать всё только исторически, был бы

похож на того, кто вынужден воздерживаться от сна...» [13, с. 162]. Алейда Ассман, исследовавшая феномен забвения, выделяет такую его форму, как *сберегающее забвение*, и именно сберегающее забвение должно интересоваться нас в контексте проблематики музея. Ассман пишет: «Настоящая возможность продлить век вещи появляется лишь тогда, когда эта вещь попадает под защиту тех институций, которым такую защиту поручают общество и государство: архивы, библиотеки или музеи (курсив наш. – О.Г.)» [14, с. 34]. Таким образом, сберегающее забвение переводит забытое в режим отложенного воспоминания, и музей выступает как один из важнейших инструментов, обеспечивающих это воспоминание в выбранный момент. В то же время это показывает противоположность феноменов истории и памяти, которая в данном случае выражается в противоположности классического музея и уже неоднократно упоминавшегося музея памяти. Содержащееся в музеях и архивах может быть включено в историю, но может и оставаться вне её. Как отмечал Мартин Хайдеггер в лекции «Понятие времени и историческая наука», прочитанной им в 1915 г., «прошлое событие вписывается в историю только тогда, когда оно находит место в смысловой конфигурации того или иного периода прошлого» [15, р. 10]. Не «нашедшее» своего места событие остаётся в «памяти». Хайдеггер здесь противопоставляет понятия «история» и «память», но мы не должны забывать, что он мыслил в категориях Модерна, где «историческим» считалось то, что вписывалось в контекст существующих метанарративов («смысловой конфигурации прошлого» в терминологии Хайдеггера). Постмодернизм отказался от исторических метанарративов, что привело к появлению феномена микроисторий, которые выявили принципиально иную грань исторического. Упомянутая в лекции Хайдеггера «смысловая конфигурация» истори-

ческого события существует не сама по себе, а выступает продуктом исторического сознания и определяется ситуацией. Следовательно, помещение фактов и артефактов (что особенно важно именно в контексте проблематики онтологии музея) в поле истории или памяти не есть нечто сущностное, раз и навсегда данное. Их перемещение из памяти в историю или наоборот, передача из индивидуальной коллекции в публичный музей ситуативно и функционально, не связано с содержанием факта или артефакта, а лишь с востребованностью в контексте современного взгляда на прошлое.

Музей является важнейшей институцией, переводящей память в историю, о чём неоднократно писали исследователи, такие, в частности, как Вальтер Беньямин или Николай Фёдоров. Н.Ф. Фёдоров утверждал: «Музей есть собрание всего отжившего, мёртвого, негодного для употребления; но именно поэтому-то он и есть надежда века... Для музея самая смерть не конец, а только начало... Для музея нет ничего безнадежного... т. е. такого, что оживить и воскресить невозможно...» [16, с. 578]. Концепция музея, появившаяся в эпоху Великой французской революции, по сей день сохраняет свою актуальность, хотя и дополнилась нетрадиционными музейными формами. Но вот действительно новым стало то, что в наши дни музей превращается в важнейший инструмент политики памяти. Ключевая роль отводится новым цифровым технологиям, благодаря которым возникают, в частности, так называемые интерактивные музеи. Данная форма музейной экспозиции позволяет более органично,

в сравнении с традиционным музеем, увязать экспозицию с историческим нарративом. Музеи, наряду с другими социальными институциями, такими как, например, «места памяти», играют сегодня ключевую роль в производстве исторической памяти и коммеморативных практик, а следовательно, в выработке коллективной идентичности.

Таким образом, мы можем констатировать, что музей как социальный институт, как феномен культурной и общественной жизни, как способ репрезентации прошлого возник вместе с темпоральным режимом Модерна и был одним из внешних его проявлений. Само появление музея и дальнейшие его трансформации непосредственно связаны с особенностями переживания времени в различные эпохи (Модерн, Постмодерн). Смещение основополагающих форм репрезентации прошлого от историографического дискурса к исторической памяти в последней трети XX в. породило новую форму музея – музей памяти, который начинает распространяться наряду с классическим музеем. Две эти формы музея по-разному реализуют диалектику истории и памяти. Классический музей выполняет функции сберегающего забвения, музей памяти – удерживающего памятования. Другими словами, онтологическим основанием музея как феномена публичной истории, культурной жизни и как социального института является поддержание взаимодействия наряду с другими институциями, такими как, например архив, в системе «история – память – забвение» в формах, соответствующих темпоральному режиму, характерному для того или иного периода развития общества.

Список литературы

1. Bennett T. The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. London; New York: Routledge, 1995. 288 p.
2. Franco B. Public History and Memory: A Museum Perspective // The Public Historian. 1997. Vol. 19, № 2 (Spring). P. 65-67.
3. Бонами З. Как читать и понимать музей. Философия музея. Москва: АСТ, 2018. 224 с.

4. Williams P. Memorial Museums: The Global Rush to Commemorate Atrocities. Oxford; New York: Berg Publisher, 2007. 240 p.
5. Ломако О.М. Музей как онтологическая граница социокультурного пространства // Интеллектуальное измерение онтологии культуры: коллект. моногр. Саратов: Сарат. источник, 2020. С. 97-104.
6. Мастеница Е.Н. Феномен музея в философском наследии Н.Ф. Федорова // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2011. № 3. С. 137-142.
7. Ассман А. Распалась связь времён? Взлёт и падение темпорального режима Модерна / пер. с нем. Б. Хлебникова. Москва: Новое лит. обозрение, 2017. 272 с.
8. Ямпольский М.Б. Без будущего. Культура и время. Санкт-Петербург: Порядок слов, 2018. 122 с.
9. Бэкон Ф. Новая Атлантида: опыты и наставления нравственные и политические / пер. с англ. З.Е. Александровой. Москва: Наука, 1962. 244 с.
10. Герасимов О.В. Ностальгия и антропологические основания исторического опыта // XXI век: итоги прошлого и проблемы настоящего плюс. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2014. Т. 1, № 2. С. 115-119.
11. Завадский А., Склез В., Суверина К. Предисловие. Разум и чувства: публичная история в музее // Политика аффекта: музей как пространство публичной истории. Москва: Новое лит. обозрение, 2019. С. 7-48.
12. Люббе Г. В ногу со временем: сокращённое пребывание в настоящем / пер. с нем.: А. Григорьев, В. Куренной. Москва: Издат. дом ВШЭ, 2016. 456 с.
13. Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни / пер. с нем. Я. Бермана // Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. Т. 1. Москва: Мысль, 1996. С. 158-230.
14. Ассман А. Семь форм забвения // Ассман А. Забвение истории – одержимость историей. Работа с немецким прошлым после 1945 года / пер. с нем. Б. Хлебникова. Москва: Новое лит. обозрение, 2019. С. 28-59.
15. Heidegger M. The Concept of Time in the Science of History // Journal of the British Society for Phenomenology. 1978. Vol. 9, № 1. P. 3-10.
16. Фёдоров Н.Ф. Музей, его смысл и назначение // Фёдоров Н.Ф. Сочинения. Москва: Мысль, 1982. С. 575-604.

Сведения об авторе:

Герасимов Олег Викторович, кандидат философских наук, доцент кафедры философии и истории науки Самарского государственного университета путей сообщения

ул. Свободы, г. Самара, 2В, 443066
oleggsim@gmail.com

Дата поступления статьи: 13.03.2022

Одобрено: 20.03.2022

Дата публикации: 28.03.2022

Для цитирования:

Герасимов О.В. К онтологии музея: история, память, репрезентация прошлого // Сфера культуры. 2022. № 1 (7). С. 20–28. DOI: 10.48164/2713-301X_2022_7_20

УДК 111:069.01

DOI: 10.48164/2713-301X_2022_7_20

O.V. Gerasimov

Samara
Samara State University of Railways
olegsmim@gmail.com

ON MUSEUM ONTOLOGY: HISTORY, MEMORY, ZEITREGIME

Museum as the phenomenon receives various views in today's scholarly literature; yet, no holistic philosophical concept of it has been developed so far. The present research deals with the issue of the foundations of museum as a social institution aiming to represent the past. Emergence and development of such an institution has become a result of the rise and fall of the "time regime of modernity" (*das Zeitregime der Moderne*). The following

two types of museum are highlighted: (1) traditional museum and (2) memorial museum. The idea of traditional museum is, so to speak, the "conserving oblivion," whereas the idea of memorial museum is a kind of "retentive remembrance."

Keywords: museum, memorial museum, representation of the past, "time regime" (*Zeitregime*), historical memory, public history, historical politics, oblivion.

References

1. Bennett, T. (1995) *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London; New York: Routledge. (In English).
2. Franco, B. (1997) Public History and Memory: A Museum Perspective. *The Public Historian*, Vol. 19, No. 2 (Spring), 65-67. (In English).
3. Bonami, Z. (2018) *Kak chitat' i ponimat' muzej. Filosofiya muzeya* [How to Read and Understand Museums: the Museum Philosophy]. Moscow: AST. (In Russian).
4. Williams, P. (2007) *Memorial Museums: The Global Rush to Commemorate Atrocities*. Oxford; New York: Berg Publisher. (In English).
5. Lomako, O.M. (2020) Muzej kak ontologicheskaya granica sociokul'turnogo prostranstva [Museum as an Ontological Boundary of the Social and Cultural Realm]. *Intellektual'noe izmerenie ontologii kul'tury* [Intellectual Dimension of the Ontology of Culture]. Saratov: Saratovskij istochnik, 97-104. (In Russian).
6. Mastenica, Ye.N. (2011) Fenomen muzeya v filosofskom nasledii N.F. Fëdorova [Museum Phenomenon in N.F. Fedorov's Philosophical Works]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the St. Petersburg State University of Culture and Arts], 3, 137-142. (In Russian).
7. Assman, A. (2017) [Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne], Rus. transl. by B. Khlebnikov. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
8. Yampol'skij, M.B. (2018) *Bez budushhego. Kul'tura i vremya* [With No Future. Culture and Time]. St. Petersburg: Poryadok slov. (In Russian).
9. Bacon, F. (1962) [New Atlantis: The Essays, or Counsels, Civil and Moral], Rus. transl. by Z.Ye. Aleksandrova. Moscow: Nauka. (In Russian).

10. Gerasimov, O.V. [2014] Nostal'giya i antropologicheskie osnovaniya istoricheskogo opyta [Nostalgia and the Anthropological Foundations of Historical Experience]. *XXI vek: itogi proshlogo i problemy nastoyashhego plyus. Seriya: Social'no-gumanitarnye nauki* [The 21st Century: The Results of the Past and the Problems of the Present Plus. Series: The Humanities], Vol. 1, No. 2, 115-119. (In Russian).
11. Zavadskij, A., Sklez, V., Suverina, K. (2019) Predislovie. Razum i chuvstva: publichnaya istoriya v muzee [Preface. Mind and Sense: Public History at Museums]. *Politika affekta: muzej kak prostranstvo publichnoj istorii* [The Policy of Affect: Museum as the Realm of Public History]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 7-48. (In Russian).
12. Lübbe, H. (2016) [Im Zug der Zeit: Verkürzter Aufenthalt in der Gegenwart], Rus. transl. by A. Grigor'yev and V. Kurennoy. Moscow: Izdatel'skij dom VSHE'. (In Russian).
13. Nietzsche, F. (1996) [Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben], Rus. transl. by Ya. Berman. *Sochineniya* [Works]. Vol. 1. Moscow: Mysl', 158-230. (In Russian).
14. Assman, A. (2019) [Formen des Vergessens], Rus. transl. by B. Khlebnikov. *Zabvenie istorii – oderzhimost' istoriej. Rabota s nemeckim proshlym posle 1945 goda* [Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 28-59. (In Russian).
15. Heidegger, M. (1978) The Concept of Time in the Science of History. *Journal of the British Society for Phenomenology*, Vol. 9, No. 1, 3-10. (In English).
16. Fëdorov, N.F. (1982) Muzej, ego smysl i naznachenie [Museum, Its Meaning and Purpose]. *Sochineniya* [Works]. Moscow: Mysl', 575-604. (In Russian).

About the author:

Oleg V. Gerasimov, Ph.D. in Philosophy, Associate Professor at the Department of Philosophy and History of Science of the Samara State University of Railways

2B Svobody Str., Samara, 443066
olegsmim@gmail.com

УДК 14+128/129

DOI: 10.48164/2713-301X_2022_7_29

С.В. Ряполов

Химки, Московская область
Московский государственный институт культуры
poincareconjecture@yandex.ru

СМЕРТЬ, БЕССМЕРТИЕ И КОСМОС: УИЛЬЯМ С. БЕРРОУЗ О СТРАХАХ СОВРЕМЕННОСТИ

В исследовании рассматриваются особенности интерпретации тем смерти, бессмертия, вируса и языка в произведениях американского писателя, философа Уильяма С. Берроуза (1914–1997). Многие мысли, высказанные Уильямом С. Берроузом на страницах его эссе и романов, оказались пророческими, созвучными страхам современности. Вместе с тем своеобразие и актуальность вопросов, поставленных писателем в его текстах, позволяют рассматривать его как самобытного мыслителя.

Ключевые слова: язык, вирус, смерть, американская литература, битники, постмодернизм, философская антропология, этика, Уильям С. Берроуз.

Да и что я мог сказать, чувствуя
вокруг себя смерть и маленькие
фрагментарные образы, которые
возникают в голове перед сном?

Уильям С. Берроуз.

Голый завтрак¹

Всякая попытка установить сущность смерти неминуемо обречена на неудачу, и если высказывание о сути смерти возможно, то только через отрицание. Неуспокоенность проблемой смерти неизменно заставляет человека вопрошать о ней и о смысле собственной жизни, отравленной осознанием своей неминуемой конечности. Поэтому вопрос о смерти может быть назван вечной, «проклятой проблемой», от ответа на который зависит все мироощущение человека. Литература и искусство, пытаясь найти пути решения проблемы неминуемой смертности человека, неизбежно совершают попытки ухватить сущность смерти через язык образов и символов смерти. К числу таких попыток, безусловно, следует отнести строки Уильяма С. Берроуза, полагавшего, что «смерть – конечный продукт

судьбы, исполнение предназначения. Нечто должно состояться в положенное время, и после того, как оно состоялось, нет больше никакого смысла в пребывании исполнителя в этом мире»². Смерть, таким образом, может быть понята как исполнение сущности жизни человека, завершающее его путь.

В опубликованной в 1977 г. работе «Человек перед лицом смерти» Филипп Арьес отмечал, что современный человек утратил умение понимать язык смерти. Тема смерти оказалась вытесненной из общественного сознания. Историк писал, что современное общество изгоняет смерть. Смерть вытесняется в маргинальную область [1]. Современный российский философ В.В. Варава указывает, что «можно значительно расширить существующие границы гедонизма тем, что под “наслаждением” понимать не столько непосредственную реализацию телесных (или душевных) желаний, сколько исключение проблемы смерти из горизонта нравственной рефлексии» [2, с. 172].

¹ Берроуз У.С. Голый завтрак. Москва: АСТ; АСТ МОСКВА, 2010. С. 50.

² Берроуз У. С. Западные земли. Москва: АСТ: Адаптек, 2005. С. 86–87.

Возможно, именно в этом скрываются глубинные причины неприятия буржуазным сознанием текстов Уильяма С. Берроуза. Его романы словно бы пронизаны темой смерти и умирания, которая интересовала писателя всю его жизнь, но на страницах романа «Западные земли» получила, пожалуй, наиболее полное и яркое выражение: страх атомной бомбы, которую он так и не смог полюбить, и связанные с ним мысли о безусловной, тотальной смерти, размышления о сущности вируса, у которого, как отмечает писатель, нет судьбы, предназначения, и потому его суть в бесконечном самовоспроизведении, и в этом смысле вирус может быть понят как бесконечное умножение копий, утрачивающих всякий смысл; сцены войны, моментов хаоса, в которых, по Берроузу, только и можно «нащупать пути спасения»¹.

Встреча человека со смертью не может оставить его безучастным. Она тревожит и завораживает его собой. Обращаясь к истокам чувства ужаса и отвращения, возникающего у человека при соприкосновении с мертвым телом, Юлия Кристива в работе «Силы ужаса: эссе об отвращении» пишет: «Труп – увиденный без Бога и вне науки – высшая степень отвращения. Это смерть, попирающая жизнь. Отвратительное. <...> Отвратительное, как воображаемая чужеродность и реальная угроза, сначала интригует нас, а затем поглощает целиком» [3, с. 39]. Пытаясь раскрыть сущность смерти, Уильям С. Берроуз обращается ко всему множеству ее проявлений (вызывающие чувство отвращения гигантские сколопендры, токсичные описания, образы из египетской мифологии). В романе «Западные земли» выстраивается вереница оригинальных и жутких образов смерти. К их числу нужно отнести и псов-привратников – вестников смерти, являющихся важными персонажами романа: «Псы-привратники не охраняют врата, а *отворяют* их и приводят

за собой смерть»². При этом писатель отмечает: «Трудно провести отчетливую границу между вестником и носителем – одно постепенно перетекает в другое. Средневековый хронист Гюнтер Бранденбургский пишет: “Еще ни разу чума не являлась без того, чтобы сначала кто-нибудь не повстречал оборванного и дурно пахнущего мальчишку, лакающего воду, словно пес, из городского источника, а затем поспешающего далее”. Чуму, кстати, именовали тогда Черной Смертью»³. Образы смерти сменяют друг друга, выстраивают оригинальное полотно романа.

Смерть с её неотвратимостью заставляет человека, потерявшего свое основание в духовном бытии, вопрошать о смысле своей жизни, искать способы избавления от неизбежной смерти. «Попасть в Западные Земли означает освободиться от страха. Сможете ли вы освободиться от страха, если будете пытаться сохранить навечно свое физическое тело? Тело – это лодка, которую бросают за ненадобностью, перебравшись на другой берег, или продают, если найдется дурак, который ее купит»⁴, – отмечает писатель. Эту же мысль он высказывает в другом своем романе трилогии, которую также составляют «Города красной ночи» и «Западные земли», книге «Пространство мертвых дорог». По Берроузу, только став своей смертью, можно обрести бессмертие. В том смысле, что нужно избавиться от страха смерти, отождествив себя с ней⁵. Как отмечает Георг Радек: «Отождествление персонажей со смертью создает позитивное отношение к ней. Очевидно, что Берроуз рассматривает смерть как явление, которое следует не бояться, а признавать и исследовать» [4, с. 32-33].

Это может показаться забавным, но вопрос о бессмертии у Уильяма С. Берроуза раскрывается через

² Там же. С. 66.

³ Там же. С. 66-67.

⁴ Там же. С. 222.

⁵ Берроуз У. С. Пространство Мертвых Дорog. Москва: Астрель: АСТ; Адаптек, 2005. 384 с.

¹ Берроуз У. С. Западные земли. С. 22.

обращение к теме космоса. В эссе «Бессмертие» он писал: «Я утверждаю, что подлинного бессмертия можно достичь лишь в космосе»¹. Человеку, по мысли писателя, самим его существом уготовлено отправиться в космические странствия, что является сутью, смыслом его жизни.

Безусловно, космические путешествия невозможны без изменения самого человека, и потому, как отмечал писатель, «оставаться в нынешнем биологическом состоянии – в той же мере предназначение человека, в какой предназначением головастика – оставаться головастиком»². Маргарас, Белый Кот, Белое Мурчание – наиболее таинственный персонаж романа «Западные земли», «может прятаться в снегу и солнечном свете на белой стене, в облаках и камнях, он движется по улице вместе с ветром, который гонит по мостовой обрывки газет, клочки музыки и серебряной фольги. Будучи альбиносом, Маргарас может по своему желанию менять цвет глаз, шерсти, кожи, пока ему не удастся стать для жертвы “пробелом”»³. Он противопоставит в романе уничтожению снов. Со снами, по Берроузу, напрямую связано космическое будущее человека, которое является его предназначением, и потому, как отмечает писатель, «человек, лишенный сна, умирает»⁴. «Можешь смело забыть о своем биологическом и духовном предназначении в космосе. Можешь смело забыть о Западных Землях. И заранее договорись обо всем с компетентным гробовщиком»⁵.

Автор словно бы пытается избавиться от тела. «Смесь гнилых цитрусовых и горелой пластмассы – так мог бы пахнуть луна-парк после пожара»⁶. По мнению Уильяма С. Берроуза, «личное бессмертие в физическом теле

невозможно, поскольку физическое тело существует во времени, а время – такая штука, которая заканчивается»⁷. Вопрос об освоении космоса переплетается у него с увлечением оккультизмом, интересом к снам и внетелесным переживаниям, а бессмертие может быть обретено только в пространстве, но не во времени.

Особенное внимание Берроуз обращал на магическую составляющую литературы и искусства. Его близкий друг, художник Брайон Гайсин, чьи работы Уильям С. Берроуз считал первой настоящей живописью космического времени [5, с. 175], отмечал: «Метод разрезки позволяет использовать слова так, как художник использует краски, сырой материал со своими собственными законами и мотивами... <...> Итак... если хочешь бросить вызов и изменить судьбу... режь слова. Заставь их сделать новый мир» [5, с. 180-181]. В «Эссе о Брайоне Гайсине» Уильям С. Берроуз писал: «Необходимо помнить, что любое искусство имеет магические корни... а под магическим я понимаю то, что должно приводить к вполне определенным результатам» [5, с. 180-181].

Философия языка Уильяма С. Берроуза может быть рассмотрена в созвучии с философскими положениями Жака Деррида, Жюль Делеза и Феликса Гваттари [6]. В 1969 г. во Франции была опубликована серия интервью писателя Даниэля Ожье с Уильямом С. Берроузом. Отвечая на вопрос об отношении к человечеству, Берроуз замечает: «Современной формой человек, вполне вероятно, обязан употреблению слов, но если он от этого устаревшего артефакта не избавится, то от него же и погибнет» [7, с. 131]. Язык, по Берроузу, является инфекционной болезнью. В романе «Билет, который лопнул» Уильям С. Берроуз расширяет свое понятие вируса, показывая, что вирус и язык имеют схожую сущность. Он пишет: «Слово некогда могло быть

¹ Берроуз У. Счетная машина: избранные эссе. Тверь: Kolonna publications, 2008. С. 219.

² Там же. С. 141.

³ Берроуз У. С. Западные земли. С. 82.

⁴ Там же. С. 84.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 53.

⁷ Берроуз У. Счетная машина: избранные эссе. С. 214.

здоровой нервной клеткой. Ныне это паразитарный организм, который поражает и разрушает центральную нервную систему»¹. Вирус языка, которым инфицировано человечество, понимается писателем как проявление «контроля». Эту же особенность языка он отмечает в романе «Пространство Мертвых Дорог»: «Любой язык теперь можно выучить в результате серии инъекций. <...> Свести слово к вирусу»². По мысли Берроуза, письменное слово первично по отношению к устной речи. Если язык рассматривается как проявление «контроля», то разрезая слова при написании своих романов, автор словно бы использует их как материал. Потому противостоящий «контролю» писатель, разрезающий слова, изменяет саму их сущность. Слова становятся «телом без органов».

По словам Аллена Гинзберга, влияние Уильяма С. Берроуза, «охватывающее мир от Европы до Китая, – на писательство, музыкальные тексты и политику последнего домиллениумного поколения, – возможно, превосходит влияние любой другой литературной персоналии второй половины нашего века» [8, с. 500]. В романах Берроуза получили отражение многие страхи второй половины XX века: правительственный заговор, атомная бомба, рак. Чувство ужаса или отчаянья. Неслучайно, что именно тексты Уильяма С. Берроуза оказали существенное влияние на становление жанра «киберпанк».

Потому, безусловно, Уильям С. Берроуз остается актуальным автором. В романе «Города красной ночи» он описывает вирус, который каким-то образом оказывает влияние на ощущение человеком страха, разжигающего в нем сексуальное желание, вновь вызывающее страх. Инфицированный человек, как правило, умирает. В современности человеку раскрываются очертания нового мира, вызывающие растерянность или испуг. Многие мысли,

высказанные Уильямом С. Берроузом на страницах его эссе и романов, оказываются пророческими, созвучными страхам современности. Но вместе с тем своеобразие и актуальность вопросов, поставленных писателем в его текстах, – о месте человека в мире, о смерти, о языке, о сути литературы и искусства – позволяют рассматривать его как самобытного мыслителя. Экономический кризис, вирус, вынудили современный мир жить в ощущении смятения и беспомощности, в ужесточении контроля. Мир вступил в новое столетие. Вирусы, эти проникающие в бытие агенты смерти, и смутное чувство, возникшее ранним апрельским утром, заставили вновь обратиться за ответами к, пожалуй, самому самобытному и оригинальному американскому автору второй половины XX в., чьи мысли и образы словно перенесли в современность.

В работе, посвященной эстетике постмодернизма, «Париж со змеями» Н.Б. Маньковская отмечает, что «поэтика постмодернизма поливалентна, о чем свидетельствуют такие ее устоявшиеся метафорические характеристики, как “дисгармоничная гармония”, “асимметричная симметрия”, “интертекстуальный контекст”, “поэтика дуализма” и т. д.» [9, с. 118]. В своем обращении к отождествлению себя со смертью как к пути обретения бессмертия Уильям С. Берроуз прибегает к указанному эстетическому приему.

Вместе с тем в таком понимании проблемы смерти отражается представление писателя о сущностном различии тела и разума. В этом смысле, как указывает Георг Радек, Уильям С. Берроуз имеет очень много общего с постгуманистической школой мысли, поскольку в таком восприятии писателем человеческой телесности открывается перспектива возможных трансформаций человеческого состояния [4].

Несмотря на то, что литературное творчество Уильяма С. Берроуза всесторонне изучалось в России и за рубежом [4; 6; 10–15], вопрос

¹ Берроуз У.С. Билет, который лопнул, оставил мало времени, поэтому желаю «доброй ночи». Москва: АСТ; АСТ МОСКВА, 2010. С. 54.

² Там же. С. 238.

о роли, которую играет в нем тема смерти, оказался разработан в меньшей степени. Тем не менее, на актуальность рассмотрения этого

вопроса указывает всплеск интереса киммортологическим проектам и вместе с ним к нечеловеческой антропологии в современной культуре.

Список литературы

1. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти / пер. с фр. В.К. Ронина. Москва: Прогресс-Прогресс-Академия, 1992. 527 с.
2. Варава В.В. Этика неприятия смерти. Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2005. 239 с.
3. Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении / пер. с англ. А. Костикова. Санкт-Петербург: Алетейя, 2003. 256 с.
4. Radek G. Posthuman and Death in William S. Burroughs' Last Trilogy [Электронный ресурс]. URL: https://is.muni.cz/th/t9fet/Gregor_Radek_Bachelor_final.doc (дата обращения: 01.05.2021).
5. Гайсин Б., Уилсон Т. Здесь, чтобы уйти (роман) / авториз. пер. с англ. Д.В. Дубровской. Москва: АСТ; Адаптек, 2006. 288 с.
6. Land C. Apomorphine Silence: Cutting-up Burroughs' Theory of Language and Control [Электронный ресурс] // Ephemera: theory & politics in organization. URL: <http://www.ephemerajournal.org/sites/default/files/5-3land.pdf> (дата обращения: 01.05.2021).
7. Ожье Д. Интервью с Уильямом Берроузом / пер. с англ. Н. Абдуллина. Москва: АСТ: Астрель; Владимир: ВКТ, 2011. 320 с.
8. Гинзберг А. Сознательная проза. Избранные эссе 1952–1995 / пер. с англ. С. Карпова. Санкт-Петербург: Подписные издания, 2021. 648 с.
9. Маньковская Н.Б. «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма). Москва: ИФ РАН, 1995. 222 с.
10. Барышникова Д.В. Нарезки (1967) Уильяма Берроуза – пределы контроля // Международный журнал исследований культуры. 2021. № 3. С. 35–52.
11. Лис Э.Дж. По наставлениям сумасшедшего: эксперимент Уильяма Берроуза / пер. с англ. Н. Слободина. Москва, 2020. 255 с.
12. Хаустов Д. Берроуз, который взорвался: бит-поколение, постмодернизм, киберпанк и другие осколки. Москва: Индивидуум, 2020. 318, [1] с.
13. Хаустов Д.С. Битники: [Великий отказ, или Путешествие в поисках Америки]. Москва: Рипол-Классик, 2017. 297, [2] с.
14. Houen A. William S. Burroughs's Cities of the Red Night Trilogy: Writing Outer Space // Journal of American Studies. 2006. Vol. 40, No. 3. P. 523–549.
15. Land C. Technologies, Texts and Subjects: William S. Burroughs and Post-Humanism. PhD dissertation. Warwick: University of Warwick, 2004 [Электронный ресурс]. URL: <http://wrap.warwick.ac.uk/1216/> (дата обращения: 01.05.2021).

Сведения об авторе:

Ряполов Сергей Владимирович, кандидат философских наук, старший преподаватель кафедры философии Московского государственного института культуры

ул. Библиотечная, 7, Химки, Московская обл. 141406
poincareconjecture@yandex.ru

Дата поступления статьи: 06.03.2022

Одобрено: 20.03.2022

Дата публикации: 28.03.2022

Для цитирования:

Ряполов С.В. Смерть, бессмертие и космос: Уильям С. Берроуз о страхах современности // Сфера культуры. 2022. № 1 (7). С. 29–35. DOI: 10.48164/2713-301X_2022_7_29

УДК 14+128/129

DOI: 10.48164/2713-301X_2022_7_29

S.V. Ryapolov

Khimki, Moscow Region
Moscow State Institute of Culture
poincareconjecture@yandex.ru

DEATH, IMMORTALITY AND COSMOS: WILLIAM S. BURROUGHS ABOUT THE FEARS OF TODAY

The article deals with the specificities of interpreting the topics of death, immortality, virus, and language in the works of William S. Burroughs (1914–1997), an American writer and philosopher. Many of his thoughts have anticipated the fears of our days. At the same time, both originality and topicality of the issues posed

by the writer in his novels and essays allow to consider him an original thinker.

Keywords: language, virus, death, American literature, Beatniks, postmodernism, philosophical anthropology, ethics, William S. Burroughs.

References

1. Ariès, Ph. (1992) [L'Homme devant la mort], Rus. transl. by V.K. Ronin. Moscow: Progress — Progress-Akademiya. (In Russian).
2. Varava, V.V. (2005) *E'tika nepriyatiya smerti* [Ethics of the Denial of Death]. Voronezh: Publishing House of the Voronezh State University. (In Russian).
3. Kristeva, J. (2003) [Powers of Horror: An Essay on Abjection], Rus. transl. by A. Kostikov. St. Petersburg: Aletheia. (In Russian).
4. Radek, G. (2020) Posthuman and Death in William S. Burroughs' Last Trilogy. Thesis of Bachelor's Diploma [In English]. URL: https://is.muni.cz/th/t9fet/Gregor_Radek_Bachelor_final.doc (Accessed 01.05.2021).
5. Gysin, B., Wilson, T. (2006) [Here To Go] (novel), authorised Rus. transl. by D.V. Dubrovskaya. Moscow: AST: Adaptekt. (In Russian).
6. Land, C. (2005) Apomorphine Silence: Cutting-up Burroughs' Theory of Language and Control. *Ephemera: theory & politics in organization*. (In English). URL: <http://www.ephemerajournal.org/sites/default/files/5-3land.pdf> (Accessed 01.05.2021).
7. Odier, D. (2011) [The Job: Interviews with William S. Burroughs], Rus. transl. by N. Abdullin. Moscow: AST: Astrel'; Vladimir: VKT. (In Russian).
8. Ginzberg, A. (2021) [Conscious Prose. Selected Essays of 1952–95], Rus. transl. by S. Karpov. St. Petersburg: Podpisnye izdaniya. (In Russian).

9. Man'kovskaya, N.B. (1995) «*Parizh so zmeyami*» (*Vvedenie v e'stetiku postmodernizma*) ["Paris with Snakes" (Introduction to the Aesthetics of Postmodernism)]. Moscow: IF RAN. (In Russian).
10. Baryshnikova, D.V. (2021) Narezki (1967) Uil'yama Berrouza – predely kontrolya [William S. Burroughs's Cut-ups (1967): the Limits of Control]. *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury* [International Journal of Culture Researches], 3, 35–52. (In Russian).
11. Lees, A.J. (2020) [Mentored by a Madman: The William Burroughs Experiment], Rus. transl. by N. Slobodin. Moscow. (In Russian).
12. Xaustov, D. (2020) *Berrouz, kotoryj vzorvalsya: bit-pokolenie, postmodernizm, kiberpunk i drugie oskolki* [Burroughs Exploded: the Beat Generation, Postmodernism, Cyberpunk and Other Fragments]. Moscow: Individuum. (In Russian).
13. Xaustov, D.S. (2017) *Bitniki: Velikij otkaz, ili Puteshestvie v poiskax Ameriki* [Beatniks: The Great Refusal, or A Journey in Search of America]. Moscow: Ripol-Klassik. (In Russian).
14. Houen, A. (2006) William S. Burroughs's Cities of the Red Night Trilogy: Writing Outer Space. *Journal of American Studies*, Vol. 40, No. 3, 523–549. (In English).
15. Land, C. (2004) Technologies, Texts and Subjects: William S. Burroughs and Post-Humanism. Ph.D. thesis. Warwick: University of Warwick. (In English). URL: <http://wrap.warwick.ac.uk/1216/> (Accessed 01.05.2021).

About the author:

Sergey V. Ryapolov, Ph.D. in Philosophy, Senior Lecturer at the Department of Philosophy of the Moscow State Institute of Culture

7 Bibliotechnaya Str., Khimki, Moscow Region, Russia
poincareconjecture@yandex.ru

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

ART & CULTURE



УДК 75.046

DOI: 10.48164/2713-301X_2022_7_39

И.Ю. Чибикова

Самара
Самарский областной художественный музей
iyuchibikova@mail.ru

ФОРМИРОВАНИЕ АВТОРСКОГО СТИЛЯ Г.Н. ЖУРАВЛЁВА В РАБОТЕ НАД ИКОНОЙ «ОБРАЗ СЯГОГО ВЕЛИКОМУЧЕНИКА ГЕОРГИЯ ПОБЕДОНОСЦА»

Данное исследование посвящено изучению стилевых особенностей образа Георгия Победоносца в иконописи Г.Н. Журавлева. В результате искусствоведческого анализа автором статьи были определены ключевые иконописные ориентиры самобытного художника, на которые, бесспорно, повлияли работы известных мастеров сызранского иконописного центра. Образ святого великомученика Георгия Победоносца занимает особое место не только в цикле авторских работ с изображением святых воинов (Александра Невского и Архангела Михаила), но и в творчестве мастера в целом. Изображения, иллюстрирующие данную статью, публикуются впервые.

Ключевые слова: иконопись, Григорий Журавлев, Георгий Победоносец, сызранский иконописный центр, святые воины.

Иконописное наследие Григория Николаевича Журавлева (1858–1916), феноменального безрукого и безногого художника из с. Утевка Бузулукского уезда Самарской губернии (ныне Нефтегорского района Самарской области), занимает особое место в музейных и частных коллекциях. «Писал зубами крестьянин Григорий Журавлев Самарской губ. Бузулук. уезда села Утевка» – эта авторская подпись сделана иконописцем на иконе святителя Николая Чудотворца, созданной им на рубеже XIX–XX вв. и хранящейся в настоящее время в Эрмитаже (Санкт-Петербург). Иконописные и графические работы Г.Н. Журавлева сегодня также входят в коллекцию Государственного музея истории религии (Санкт-Петербург), музея Московской духовной академии «Церковно-археологический кабинет» (Сергиев Посад), Екатеринбургского музея изобразительных искусств, Собрания русских икон при поддержке Фонда святого Андрея Первозванного, однако большая часть его работ находится в музеях Самарского региона, а

также в храмах, монастырях и частных коллекциях.

Многие сохранившиеся произведения Г.Н. Журавлева имеют однотипные подписи, где сообщается имя и фамилия мастера, сословие, место проживания, способ исполнения живописи («писал зубами»). Выходец из крестьянской среды, он не смог получить систематического художественного образования, однако это обстоятельство не помешало формированию иконописца, который владел кистью не хуже других провинциальных художников. Сам мастер видел в своей жизни промысел Божий, о чем свидетельствуют строки из письма Журавлева будущему императору Николаю II, где он написал, что создал икону «...по вразумлению Всемогущего Бога, который допустил меня на Свет Божий. И даровал мне дар» [1, с. 33].

В данной работе рассматривается икона «Образ святого великомученика Георгия Победоносца», написанная Г.Н. Журавлевым. Образ Георгия Победоносца занимает особое место в творчестве утевского

иконописца, формируя наряду с образами архангела Михаила и благоверного князя Александра Невского цикл, посвященный изображению святых воинов [1, с. 45].



Рис. 1. Г.Н. Журавлев. Образ святого великомученика Георгия Победоносца. 1889 год, 19 мая. Дерево, масло. 70×56 см. Пюхтицкий Успенский монастырь, Эстония. Надпись в левом нижнем углу: «Икону писалъ зубами крестьянинъ Григорій Журавлёвъ», в правом нижнем: «Самарской губернии, Бузулукского уезда, с. Утевки той же волости Мая 19 1889 г.»

Среди многочисленных чудес Георгия Победоносца, нашедших отражение в агиографической литературе, «Чудо о Змии» – одно из самых популярных в древнерусской живописи, а образ святого из этой иконографии – самый узнаваемый¹. В основе сюжета лежит предание о том, как в усмирении змея, появившегося близ некоего города, жители по жребию приносили в жертву юношей и девушек. Во время встречи царевны и змея появляется

спаситель – всадник на белом коне, который, поразив дракона (в одном случае – молитвой, в другом – копьем), спасает девушку от смерти. Это версия одного из сюжетов широко распространенного мотива борьбы всадника со змеем, корни которого глубоко уходят в культуры древних цивилизаций.

Среди обширной историографии, посвященной образу змееборца, заслуживают внимание современные исследования, указывающие на его глубокую культурно-историческую преемственность. Так, исследователь К.Ф. Карлова выдвигает гипотезу, согласно которой «иконографический тип Св. Георгия-змееборца оформился под влиянием изображений древнеегипетского бога Сета, пронзающего копьем змея» [2, с.1214-1215]. С появлением первых скульптурных изображений *Heros Equitans* зарождается иконография почитания всадника в «темные века» античности. На внешнее сходство с Трояном и восприятие образа доблестного всадника древними римлянами указывает исследователь Б.Л. Шапиро [3, с. 28-30]. Позже иконографический образ святого воина прослеживается в позднеантичном культе мучеников и получает дальнейшее развитие в Византии в связи с темой святых воинов [4, с. 296].

Впоследствии образ отчетливо просматривается в славянской и древнерусской традиции. Сохранившиеся памятники русского искусства свидетельствуют о том, что на Руси эта тема получает широкое распространение начиная со 2-й половины XI в. [5, с. 665-692] – как раз в тот период, когда на Руси появляется профессиональный конный воин и складывается всадническая культура [3].

Современными искусствоведами выделяется ряд иконографических типов изображения конного воина – святого Георгия Победоносца: образ всадника, связанного с житием святого Георгия; чудо Георгия, освобождаю-

¹ Образ святого Георгия Победоносца изображен на гербе Москвы, а также находится в центре Большого государственного герба Российской империи.

щего царевну от змия и, наконец, образ святого Георгия-змееборца [6].

Святого Георгия Победоносца, написанного Г.Н. Журавлевым, можно отнести ко второму типу, иконографический вариант которого, наряду с другими устоявшимися иконописными образами, был зафиксирован в иконописном подлиннике. Однако его текст свидетельствует о том, что и в пределах этой темы существует достаточно большая вариативность: «Чудо святого Георгия, како избави девицу от змия, пишется тако: святыи мученик Георгий сидит на коне белом, в руке имеяше копие и оным колот змия в гортань; а змий вышел из езера вельми страшен и велик; езеро велико, подле езера гора, а на другой стране гора же, а на брезу езера стоит девица, царская дщерь, одеяние на ней царское вельми преизрядное, поясом держит змия и ведет поясом змия во град, а другая девица ворота градския затворяет; град кругом его ограда и башня, с башни смотрит царь, образом рус, брада невелика и с ним царица, а за ними бояре, воины и народ с секирами и копиями» [7, с. 230].

Ранняя иконография на тему чуда о змее, включающая три образа – святого Георгия, Змея и Елисавы (вариант фрески в диаконнике; последняя четверть XII в., церковь святого Георгия, Старая Ладога), постепенно усложняется, «исходный лаконичный образ всадника на белом коне дополняется многочисленными подробностями» [8, с. 51]. К примеру, к изображению благословляющей десницы в небесном сегменте добавляется ангел с венцом¹, а к элементам городской архитектуры – жители города и царь, сбрасывающий с башни ключи святому Георгию, и другие

герои². Таким образом, к концу XIX в. получают широкое распространение как краткие, так и весьма подробные иконописные изображения.

«Образ святого великомученика Георгия Победоносца» Г.Н. Журавлева выполнен в излюбленной художником академической манере с использованием принципов прямой перспективы, при этом изображение лишено осязательности и материальности, отсутствуют подробные психологические нюансы, яркие эмоции, излишняя декоративность. Психологизмом проникнут колорит иконы и движение героев. Примечательно, что богатое живописное воображение автора не выходит за пределы иконописного канона. Образ проникнут внутренней духовной силой, присущей традиционной иконе, представляя собой, по мнению исследователя, протоирея С. Булгакова, «соединение религиозного озарения и художественного вдохновения, а такое соединение есть, конечно, дар исключительно редкий» [9, с. 157].

Композиция иконы Журавлева неотягощена подробностями: верхом на белом коне Георгий Победоносец изображен в движении по направлению к городу (башне) в правой части работы.

Исследовательский интерес представляет изображение соотношений фигур всадника и коня, в котором иконописец намеренно поворачивает голову коня фронтально, прижимая правой стороной к телу

¹ Иконы середины XIV – начала XV в. из собрания А.В. Морозова и И.С. Остроухова в Государственной Третьяковской галерее; икона 2-й половины XV в. из церкви с. Манихино Ленинградской области, хранящаяся сегодня в Государственном Русском музее.

² См.: «Чудо Георгия о змие, с житием», конец XVI – начало XVII в., церковь Георгия на Площадке в г. Костроме, Государственная Третьяковская галерея; «Двойное чудо св. Георгия», 2-я половина XIX в., Спасский монастырь, г. Сидон (Сайда), Ливан; «Чудо Георгия о змие», конец XV – начало XVI в., г. Вологда; Чудотворный образ святого великомученика Георгия Победоносца новгородского письма XV в., икона из Высоцкого Серпуховского монастыря, г. Серпухов. Второй вариант: «Чудо Георгия о змие со святыми Модестом и Власием и мучениками Флором и Лавром на полях» (середина XIX в., Музей имени Андрея Рублева), близок к рассматриваемому варианту, но соприкосновение голов всадника и коня обоюдные.

всадника. Это довольно редкий ракурс в иконографии святого Георгия на коне¹.

Их взгляды неотвратимо полны решимости, одинаково направлены на змея, извивающегося внизу. Главный герой предстает перед зрителем юношей с волнистыми темно-каштановыми волосами, аккуратно зачесанными на прямой пробор, обрамляющими объемной шапкой овал его лица. Нимб имеет форму не кольца, а сплошного золотого круга подобно солнечному диску.

Лик святого Георгия – с правильными тонкими чертами: нос прямой и заостренный, аккуратный рот с тонкими губами, спокойный и уверенный взгляд, обращенный к жертве. Иконописец тщательно прорабатывает все детали воинских доспехов великомученика: развевающийся объемными складками красный плащ (символ мученичества) приоткрывает синюю тунику, поверх нее надета металлическая броня (лорика), плащ скреплен застежкой на груди воина, нижняя часть туники ниспадает на красную попону коня. Обращают на себя внимание и рукава с яркими манжетами, высокие коричневые сапоги героя, равно как и опущенные поводья коня. Копье, которое Георгий крепко держит обеими руками, иконописец изображает с навершием в виде креста. К слову, в ранней русской иконографии этого святого образа копье всадника символизировало силу веры и молитвы воина, умиряющего злодея без изображения расправы над ним. Так, например, на фреске диаконника церкви святого Георгия в Старой Ладоге, датирующейся последней четвертью XII в., великомученик изображен с копьем, которое он только заносит над змеем.

Впрочем, Г.Н. Журавлев следует более поздней иконографической традиции, решая эту сцену иначе:

острое копье пронзает пасть змея, символизируя бесстрашие и правоту Георгия Победоносца. Темной охры дракон, больше похожий на крылатую собаку со стреловидным изогнутым языком и двойным закрученным хвостом, извивается под решительным ударом воина. Опираясь на передние лапы, змей смотрит на всадника, его перепончатые крылья прижаты к туловищу и направлены вверх концами. Небезынтересно и то, что изображение именного такого образа дракона, каким он предстает перед нами с иконы Г.Н. Журавлева, типично для западноевропейского искусства эпохи Возрождения [10].

Царевна Елисава на иконе Журавлева – образ смирения, покорности. Художник изображает ее на фоне темной полукруглой арки городской башни со сложенными на груди руками. На ней надета корона, светлая накидка, платье цвета золотистой охры. Ее образ символично озаряется лучами восходящего солнца, разгоняющего ночную тьму. Мотивы природы, изображенные мастером, бесспорно, подкрепляют (акцентируют) значимость подвига святого великомученика Георгия. Так, ландшафт зеленого поля, где разворачивается иконописный сюжет, ровный и спокойный. Заметим, что на иконе Журавлева отсутствуют изображения пещеры, озера, где обитает змей. Это еще раз подтверждает высказанную ранее в этой статье мысль о том, что иконописец работает с лаконичной композицией, лишенной излишней повествовательности.

Подобная иконографическая схема с небольшими расхождениями в деталях наблюдается в иконе из собрания Храма Казанской иконы Пресвятой Богородицы старообрядческой общины Древлеправославной поморской церкви в Самаре

¹ Из обширного пласта иконографии св. Георгия на коне (автором статьи рассмотрено свыше 100 образцов) лишь один вариант повторяет подобное расположение фигур св. Георгия и коня – икона «Чудо св. Георгия о змие» (первая половина XVII в., Крит, ГИМ, Москва).



Рис. 2. Образ святого великомученика Георгия Победоносца. Конец XIX века. Дерево, левкас, темпера. 35,5х30,5 см. Храм Казанской иконы Пресвятой Богородицы старообрядческой общины Древлеправославной поморской церкви, Самара

В её основе, как и в иконе Г.Н. Журавлева, лежит второй тип иконографического сюжета – спасение святым Георгием царевны Елисавы. Икона выполнена мастером сызранской иконописной мастерской – об этом свидетельствует типичный орнаментальный декоративный элемент на широкой черной лузге – чередующееся изображение в золоте цветка ромашки, лепестка и трилистника [11, с. 10]. В навершии, в облаках, изображен поясной Спас Вседержитель, благословляющий двумя руками. Надпись на верхнем поле иконы «Образ святого великомученика Георгия» выполнена вытянутым полууставом. На боковых полях изображение патрональных святых (надпись неразборчива, вероятно, св. Николай Чудотворец и св. мученик Иоанн Воин). В среднике иконы имеются надписи над героями сюжета: «ангел Господень», «святой великомученик Георгий»,

«дщерь царева». Характерно и цветовое решение данной иконы – сочетание теплых коричневых, охристых оттенков с зеленой цветовой гаммой. Общий фон иконы выполнен в затемненной тональности, как и лики св. Георгия и Елисавы, карнация которых построена на контрастных противопоставлениях темно-коричневой санкири и резко высветленных белилами участков на лбу, щеках, шее. Центральное место композиции занимает святой Георгий верхом на белом коне (светоносность коня подчеркивается окрасом в белый цвет гривы, хвоста и копыт), его спокойный уверенный взгляд направлен на зрителя. На нем атрибуты воинской славы: темно-зеленая туника (камизия) с золотистыми манжетами на рукавах, металлическая золотистая лорика и фестоноподобный развевающийся конец красного плаща, отмеченный извилистыми белильными линиями. Левой рукой он придерживает поводья, а правой – заносит копье с крестообразным навершием, лишь едва касаясь пасти змея. Традиционно в комплект доспехов византийского воина входил и шлем, однако в иконографии Георгия Победоносца эта часть облачения встречается редко. Ее заменяет деталь, отсутствующая в иконе Г.Н. Журавлева – изображение в правом верхнем углу ангела, держащего корону для святого Георгия. К слову, известны и такие нетипичные для иконографии Георгия Победоносца изображения, как падение шлема с головы великомученика (икона конца XV – начала XVI в., Национальный музей «Киевская картинная галерея») и замена его небесным мученическим венцом (шитая пелена из Коневецкого монастыря на Ладожском озере, начало XVI в., Государственный Русский музей) [7]. Впрочем, подобные усложнения иконописных работ, обогащающие сюжет новыми деталями, вообще типичны для иконографии XV – начала XVI века.

На иконе сызранского иконописца зеленый змей изображен на сине-зеленом фоне озера, занимающем всё нижнее поле средника. Он также имеет двухконечный хвост, один конец которого загнут вовнутрь, а верхний, в отличие от журавлевской иконы, обвивает заднюю ногу коня. Примечательна отмеченная нами ранее редкая особенность композиции данной иконы, повторяющаяся у Журавлева – взаимоположение фигур коня и всадника. Корпус наездника в трёхчетвертном развороте, с легким наклоном головы вниз, направлен синхронно движению коня вперед. При этом голова коня повернута назад и прижимается к торсу всадника. Эта деталь послужила поводом к заключению о возможном копировании крестьянским художником изображения сызранских иконописцев. Принята во внимание особенность копирования Г.Н. Журавлевым иконы «Млекопитательница» с литографии, отмеченная исследователем И.Л. Бусевой-Давыдовой: «Художник воспроизвел только Богоматерь и Младенца, отказавшись даже от ангелов, держащих корону» [12, с. 52]. Рассматривая икону святых Кирилла и Мефодия, искусствовед отмечает другую особенность работы утевского иконописца, который «располагал литографией, по композиции напоминающей микешинскую, но заметно отличающейся от нее в деталях» [12, с. 52]. Это подтверждает нашу гипотезу о свободном творческом использовании им оригинала при копировании и избеганием им излишней детализации. Царевна также изображена в короне, со сложными на груди руками, на фоне темной арки городской башни. Различия касаются некоторых архитектурных особенностей городской постройки, состоящей из двух прямоугольных башен разного уровня с зубчатым краем: нижний – зеленого цвета с оконным проемом и верхний – терракотового, между ними видны фигуры царя с царицей и конус крыши с золотистой черепицей.

Сызранская икона, посвященная образу святого Георгия Победоносца, выполнена в традиционной каноничной манере с тонкой прорисовкой деталей и включением в сюжет небольших подробностей. Для иконы Григория Журавлева (при «живоподобной» манере письма) также характерен лаконизм и определенная сдержанность в передаче образов. Сравнительный анализ двух работ, центральной фигурой которых явился святой великомученик Георгий Победоносец, позволяет сделать вывод о том, что при небольших расхождениях в деталях обнаруживается очевидное сходство иконографических схем этих икон. К слову, авторы-составители выпущенного к открытию выставки икон Г.Н. Журавлева каталога «Вопреки невозможному. Нерукотворные иконы Григория Журавлева» И.В. Крамарева и Т.Ю. Конякина отмечают, что современники иконописца свидетельствовали, что он не составлял свои композиции, а копировал их с различных образцов [13, с. 36]. Исследователь И.Л. Бусева-Давыдова замечает, что оригиналы, которыми пользовался Журавлев, были «весьма неоднородны», что копирование как метод, издревле носивший практический и сакральный характер, играло «важную роль в творческом методе мастера» [12, с. 51]. Известно и то, что утевский иконописец не работал «на поток» – кисти самобытного иконописца принадлежат в большинстве своем работы, выполненные им на заказ, для создания которых мастеру-самоучке необходимы были иконописные ориентиры.

В связи с этим вполне допустимо использование художником в качестве практического руководства также и альбомов цветных литографий религиозной тематики, изданных в 1880-е годы¹. Тем более, что в самарских храмах имеются примеры обращения к этим популярным образцам. Так, в частности, в интерьере храма во имя святых Апостолов Петра

¹ Альбом изображений святых икон издания хромолитографии Е.И. Фесенко в Одессе. Одесса: Хромолит. Е.И. Фесенко, 1894. [Л. 86].

и Павла имеется несколько работ, принадлежащих кисти известного самарского деятеля, настоятеля, протоиерея Иоанна Фомичёва. Например, икона «Чудесное явление Божьей Матери на горе Почаевской» выполнена с высокой степенью соответствия литографическому оригиналу. Но этого нельзя сказать об иконографических сюжетах «Святой великомученик Георгий Победоносец» из альбома и рассматриваемой иконы Григория Журавлева. При внешнем сходстве композиций, имеются существенные расхождения в деталях, в частности ключевой момент – положение головы коня по отношению к всаднику. В альбоме, в отличие от иконы Г. Журавлева, представлен наиболее распространенный вариант – конь смотрит вперед по ходу движения, городская башня состоит из одного уровня.

Голубое небо с небольшими облаками на горизонте в литографии не передает того трагизма ситуации, который акцентировал через пейзаж утесский иконописец. При этом вполне допустимо, что общий композиционный строй и тема ландшафта были творчески переосмыслены художником в своей работе.

Таким образом, с большой долей вероятности можно утверждать, что Г.Н. Журавлев был знаком с изображениями из альбома литографий, но при создании иконы «Образ святого великомученика Георгия Победоносца» (по количеству сходных деталей) приоритетной все же стала работа сызранской мастерской, тем более, что произведения этого иконописного центра имели довольно широкое распространение как на территории Самарской губернии, так и далеко за ее пределами.

Список литературы

1. Вопреки невозможному. Нерукотворные иконы Григория Журавлева: каталог выставки / сост. И.В. Крамарева, Т.Ю. Конякина. Москва, 2020. 143 с.
2. Карлова К.Ф. Сет-змееборец и св. Георгий: преемственность иконографического типа // Индоевропейское языкознание и классическая филология – XXIV: материалы чтений, посвященных памяти профессора И.М. Тронского. Ч. 2. Санкт-Петербург: ИЛИ РАН, 2020. С. 1209-1224.
3. Шапиро Б.Л. Русский всадник в парадигме власти. Москва: Новое лит. обозрение, 2021. 704 с.
4. Алпатов М.В. Образ Георгия-воина в искусстве Византии и древней Руси // Труды отдела древнерусской литературы. Т. 12 / Акад. наук СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). Москва; Ленинград: Изд-во Акад. наук СССР, 1956. С. 292–310.
5. Жарикова Т.А. [Георгий. Иконография]. На Руси // Православная энциклопедия. Т. 10 / под ред. Патриарха Моск. и всея Руси Кирилла. Москва: Церк.-науч. центр «Православ. энцикл.», 2005. С. 685-690.
6. Некрасова М.А. Образ всадника-воина – святого Георгия змееборца. Его сакральный смысл в искусстве славянских народов как источника жизненных начал // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2009. Т. 185. С. 15-27.
7. Еремина Т.С. Мир русских икон и монастырей: история, предания. Москва: Наука, 1998. 597 с.
8. Чибикова И.Ю. «Образ Георгия Победоносца» – один из ярких памятников наследия Григория Журавлева // Двадцать пятые Иоанновские чтения памяти Высокопреосвященнейшего Иоанна, митрополита Санкт-Петербургского и Ладожского (9 октября 2020 г.): сб. материалов науч. конф. / сост. О.И. Радченко, Д.И. Овчинников. Самара: ООО «Науч.-техн. центр», 2020. С. 51-55.
9. Булгаков С. Икона и иконопочитание: догмат. очерк. Москва: Крутиц. патриаршее подворье: Рус. путь, 1996. 157 с.

10. Регинская Н.В. Образ святого Георгия Победоносца в примитивной иконописи // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2009. Т. 184. С. 218-235.
11. Половинкин П.В., Кожевникова М.В. Старообрядчество Самарского края. История и культура. Самара: Издат. дом «Агни», 2007. 32 с.
12. Бусева-Давыдова И.Л. Творчество Г.Н. Журавлева // Вопреки невозможному. Нерукотворные иконы Григория Журавлева: каталог выставки / сост. И.В. Крамарева, Т.Ю. Конякина. Москва, 2020. С. 24-46.
13. Крамарева И.В., Конякина Т.Ю. И даровал мне дар // Вопреки невозможному. Нерукотворные иконы Григория Журавлева: каталог выставки / сост. И.В. Крамарева, Т.Ю. Конякина. Москва, 2020. С. 41-42.

Сведения об авторе:

Чибикова Инга Юрьевна, методист Самарского областного художественного музея

ул. Куйбышева, 192, Самара, 443099
iyuchibikova@mail.ru

Дата поступления статьи: 10.03.2022

Одобрено: 15.03.2022

Дата публикации: 28.03.2022

Для цитирования:

Чибикова И.Ю. Формирование авторского стиля Г.Н. Журавлёва в работе над иконой «Образ святого великомученика Георгия Победоносца» // Сфера культуры. 2022. № 1 (7). С. 39-48. DOI: 10.48164/2713-301X_2022_7_39

УДК 75.046

DOI: 10.48164/2713-301X_2022_7_39

I.Yu. Chibikova

Samara
Samara Art Museum
iyuchibikova@mail.ru

THE DEVELOPMENT OF G.N. ZHURAVLYOV'S UNIQUE STYLE DURING HIS WORK ON THE ICON *THE IMAGE OF THE HOLY GREAT MARTYR GEORGE THE VICTORIOUS*

This study focuses on some special features of the style of the image of St. George the Victorious in G.N. Zhuravlyov's iconography. As a result of this analysis, some fundamental iconographic reference points of the distinctive painter, undoubtedly influenced by the artworks of the renowned craftsmen of the Syzran iconography centre, have been identified. The image of the Holy Great Martyr George the Victorious is special not

only in Zhuravlyov's series of iconographic works featuring such revered warriors as St. Alexandre Nevsky and St. Michael the Archangel but also in his oeuvre in general. The images illustrating this article are published for the first time.

Keywords: icon painting, Grigory Zhuravlyov, St. George the Victorious, Syzran icon painting centre, saint warriors.

References

1. Kramareva, I.V., Konyakina, T.Yu. (2020) *Vopreki nevozmozhnomu. Nerukotvornye ikony Grigoriya Zhuravlëva: katalog vystavki* [Against the Impossible. Vernicle Icons Created by Grigory Zhuravlyov: Exhibition Catalog]. Moscow. (In Russian).
2. Karlova, K.F. (2000) Set-zmeeborec i sv<yatoj> Georgij: preemstvennost' ikonograficheskogo tipa [Seth the Serpent Slayer and St. George the Victorious: the Continuity of the Iconographic Type]. *Indoevropskoe yazykoznanie i klassicheskaya filologiya – XXIV: materialy chtenij, posvyashhënykh pamyati professora I.M. Tronskogo* [Indo-European Linguistics and Classical Philology – Issue 24: materials of Readings in Memory of Professor I.M. Tronsky]. Pt. 2. St. Petersburg, 1209-1224. (In Russian).
3. Shapiro, B.L. (2021) *Russkij vsadnik v paradigme vlasti* [The Russian Rider in the Paradigm of Power]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
4. Alpatov, M.V. (1956) *Obraz Georgiya-voina v iskusstve Vizantii i drevnej Rusi* [The Image of St. George the Warrior in the Art of Byzantium and Medieval Russia]. *Trudy Otdela drevnerusskoj literatury* [Proceedings of the Department of Medieval Russian Literature], Vol. 12. Moscow; Leningrad, 292-310. (In Russian).
5. Zharikova, T.A. (2005) Na Rusi [In Russia]. *Pravoslavnyaya e'nciklopediya* [Encyclopedia of the Russian Orthodoxy], Vol. 10. Moscow, 685-690 (In Russian).
6. Nekrasova, M.A. (2009) *Obraz vsadnika-voina – svyatogo Georgiya zmeeborca. Ego sakral'nyj smysl v iskusstve slavyanskix narodov kak istochnika zhiznennykh nachal* [The Image of a Riding Warrior – St. George the Serpent Slayer. Its Sacred Meaning as the Source of Vital Elements in Slavic Peoples' Art]. *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury* [Proceedings of the St. Petersburg State Institute of Culture], Vol. 185, 15-27. (In Russian).
7. Erëmina, T.S. (1998) *Mir russkix ikon i monastyrej: istoriya, predaniya* [The Realm of Russian Icons and Monasteries. History, Legends]. Moscow: Nauka. (In Russian).
8. Chibikova, I.Yu. (2020) «Obraz Georgiya Pobedonosca» – odin iz yarkix pamyatnikov naslediya Grigoriya Zhuravlëva [“The Image of St. George the Victorious” – One of the Most Prominent Examples of Grigory Zhuravlyov's Legacy]. *Dvadcat' pyatye Ioannovskie chteniya pamyati Vysokopreosvyashhennejshego Ioanna, mitropolita Sankt-Peterburgskogo i Ladozhskogo (9 oktyabrya 2020)* [The Twenty-fifth Readings in Memory of His Eminence John, the Metropolitan of St. Petersburg and Ladoga (October 9, 2020)]. Samara, 51-55. (In Russian).
9. Bulgakov, S. (1996) *Ikona i ikonopochitanie: dogmaticheskij ocherk* [The Icon and the Veneration of Icons: A Dogmatic Essay]. Moscow. (In Russian).
10. Reginskaya, N.V. (2009) *Obraz svyatogo Georgiya Pobedonosca v primitivnoj ikonopisi* [The Image of St. George the Victorious in Primitive Icon Painting]. *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury* [Proceedings of the St. Petersburg State Institute of Culture], Vol. 184, 218-235. (In Russian).
11. Polovinkin, P.V., Kozhevnikova, M.V. (2007) *Staroobryadchestvo Samarskogo kraja. Istoriya i kul'tura* [Old Believers of the Samara Region. History and Culture]. Samara. (In Russian).
12. Buseva-Davydova, I.L. (2020) *Tvorchestvo G.N. Zhuravlëva* [The Oeuvre of G.N. Zhuravlyov]. *Vopreki nevozmozhnomu. Nerukotvornye ikony Grigoriya Zhuravlëva: katalog vystavki* [Against the Impossible. Vernicle Icons Created by Grigory Zhuravlyov: Exhibition Catalog]. Moscow, 24-46. (In Russian).

13. Kramareva, I.V., Konyakina, T.Yu. (2020) I daroval mne dar... [And the gift was granted to me...]. *Vopreki nevozmozhnomu. Nerukotvornye ikony Grigoriya Zhuravlëva: katalog vystavki* [Against the Impossible. Vernicle Icons Created by Grigory Zhuravlyov: Exhibition Catalog]. Moscow, 41-42 [In Russian].

About the author:

Inga Yu. Chibikova, methodologist of the Samara Art Museum

92 Kuybyshev Str., Samara, 443099
iyuchibikova@mail.ru

УДК 782.6+78.071.1

DOI: 10.48164/2713-301X_2022_7_49

О.А. Кристалюк

Самара

Самарский государственный институт культуры

olgakrishtalyuk@yandex.ru

НЕОКОНЧЕННАЯ ОПЕРА «ИГРОКИ» Д. ШОСТАКОВИЧА: ПРОБЛЕМА НЕЗАВЕРШЕННОГО ЗАМЫСЛА И ВАРИАНТЫ РЕКОНСТРУКЦИИ ЦЕЛОГО

Статья посвящена проблеме реконструкции незавершенной оперы «Игроки» Д. Шостаковича. Рост количества постановок «Игроков» в последние годы свидетельствует не только об интересе к этому шедевру мастера, но и об огромном художественном потенциале, заключенном в самом факторе незавершенности оперы и возможностях её окончания. Автор рассматривает три типа реконструкции «Игроков»: 1) завершение 1-го акта оперы дирижером Г. Рождественским; 2) полная реконструкция оперы (2-й и 3-й акты) К. Мейера; 3) постановочная версия оперного режиссера Ю. Александрова и сценариста Ю. Димитрина.

Ключевые слова: Д.Д. Шостакович, «Игроки» Н.В. Гоголя, опера, реконструкция незавершенного произведения, режиссерская реконструкция.

В богатейшем творческом наследии Дмитрия Шостаковича, и по сей день изученном не до конца, среди частично атрибутированных набросков и эскизов, хранящихся в московских архивах (РГАЛИ, ГЦММК, Архив Д.Д. Шостаковича), есть отдельная область незавершенных оперных замыслов. Юношеские композиторские опыты начала 1920-х гг. содержат фрагменты оперы «Цыгане» по поэме А.С. Пушкина. К 1930-м гг. относятся наброски опер Шостаковича: «Большая молния», «Оранго», замыслы опер «Маскарад», «Сын партизана», «Катюша Маслова», оперы о народовольцах, «Волочаевские дни»¹. К «Оранго» композитор написал Увертюру и Пролог из 11 эпизодов. Шостакович с огромным интересом искал новые оперные

сюжеты, в которых он мог бы выразить свое уникальное понимание разнообразных возможностей жанра: от театральной симфонии в опере «Нос», комической оперы («Большая молния»), трагического фарса («Оранго») до большой оперы с мощным трагедийным финалом, а точнее трагедии-сатиры в «Леди Макбет Мценского уезда». Плодотворнейшее десятилетие творческой молодости гения завершилось, как известно, жестокой идеологической реакцией на оперу «Леди Макбет» (28 января 1936 г.). Это событие предопределило дальнейшее болезненное отношение композитора к работе над оперными проектами, которые остались незавершенными. В последующие десятилетия Д.Д. Шостакович не раз задумывался о новой опере. В 1942 г. во время эвакуации в Куйбышеве композитор писал оперу на текст комедии Н.В. Гоголя «Игроки». Был почти закончен 1-й акт. В 1943 г., оставив гоголевский текст, Дмитрий Дмитриевич обратился к иному сюжету – повести А.П. Чехова «Черный монах». «Сюжет “Черного монаха” был

¹ Д.Д. Шостаковичем написана музыка к фильму «Волочаевские дни» (1937). О замысле одноименной оперы пишет К. Мейер в своей монографии о композиторе: «К “Волочаевским дням” появилось даже несколько набросков в духе старинных русских народных песен – вокальные отрывки, фрагменты клавира, хор “Ветер-ветер носит все живое”» [2, с. 248].

уже осмыслен Шостаковичем как возможный материал для оперы» [1, с. 168], однако в итоге «композитор настоятельно рекомендует его своему ученику Р. Бунину для первой пробы в музыкально-сценическом жанре» [Там же].

О. Дигонская отмечала, что в начале 1970-х гг. композитор вновь вернулся к сюжету чеховской повести «Черный монах», осмысливая возможность создания оперы, в которой, по словам Шостаковича, «будет очень мало действия» [1, с. 180]. Также Шостакович размышлял и о создании одноактной оперы по мотивам повести Н. Гоголя «Портрет». По мысли композитора, две одноактные оперы «Черный монах» и «Портрет» могли бы идти в один вечер. И.Д. Гликман упоминал, что в 1972 г. Шостакович высказывался о планах написать небольшую оперу с комическим финалом на либретто по мотивам рассказа О. Уайльда «Кентервильское привидение».

Таким образом, уже на основе перечисленных фактов можно сделать вывод о том, что оперные планы не покидали Шостаковича всю его жизнь, однако многие из них так и не воплотились по ряду трагических обстоятельств. Для незавершенных фрагментов характерна различная степень воплощенности творческого замысла. Некоторые наброски стремительно обретали «плоть и кровь», заимствуя материал из предыдущих сочинений композитора. Например, в музыкальном материале оперы «Оранго» заметны заимствования из балета «Болт» (в Увертюре, «Танце мира», «Общем танце и апофеозе»). Другие оперные проекты содержат только сценарный план («Черный монах»).

Среди незавершенных опер Д. Шостаковича особое место принадлежит «Игрокам». В этой опере интересна специфичность камерной трактовки жанра, использование принципов инструментального театра, композиционно-структурные функции ритмических комплексов и оркестровки, тембровый

и жанровый полифонизм мышления композитора. Кроме того, процесс написания 1-го акта оперы можно назвать смелым творческим экспериментом, поскольку композитор писал музыку не на готовое либретто, а на подлинный текст литературного первоисточника, без купюр, подобно А.С. Даргомыжскому в опере «Каменный гость» по поэме А.С. Пушкина или М.П. Мусоргскому в опере «Женитьба» на текст пьесы Н.В. Гоголя. Поразительно, что по определенному, подчас роковому, стечению обстоятельств ни один из этих шедевров не был закончен. Причины, повлиявшие на остановку работы Шостаковича, могли быть различными. Среди них: 1) опасения автора, что опера без текстовых купюр слишком разрастётся «и выйдет за временные рамки оперного спектакля»¹; эта точка зрения была высказана Шостаковичем в письме к В. Шебалину от 27.12.1942 г.: «Работу... прекратил ввиду полной бессмысленности этого предприятия» [3, с. 221]; 2) мысли о том, что оперу постигнет злая судьба, и она никогда не будет поставлена [Е. Долинская: «Власть уже заносила свою дубинку не только над "Леди Макбет", но и успела расправиться с тремя балетами... Так стоило ли подвергать риску столь любимый мастером жанр?» [4, с. 58]]; 3) муки раздвоения творческого сознания: думать о трагедии блокадного Ленинграда и сочинять комическую оперу о карточных шулерах (версия оперного режиссера Ю. Александрова)²; 4) своего рода эмоциональное выгорание (свидетельством этому являются слова Шостаковича, которые М. Шагинян приводит в своем дневнике весной 1943 г.: «В данное время я не люблю оперу, она мне кажется бутафорией. Оперу просто не люблю, а балет очень не люблю. Меня

¹ Письма к другу: письма Д.Д. Шостаковича к И.Д. Гликману / сост. и коммент. И.Д. Гликмана. Москва: DSCN; Санкт-Петербург: Композитор, 1993. С. 29.

² Александров Ю. «Игроки-1942» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.sanktpeterburgopera.ru/repertoire/repertoire-theatre/gamblers-1942/> (дата обращения: 15.02.2022).

тянет к симфонии, хочу писать восьмую симфонию»¹. Неожиданную версию высказывает Л. Акопян в своей монографии о композиторе: «Шостакович понял: получается всего лишь омузыкаленная версия комедии Гоголя. Осознав, что в этой партии с Гоголем его шансы невелики, почел за благо вовремя выйти из игры» [3, с. 227].

Подытожив все варианты, приведем слова самого композитора в пересказе С. Волкова из его знаменитой книги «Свидетельство. Воспоминания Дмитрия Шостаковича»: «Первое: опера каких-то необъятных размеров. Но, главное, конечно, не это. Главное – кто эту оперу ставить будет? Сюжет не героический, не патриотический. Гоголь – классик, так и то не ставят. А меня – так и просто с землей сравниют. Скажут, издевается Шостакович. Что же это такое – оперы про карточную игру сочинять. И главное, никакой морали из “Игроков” не выжмешь. <...> А того не поймут, что юмор сам по себе – великая вещь. И он в дополнительной морали не нуждается. Юмор – это проявление божественного. Но кому это объяснишь? В оперных театрах таких серьезных вещей не понимают. И уж тем более – в учреждениях, ведающих культурой. Так и забросил я “Игроков”»². Но именно эта опера композитора из незавершенного оперного наследия по полнокровности и яркости музыкального материала оказалась ближе всего к сценическому воплощению, оставив неизгладимый цитатный

след в последнем сочинении мастера – Альтовой сонате.

Как известно, Д. Шостакович начал работу над оперой «Игроки» сразу же после окончания Седьмой симфонии. Через много лет композитор в беседах с С. Волковым скажет о том, что он родился не в Пятой симфонии, а после Седьмой. Таким образом, одна из причин, повлиявших на выбор Шостаковичем любимой гоголевской темы (столь амбивалентной и богатой мифологическими коннотациями) для новой оперы, связана с желанием возродиться эмоционально и духовно, позволить себе «сатирическую драму» после трагизма симфонии³. А. Богданова сравнивает сатирические и трагические подтексты «Игроков» с Ювеналовой сатирой, цель которой «не рассмешить, а обратить внимание на одну из темных сторон жизни» [5, с. 361]. Любопытные факты в связи с замыслом «Игроков» приводит С. Хентов в своей монографии о Д. Шостаковиче: «Мысль об опере “Игроки” появилась у него чуть ли не в конце 1938 года, когда он прочитал в газетах о соглашении правительств Великобритании и Франции с фашистскими правительствами Германии и Италии, названном “мюнхенский сговор”: Шостакович рассматривал Н. Чемберлена, Э. Даладье, А. Гитлера и Б. Муссолини в историческом аспекте как азартных, лицемерных игроков» [6, с. 68]. Рассматривая сюжет «Игроков» в контексте событий жизни композитора, возникает ещё одна известная аллегория: подобно главному герою комедии – Ихареву, обманутому своими же собратьями по «профессии», мог чувствовать себя и сам Шостакович в 1936 г., став мишенью травли своих же коллег-композиторов.

¹ Шагинян М. 50 писем Д.Д. Шостаковича (отрывки из дневников и писем) // Новый мир. 1982. № 12. С. 133.

² Волков С. Свидетельство. Воспоминания Дмитрия Шостаковича, записанные и отредактированные Соломоном Волковым. С новым предисловием Владимира Ашкенази. New-York: Limelight Editions, 2004. С. 292. С. Мирошниченко отмечает, что, несмотря на «особую тщательность», с которой выполнена композитором чистовая партитура «Игроков», композитор «никогда не предполагал её ни к изданию, ни к публичному исполнению. В первых книгах о композиторе об опере говорится вскользь, как о наброске, не имеющем большого значения. В перечне произведений она значилась под опусом 63, затем вообще перестала фигурировать» [4, с. 55].

³ Так, С. Волков в своей книге о Д. Шостаковиче писал, что между трагическими симфониями Седьмой и Восьмой опера «Игроки» выполняет функцию сатирической драмы, что создает таким образом гигантскую трилогию в традициях древнегреческого театра. Эта точка зрения подтверждается и И. Гликманом в его предисловии к книге «Письма к другу» [Волков С. Указ. соч. С. 29].

Существует несколько версий завершения «Игроков». Первая версия связана с деятельным участием в судьбе оперы легендарного дирижера Г.Н. Рождественского, который и подготовил её мировую премьеру в 1978 г. с оркестром Ленинградской филармонии и солистами Московского камерного театра. Г. Рождественский располагал тогда фотокопией чистового автографа. Вот как писал об этом сам дирижер: «Дмитрий Дмитриевич закончил работу над партитурой оперы “Игроки” на 13 такте после цифры 194, а в клавире он сочинил еще 7 тактов. Эти семь тактов я инструментовал, принимая во внимание фактуру предшествующего эпизода, то есть, продолжая гармонические фигурации флейты и кларнета на фоне аккордовой педали струнного оркестра. У Шостаковича рукопись клавира обрывается на слове “кончился”. Стремясь к логическому завершению фразы, я продолжил в следующем такте гоголевский текст, вписав слово “банк” Утешительному без определенной высоты, не считая для себя возможным в данном случае что-либо досочинять за Дмитрия Дмитриевича» [4, с. 55-56]. Далее Г. Рождественский отмечает, что в процессе знакомства с партитурой у него возник еще один вариант окончания 1-го акта оперы: «Мой вариант конца является сугубо альтернативным. Он состоит из повторения в сокращенном виде песни Гаврюшки в сопровождении басовой балалайки (цифра [48]), являющегося своеобразным “резюме” оперы и добавлением к нему четырех тактов, которые представляют собой буквальное повторение (за исключением четвертого такта) цифры [183]. Ряд разночтений между клавиром и партитурой отредактирован мною» [4, с. 56].

Однако текстологические исследования разных лет, проведенные А. Богдановой (1978), Г. Овсянкиной (1999) и С. Мирошниченко (2013), позволили включить в рукопись партитуры «Игроков» ещё несколько эскизов вокальной партии в сопровождении фортепиано, написан-

ных Шостаковичем в мае 1942 года. Это текстовый фрагмент комедии от слов Ихарева «Очень остроумно» до его же реплики «...соединиться втроем против одного обыграть». В силу своей эскизности клавирный набросок, возможно, не был знаком Г. Рождественскому. Однако его не знал и польский композитор К. Мейер, который сделал свою версию окончания «Игроков», написав 2 и 3-й акты, работая также на основе текста комедии Н. Гоголя и на основе музыкального материала 1-го акта оперы.

Анализируя этот последний набросок композитора и версию К. Мейера на данный текст, можно сделать некоторые наблюдения о различном подходе авторов к гоголевскому первоисточнику. Возникает следующий сравнительный ряд:

1. Шостакович сохраняет высокий темпоритм действия после монолога Утешительного, сразу за ним вводя реплику Ихарева. Инструментальный проигрыш между репликами персонажей может занимать 1 такт, меньше пауз внутри отдельных фраз и между фразами-репликами героев. Мейер же перед текстом Ихарева вводит небольшое оркестровое вступление, по музыкальному материалу напоминающее тему Пассакалии из оперы «Катерина Измайлова», инструментальные проигрыши занимают несколько тактов (3-4), больше пауз в аналогичных местах сравниваемого текста. Таким образом Мейер замедляет подлинный авторский темпоритм.

2. Шостакович с богатейшим разнообразием в интонационном отношении (иногда с парадоксальностью гения) мелодизирует гоголевский текст, тогда как Мейер порой более схематичен в выборе интонационных моделей.

3. Мейер часто копирует гоголевский текст.

В отношении к тексту комедии у Шостаковича и Мейера выявляется главное отличие: для Дмитрия Дмитриевича создание музыки оперы на полный текст Гоголя было принци-

пиальной творческой установкой, поэтому композитор не сократил ни одного слова. Для Мейера, который был глубоким знатоком музыки Шостаковича и состоял с ним в переписке, в совершенстве владел русским и немецким языками, мастерски стилизовал в духе Шостаковича, Моцарта, Брамса¹, творческая задача была, естественно, иной: завершить оперу, написав ещё два акта в том стиле, который сложился в «Игроках». Поэтому все возможные противоречия, связанные с использованием полного текста комедии, Мейер снимал с помощью купюр.

Логика купирования была связана с отчетливым выделением основной линии действия после VIII явления: это появление Глова-«отца», затем Глова-«сына» и последующее разоблачение интриги против Ихарева. Было купировано XI явление комедии полностью. Также сокращались фрагменты текста с общими рассуждениями игроков: о профессии, о человеческой психологии. Например, Мейером сокращён текст, очевидно знаковый для Гоголя и Шостаковича, в монологе Замухрышкина: «Ну что! Вы уж, я вижу, смеетесь! Эх, господа!.. Ведь вот тоже и господа сочинители всё подсмеиваются над теми, которые берут взятки; а как рассмотришь хорошенько, так взятки берут и те, которые повыше нас»².

В интервью Д. Гойови Мейер прокомментировал историю возникновения замысла завершить оперу «Игроки», работа над которым велась 9 месяцев во время стажировки К. Мейера в Германии: «В Вуппертале существовал

особый интерес к музыкальным драматическим произведениям Шостаковича, и в издательство “Сикорский” поступило предложение воспроизвести фрагмент в рамках специально посвященного для этого вечера. <...> Были версии исполнить полностью фрагмент оперы, написанный Шостаковичем, а затем продолжить ее как разговорную драму. Или: оставить действие в пересказе от лица рассказчика с небольшими вставляемыми по ходу рассказа музыкальными эпизодами. <...> Мне хотелось развить дальше то, что сочинил Шостакович, и я горжусь тем, что больше невозможно определить границы между музыкой Шостаковича и моей (курсив мой. – О.К.) Я должен был придерживаться Шостаковича 40-х годов. Помимо завершения 1 акта я должен был сочинить два других акта³ – в целом я сочинил ещё полтора часа музыки – больше, чем написал Шостакович. Тем не менее, нельзя сказать, что это в большей степени моя опера, чем Шостаковича, потому что языком музыки оперы остается язык Шостаковича, и я стремился к этому» [4, с. 318-319]. «Игроки» Шостаковича-Мейера были поставлены в Вуппертале (Германия) 28 мая 1982 г., перевод текста Гоголя на немецкий язык сделал музыковед Юрген Кехель. В 1990 г. эта версия прозвучала и в России, в Московском камерном театре Б. Покровского. Г. Рождественский так оценил работу К. Мейера: «Мне кажется, что его опыт удался. Он смог, насколько это возможно, “перевоплотиться” в Шостаковича и, во всяком случае, “пофантазировать” на столь интересную тему...» [4, с. 58].

Помимо шести мужских персонажей 1-го акта, Мейер вводит еще трёх героев комедии Гоголя: Замухрышкина (тенор), Глова-отца (бас-профундо) и Глова-сына (баритон), увеличив таким образом общее число басовых партий. Непрерывность интонационной ткани оперы во 2 и 3-м актах созда-

¹ В пьесе К. Мейера «Посвящение Иоганнесу Брамсу для оркестра», ор. 59 («Homage a Johannes Brahms for orchestra», 1982) композитор во вступлении мастерски создает аллюзию на монументальный концертный стиль Брамса, не прибегая к явным цитатам. Мейер написал также «квартет в манере Шостаковича» («Шестнадцатый квартет Шостаковича») и оркестровал Сонату Шостаковича для скрипки и фортепиано» [7, с. 784].

² Гоголь Н.В. Игроки [Электронный ресурс] / Электр. б-ка RoyalLib.com. URL: https://royallib.com/read/gogol_nikolay/igroki.html#0 (дата обращения: 15.02.2022).

³ В итоге существующая версия оперы Д. Шостаковича-К. Мейера «Игроки» содержит 2 акта.

ется за счет глубокого «анализа музыки Шостаковича» [К. Мейер], на основе которого и оказалась возможной стилизованная реконструкция. Мейер использует ряд симфонических фрагментов из 1-го акта, отдельные цитаты, превращенные в лейтмотивы (например, лейтмотивом становится тема крапленой колоды под названием «Аделаида Ивановна»), также «статус лейтмотива получает симфонический фрагмент начала карточной игры» [4, с. 163-164]. В своем интервью Мейер подробно комментировал источники цитат: «Несколько раз я использовал отрывки из сочиненной части, для этого я неоднократно цитировал ранние работы Шостаковича, как он сам это иногда делал, например, III Симфонию, IV Симфонию. В одинаковых ситуациях я цитирую "Игроков" Шостаковича» [4, с. 318]. Учитывая камерную специфику «Игроков», К. Мейер посчитал необходимым разнообразить музыкальное действие различными жанровыми «ракурсами», сделав его «пластичным»: «я написал фугу в качестве прелюдии к 3 акту, несколько канонов и еще одну фугу во 2 акте, есть один вальс, один марш, один речитатив, одна пасакалия – то есть различные сильные формы» [4, с. 320].

Сравним эту жанровую палитру с той, что использовал Д. Шостакович в 1-м акте оперы: ансамблевые сцены, речитативы, ария, интонационно-ритмические признаки бытовых жанров (песня – протяжно-лирическая, плясовая, галоп во вступлении к опере, ритм которого, очевидно, символизирует и бег времени, и гоголевскую «птицу-тройку»), лирические монологи, полифонические формы (каноны, фуга). При этом «чистым, закругленным оперным построениям Шостакович явно предпочитал смешение различных типов, испытание гибридных форм» [5, с. 72]. Композитор опирался на идею тембровой характерности сцен, включая в партитуру тембры-персо-

нажи¹. Кроме того, Д. Шостакович ввёл в музыкальный язык оперы тончайшие стиливые аллюзии, скрытые микроцитаты: с музыкой П.И. Чайковского, М.П. Мусоргского, А.С. Даргомыжского, Р. Вагнера, со стилем классического оперного речитатива сессо. Таким образом, композитор следовал за структурными и стиливыми особенностями гоголевского первоисточника, который также содержит «сюжет в сюжете», о чем Шостакович сообщал И. Гликману: «Ты, конечно, помнишь, что он включил в главный сюжет другой, превосходно сочиненный героем пьесы Степаном Ивановичем Утешительным – это оригинально до чрезвычайности»². Итак, К. Мейер стремился следовать идее жанрового, тематического многообразия, заданной Д. Шостаковичем, однако только парадоксальная логика гения могла привести в музыкальный язык оперы неожиданные стиливые, жанровые аллюзии и образно-смысловые коннотации.

К. Мейер утверждал, что «создавалась опера, соразмерная гению мастера. Ее простота была на этот раз необыкновенно утонченной» [2, с. 251]. Н. Пейко, хорошо знавший творчество композитора и друживший с ним, в 1944 г. работал в Московской консерватории ассистентом в классе Шостаковича по композиции. Позже Н. Пейко вспоминал: «Однажды Шостакович пришел в класс с рукописью. Это была партитура начатой оперы "Игроки" по одноактной пьесе Гоголя. Д.Д. сыграл и спел все, что было к тому времени сочинено. Я всегда жалел, что Д.Д. отказался от продолжения работы и завершения этого ярчайшего опуса» [8, с. 242]. Б.А. Покровский был убежден, что Шостакович принял опрометчивое решение, не завершив

¹ В «Игроках» тройной состав оркестра с обилием видовых инструментов: с флейтой piccolo, альтовой флейтой, английским рожком, малым кларнетом, бас-кларнетом, контрафаготом. Расширен состав меди и ударной группы. Две арфы, бас-балалайка и рояль в функции continuo вызывают ассоциации с партитурой оперы «Нос».

² Письма к другу: письма Д.Д. Шостаковича к И.Д. Гликману. С. 29.

«Игроков»: композитор не учитывал того потенциала постановочных средств, которым обладает оперный режиссер. Постановка оперы, пронизанная глубоким концептуальным режиссерским видением произведения, может иметь столь же полноправное художественное значение, как и завершенная оперная партитура.

В связи с этим рассмотрим еще один вариант реконструкции оперы «Игроки», который был осуществлён благодаря режиссерскому прочтению. Такая постановка «Игроков» принадлежит выдающемуся оперному режиссёру, народному артисту РФ Юрию Александрову. Впервые спектакль, получивший название «Игроки-1942», был поставлен в Санкт-Петербурге в 1997 г. и удостоен премии «Золотой софит». Режиссер дополнил незавершенный 1-й акт оперы комплексом текстовых фрагментов разного происхождения. В контекст постановки вошел целый ряд документальных свидетельств из биографии композитора: письма 1940–60-х гг. к И. Гликману, В. Шебалину, М. Шагинян, фрагмент фонограмм выступления Шостаковича на V съезде Союза советских композиторов [1974], «Песня о встрече» на стихи Б. Корнилова [1932], тема финала из Второй фортепианной сонаты [1942]¹. Распределяя этот материал, Ю. Александров и сценарист Ю. Димитрин выстроили драматургию спектакля таким образом, чтобы эпистолярные и музыкальные цитаты, соединенные методом коллажа, комментировали и расширяли пространство незаконченного шедевра. В фокусе режиссерского замысла переосмысливались персонажи оперы в исторических реалиях советской эпохи, на гоголевский сюжет накладывался подлинный голос Шостаковича, трагическое и комическое переплеталось в духе столь любимого композитором жанра

трагифарса. Ю. Александров, размышляя над феноменом оперы «Игроки», нашел новую концепцию ее постановки: «Партитура "Игроков" мучила меня своей незавершенностью. Я понял, как следует выстроить спектакль, когда мне в руки попал том писем Шостаковича к Гликману»². Созданная режиссером «игра» текста и исторического контекста, аллюзий и внезапных смысловых переключений, основанных на взаимодействии музыки с внесюжетными линиями, стала новой концепцией реконструкции оперы. «Режиссеру удалось сделать не спектакль по "Игрокам", но спектакль об "Игроках" Шостаковича, о самом композиторе, о том, чем он живет в предчувствии 8-й и 9-й симфоний, о его приговоре миру и о его уповании»³.

Из провинциальной комедии о карточных шулерах, словно из глубины, всплывало ментальное пространство русской жизни вне времени, азартной игры с её демонизмом, фатальностью, пропущенной через беспощадный гротеск Гоголя–Шостаковича: «главным чудом этой оперы является именно ощущение безмерного русского провинциального времени, ничуть не менее глобального, чем мифологическое вагнеровское»⁴. И в это мифологическое время встраивались соответствия между николаевской эпохой Пушкина и Гоголя, где в «мундирной, пригвожденной к парадом жизни» [9, с. 203] господствовали Случай и Закономерность, Государственный императив и произвол, и сталинской эпохой Шостаковича, Прокофьева, Вайнера и многих дру-

¹ В постановке оперы «Игроки» в 1997 г. эпиграфом к спектаклю звучала Сатира № 3 «Потомки» из цикла «Сатиры» Д. Шостаковича на слова Саши Чёрного.

² Александров Ю. «Игроки-1942» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.sanktpeterburgopera.ru/ru/repertoire/repertoire-theatre/gamblers-1942/> [дата обращения: 15.02.2022].

³ Учитель К. «Кляня свои потемки...». «Д. Шостакович. «Игроки». Камерный музыкальный театр «Санкт-Петербург-опера». Режиссер Ю. Александров [Электронный ресурс] / Петерб. театр. журн. URL: <https://ptj.spb.ru/archive/11/the-petersburg-prospect-11-3/klyanya-svoi-potemki/> [дата обращения: 13.02.2022].

⁴ Цит. по: Поспелов П., Аврасин И. «Игроки» Шостаковича в Москве и Петербурге // Коммерсант. 1996. 27 сент. (№ 162). С. 9.

гих. «Сама опера стала оперой лейт-деи, единой всепоглощающей темы. Все подчинялось раскрытию психологического подтекста этой впечатляющей социальной картины старой Руси. А современность прочтения Гоголя ощущалась благодаря музыкальному языку: остроте его экспрессии, специфике ладового строя, ритмической организации материала» [5, с. 72]. Шостакович намеренно выделяет некоторые фрагменты гоголевского текста (тесситурно, интонационно, темброво), придавая им иной, абсурдный смысл, чтобы перекинуть арки в его современность. Например, характерный оркестровый аккомпанемент «комментирует» рассуждения Утешительного о том, что весь человек принадлежит обществу: визгливо вскрикивают флейты на фоне мерного буханья литавр, словно звучит истина, которая вколачивается кнутом и палкой.

Чтобы придать всем историческим аллюзиям «плоть и кровь», режиссер ввел в спектакль фигуру самого композитора, который читает свои письма другу – И.Д. Гликману. Озвученные фрагменты писем Шостаковича создали мощный трагедийный подтекст оперной сатире. С помощью коллажного соединения контрастных смысловых планов режиссеру удалось выразить жанровый, интонационный полифонизм музыкального языка оперы, а также визуализировать концепцию инструментального театра, заложенную композитором в тембровой характерности партитуры «Игроков» в качестве потенциальной идеи. В постановке Ю. Александрова дирижер и музыканты оркестра становятся полноправными участниками сценического действия. В прологе спектакля звучит «Песня о встречном», под звуки которой оркестранты, перевоплотившись в эвакуированных москвичей и ленинградцев 1941 г., с криками «Приехали!» проходят через зрительный зал на сцену. Вскоре иллюзорный оптимизм сменяется горькими строками письма Шостаковича о блокадном

Ленинграде: «Моя мать, сестра, племянник, а также родные жены остались в Ленинграде. Оттуда приходят письма, которые необычайно тяжело читать. Съедена моя собака. Съедено несколько кошек...»¹. Перед сценой знакомства господ-шулеров за обильной закуской звучание оркестра прерывается телефонным звонком Гликману: Шостакович сообщает другу о душераздирающих подробностях голодной жизни («всех кошек уже съели...»). Этикетные рассуждения о балыке, икре и сыре в старинном оперном стиле речитатива сессо словно рассекаются цитатой из письма Гликману о «нереальности» «Игроков». Так, эфемерность давно ушедшего стиля вызывает ассоциации с «нереальностью» оперы. В середине монолога Ихарева из II явления, после кульминации в его партии на слова «Аделаида Ивановна» музыка неожиданно прерывается, и в тишине звучит следующее письмо: «Жизнь наша течет нормально, спокойно, тихо. Иногда по ночам, терзаемый бессонницей, я плачу. Слезы текут обильные, горючие»². А далее, в сценическое пространство снова врываются демонические вихри азарта Ихарева: «Послужи ты мне, душенька».

Принцип череды контрастных эпизодов в оперном действии подсказали режиссеру естественное сценическое решение: использовать приёмы углубления контрастов. Сразу после сцены, где Кругель и Швохнев задумывают проверить Ихарева, не шулер ли он, звучат рассуждения Шостаковича о том, кто из великих композиторов умер вовремя, а кто позже положенного срока и о том, как он сам зажил на свете и является «серым и посредственным композитором... Не хотелось бы мне оказаться на

¹ Письмо Д. Шостаковича от 3.02.1942. Куйбышев [Цит. по: Димитрин Ю. Сценарий документального спектакля о Дмитрие Шостаковиче по его опере «Игроки», письмам разных лет и другим материалам его жизни и творчества [Электронный ресурс]. URL: ceo.spb.ru/libretto/reality/opera/resnya.doc [дата обращения: 15.02.2022]].

² Письмо Д. Шостаковича от 4.01.1942. Куйбышев [Цит. по: Письма к другу: письма Д.Д. Шостаковича к И.Д. Гликману. С. 36].

моём месте!»¹. И после этих отчаянных слов начинается знаменитый, гениально написанный столь малыми выразительными средствами монолог Гаврюшки «Проворные Господа!»². Редкий тембр бас-балалайки, а затем и тубы в дуэте с угрожающим и самодовольным басом Гаврюшки производят задуманное композитором впечатление грубой силы, правящей миром. Подчеркивая и укрупняя монолог, режиссер ввел в сцену оригинальный, рискованный и расхристаный танец слуги Алексея, словно ставший зрелищной демонстрацией страшной и бессмысленной силы³.

Музыкальный язык оперы, так же как и текст комедии Гоголя, насыщен полисемантическими, полиассоциативными слоями. Поэтому еще одним важнейшим инструментом режиссерского замысла становится комплекс внесюжетных линий постановочной драматургии, которые расширяют текст произведения до ощущения гипертекста. Важнейшей внесюжетной линией развития в постановке Ю. Александрова является линия inferнального абсурда, фантазмагории, все более просвечивающей сквозь бытовой комизм и усиливающей свое действие на протяжении спектакля. В действие режиссером вводится воспеваемая Ихаревым Аделаида Ивановна, краплёная колода в образе балетной примы в гусарском костюме, словно из реторты – гомункул Фауста. В монолог Утешительного (VIII явление) режиссер вводит фигуру слуги – Гаврюшки, который играет мимическую роль жестокого

комиссара в кожанке, как бы «допрашивающего» господина Утешительного, а карточный стол становится столом следователя для допросов с пристрастием. Тройка лошадей в рассказе Утешительного, пролетевшая мимо двора помещика Дергунова, благодаря музыке с аллюзиями на тему вагнеровских Валькирий тоже приобретает зловещие черты. Еще одна внесюжетная линия связана с ироническим подтекстом всего происходящего. Остроумная, в «учёном» барочном стиле 4-голосная fuga шулеров на слова «Итак, подадимте же, всякий из нас, друг другу руки» вызывает в памяти хоровую fugu пьяниц в кабачке Ауэрбаха из драматической легенды «Осуждение Фауста» Г. Берлиоза. После fugи шулеров звучит текст письма Шостаковича: «Дорогой Исаак Давыдович! Я верю, что скоро все мы будем дома, в своих квартирах. И будем ходить к друг другу в гости...»⁴.

Эпилогом спектакля стала тема финала Второй фортепианной сонаты, первые две части которой Шостакович создавал в Куйбышеве, а финал заканчивал в подмосковном санатории «Архангельское». Тема финала – одна из самых выдающихся в творчестве композитора, по своему значению сравнимая с музыкальными темами-символами в музыке барокко. Выбор подобной темы Шостаковича в эпилоге спектакля придает всей опере характер огромной художественной метафоры о жизни и судьбе гения.

Таким образом, на основе сравнительного анализа трех вариантов окончания оперы выявляется несколько типов реконструкции незавершенного произведения. Первый тип реконструкции, предложенный дирижером Г. Рождественским, представляет собой исполнение написанного Д. Шостаковичем 1-го акта оперы с повторенной в качестве репризы песней Гаврюшки (ц. 48) после ц. 194, поскольку

¹ Письмо Д. Шостаковича от 3.11.1967. Москва [Цит. по: Димитрин Ю. Указ. соч.].

² Впоследствии балалаечный наигрыш из песни Гаврюшки Шостакович использовал в теме 24-й fugи d-moll, процитировал в своей последней Альтовой сонате, которую называют прощанием и творческим завещанием Мастера. II часть сонаты (Allegretto) начинается с точной цитаты вступления к опере «Игроки», а мелодия песни Гаврюшки становится темой вариаций, своего рода *idée fixe*.

³ Этот «импровизированный» танец был частью постановки «Игроков» в версии Ю. Александрова и Т. Карпачёвой, показанной на сцене Самарского академического театра оперы и балета осенью 2022 г. в рамках Международного фестиваля «DSCH. Шостакович. XX век».

⁴ Письмо Д. Шостаковича от 1.03.1942. Куйбышев [Цит. по: Письма к другу: письма Д.Д. Шостаковича к И.Д. Гликману. С. 53].

песня действительно выражает одну из лейттем оперы. Второй тип реконструкции, принадлежащий К. Мейеру, наиболее традиционен по методологии и в то же время наиболее гипотетичен: 1-й акт и продолжение К. Мейера взаимодействуют, как подлинник и стилевая копия. Третий тип реконструкции представляет собой создание целостной концепции средствами оперной режиссуры, располагающей приемами коллажа, введением в пространство оперы новых внесюжетных линий и образно-смысловых коннотаций. При этом все внесюжетные линии, привнесенные высокохудожественной режиссерской работой в оперный текст, точно взаимодействуют с музыкой, подчеркивая ее полисемантическую природу.

Визуальный темпоритм становится отражением ритма партитуры. Смысловые аллюзии, ассоциации комментируют основной сюжет и обогащают современное восприятие оперы. Американский музыковед и знаток творчества Шостаковича Р. Тарускин подчеркивал, что музыка композитора сильна «игрой подтекстов» [10, с. 794]. Сложная, многоуровневая «игра подтекстов» является подлинным содержанием оперы «Игроки» и постановки Ю. Александрова. Таким образом, текст художественного произведения расширяется до гипертекста, и постановочная концепция Ю. Александрова-Ю. Димитрина «Игроки-1942» получает статус режиссерской реконструкции оперы Д. Шостаковича.

Список литературы

1. Дигонская О. Незавершенные оперы Шостаковича (по неизвестным автографам): дис. ... канд. искусствоведения / С.-Петерб. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2008. 240 с.
2. Мейер К. Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. Санкт-Петербург: DSCH; Композитор, 1998. 559 с.
3. Акопян Л.О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2004. 583 с.
4. Мирошниченко С. Пьесы Гоголя в комической опере. «Женитьба» Гречанинова, «Игроки» Шостаковича: дис. ... канд. искусствоведения / МГК им. П.И. Чайковского. Москва, 2013. 439 с.
5. Богданова А. «Игроки»: контексты // Шостаковичу посвящается. К 100-летию со дня рождения композитора / авт. проекта, ред.-сост. Е.Б. Долинская. Москва: Композитор, 2007. С. 354-369.
6. Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество: монография: в 2 кн. Кн. 2. Ленинград: Совет. композитор, 1986. 624 с.
7. Д.Д. Шостакович: pro et contra: Д.Д. Шостакович в оценках современников, композиторов, публицистов, исследователей, писателей: антология / сост. Л.О. Акопян. Санкт-Петербург: Изд-во Рус. христиан. гуманит. акад., 2016. 813 с. (Русский Путь: pro et contra).
8. Абдоков Ю.Б. Николай Пейко. «Восполнивши тайну свою...». Москва: Изд-во Моск. Патриархии Рус. Православ. Церкви, 2020. 584 с.: ил. (На путях веры).
9. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). Санкт-Петербург: Азбука, 2014. 544 с.
10. Тарускин Р. Шостакович и мы // Шостакович: между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи / Рос. ин-т истории искусств; С.-Петерб. гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова; [ред.-сост. Л.Г. Ковнацкая]. Санкт-Петербург: Композитор, 2000. С. 789-828.

Сведения об авторе:

Кришталюк Ольга Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки Самарского государственного института культуры

ул. Фрунзе, 167, Самара, 443010
olgakrishtalyuk@yandex.ru

Дата поступления статьи: 06.03.2022

Одобрено: 20.03.2022

Дата публикации: 28.03.2022

Для цитирования:

Кришталюк О.А. Неоконченная опера «Игроки» Д. Шостаковича: проблема незавершенного замысла и варианты реконструкции целого // Сфера культуры. 2022. № 1 (7). С. 49-60. DOI:10.48164/2713-301X_2022_7_49

УДК 782.6+78.071.1

DOI: 10.48164/2713-301X_2022_7_49

O.A. Krishtalyuk

Samara
Samara State Institute of Culture
olgakrishtalyuk@yandex.ru

SHOSTAKOVICH'S UNFINISHED OPERA *THE GAMBLERS*: AN ARTIST'S UNFINISHED CONCEPT AND APPROACHES TO THE RECONSTRUCTION OF THE WHOLE

The article deals with the issue of reconstructing Shostakovich's unfinished opera *The Gamblers*. An increasing number of recent productions of *The Gamblers* shows not only the interest for this masterpiece but also the vast artistic potential inherent to the very fact that the opera is incomplete, which itself opens a range of possibilities to complete it. Three types of the reconstruction of *The Gamblers* are considered: 1) the completion of Act One by the conductor

Gennady Rozhdestvensky; 2) the complete reconstruction of an entire opera (Acts Two and Three) by Krzysztof Meyer; 3) the staged version of the opera by Yuri Aleksandrov (director) and Yuri Dimitrin (scriptwriter).

Keywords: D.D. Shostakovich, N.V. Gogol's *The Gamblers*, opera, reconstruction of an unfinished artwork, staged reconstruction.

References

1. Digonskaya, O. [2008] *Nezavershënnye opery Shostakovicha (po neizvestnym avtografam): dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya* [Shostakovich's Unfinished Operas (after the Unknown Autographs): Thesis of Ph.D. in Art Studies]. St. Petersburg. (In Russian).
2. Meyer, K. [1998] *Shostakovich. Zhizn'. Tvorchestvo. Vremya* [Shostakovich. Life. Oeuvre. Time]. St. Petersburg: DSCH; Kompozitor. (In Russian)
3. Akopyan, L.O. [2004] *Shostakovich: opyt fenomenologii tvorchestva* [Shostakovich. An Experience of the Creative Process Phenomenology]. St. Petersburg: Dmitry Bulanin. (In Russian).

4. Miroshnichenko, S. [2013]. *P'esy Gogolya v komicheskoy opere. «Zhenit'ba» Grechaninova, «Igroki» Shostakovicha: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya* [Gogol's Plays in Comic Operas: Grechaninov's The Marriage and Shostakovich's The Gamblers: Thesis of Ph.D. in Art Studies]. Moscow. (In Russian).
5. Bogdanova, A. [2007] «Igroki»: konteksty [The Contexts of The Gamblers]. *Shostakovichu posvyashhaetsya. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya kompozitora* [Dedicated to Shostakovich. On the Composer's Centennial]. Moscow: Kompozitor, 354-369. (In Russian).
6. Khentova, S. [1986] *Shostakovich. Zhizn' i tvorchestvo: monografiya* [Shostakovich's Life and Oeuvre. A Monograph], Vol. 2. Leningrad. (In Russian).
7. Akopyan, L.O. [ed.] [2016] *D.D. Shostakovich: pro et contra: D.D. Shostakovich v ocenkax sovremennikov, kompozitorov, publicistov, issledovatelej, pisatelej. Antologiya* [D.D. Shostakovich: Pro et Contra: D.D. Shostakovich in the Assessments of Contemporaries, Composers, Publicists, Researchers, Writers. An anthology]. St. Petersburg: Publishing House of Russia's Christian Academy of Humanities. (In Russian).
8. Abdokov, Yu.B. [2020] *Nikolaj Pejko. «Vospolnivshi tajnu svoyu...»* [Nikolai Peyko. "Having Filled Up the Mystery of His..."]. Moscow: Publishing House of the Moscow Patriarchy of Russia's Orthodox Church. (In Russian).
9. Lotman, Yu.M. [2014] *Besedy o russkoj kul'ture: byt i tradicii russkogo dvoryanstva (XVIII – nachalo XIX veka)* [Conversations about the Russian Culture: Traditions and Everyday Life of the Russian Noble Class (between the 18th and the Beginning of the 19th Centuries)]. St. Petersburg: Azbuka. (In Russian).
10. Taruskin, R. [2000] *Shostakovich i my* [Shostakovich and Us]. *Shostakovich: mezhdumgnoveniem i vechnost'yu. Dokumenty. Materialy. Stat'i*. [Shostakovich: Between the Instantaneous and the Eternal. Documents. Materials. Articles]. St. Petersburg: Kompozitor, 789-828 (In Russian).

About the author:

Olga A. Krishtalyuk, Ph.D. in Art Studies, Associate Professor at the Department of Music Theory and History of the Samara State Institute of Culture

167 Frunze Str., Samara, 443010
olgakrishtalyuk@yandex.ru

УДК 75.046+781+904

DOI: 10.48164/2713-301X_2022_7_61

В.Н. Батишева

Самара
Самарский государственный институт культуры
prest63@mail.ru

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛЕНИНИАНА КАК КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ АРТЕФАКТ

В статье рассматриваются образцы музыкальной Ленинианы как своеобразные культурно-исторические артефакты, внесшие большой вклад в развитие не только советско-российского, но и мирового музыкального искусства. «Перешигнув» свою эпоху, её официоз, большинство этих сочинений отличается актуальностью, ясно выраженным историзмом, программностью, правдивым отражением действительности, драматургической концептуальностью. Для них характерны инновационность музыкальных форм и мелодико-гармонического языка, а также прогрессивность музыкальных мыслей и национальное своеобразие. Данные произведения отражают не только субъективный мир композиторов, но и содержательность, глубокий смысл их музыки, их яркую индивидуальность.

Ключевые слова: В.И. Ленин, музыкальная Лениниана, симфония, кантата, оратория, траурный марш, ода, В. Вульфман, В. Шебалин, С. Прокофьев, Д. Шостакович, А. Хачатурян, Д. Гаджиев, А. Эшпай, И. Шамо, Г. Свиридов.

22 апреля 2020 г. Владимиру Ильичу Ленину (Ульянову) (1870–1924) – великому общественно-политическому деятелю, одной из ключевых фигур в мировой истории XX века – исполнилось 150 лет со дня рождения. В связи с этим представляется актуальной тема воплощения образа Ленина в музыке. Лениниана – это наше историческое музыкальное наследие, которое следует изучать и осмысливать с позиций сегодняшнего дня, ощущая преемственную связь эпох и поколений. Необходимо понимать, что В.И. Ленин был культовой личностью не только у нас в стране, но и за рубежом. По-ленински «жили и творили». Его идеи главенствовали в обществе, становились руководством к действию. Его труды изучали, цитировали. «Ленин решал сложнейшие вопросы эпохи, проблемы, над которыми билось лучшее умы человечества. Уроки нашей многонациональной Ленинианы, разумеется, не только в воссоздании образов вождя и его соратников – оно и в широком подходе к прошлому многих народов и

в широком подходе к проблемам современности»¹. Неудивительно поэтому, что композиторы, жившие и творившие в советскую эпоху, искренне верили в идеалы своего времени и постоянно обращались к ленинской теме, воплощая её в своих произведениях.

Чем же сегодня интересны произведения, связанные с образом Ленина? Зачем они нужны современному человеку? С одной стороны, ответ очевиден. С другой – он достаточно сложен, поскольку требует всеобъемлющего взгляда на культурно-историческое прошлое нашего государства. Несомненно лишь одно: не зная прошлого, нельзя оценить настоящее. Каждая эпоха в свои ключевые, революционные моменты вносила что-то новое, оригинальное, отличное от предыдущего. Решая те или иные задачи, она обеспечивала прогресс человечеству. Так, в конце XIX – начале XX в. в России появляются труды,

¹ Михалков С.В. Воспитательная сила литературы: публицист. ст., докл., речи / сост. Т.Д. Полозова. Москва: Просвещение, 1983. С. 204–205.

в которых формулируется ряд положений *о музыке как речи* (П.П. Сокальский, Б.Л. Яворский) и как специфическом *средстве общения* (Б. Асафьев). Позднее В.И. Ленин в своих работах выдвигал прогрессивную идею об изменении положения искусства в обществе путём преобразования самого общества, подчёркивал значимость искусства, его мобилизующей роли, особенно революционной поэзии и песни прежде всего в переломные моменты истории. В то же время музыка – это средство духовно-нравственного и эстетического воспитания, способное пробуждать творческие задатки человека: «...только музыка пробуждает чувство человека: для немзыкального уха самая прекрасная музыка *лишена смысла...*»¹. Являясь своеобразным средством познания, коммуникации и информации, музыка – искусство, сквозь призму которого в момент настоящего можно ощутить не только прошлое, но и будущее. Музыка, по словам Б. Асафьева, «особый идейный мир, и в ней ценно как то, что звучит, так и то, что образуется вокруг звучания: лучи мысли, причиной которых она является»². Именно поэтому необходимо вспомнить наиболее интересные произведения из музыкальной Ленинианы, живая интонационная речь которых выражала определённый смысл, чутко отражая дух своего времени, мысли и чаяния народа. Арам Хачатурян отмечал: «...как настоящее, так и будущее принадлежит подлинной музыке – искусству большого общественного содержания»³.

Музыкальная Лениниана, как показывает исследование, – это в основном произведения вокально-хоровых, вокально-симфонических, симфонических, киномузыкальных и других жанров. Количество их огромно. Чаще всего они были приурочены к определённым

политически значимым датам (юбилеям В.И. Ленина, Великого Октября, партийным съездам, пленумам Союза композиторов СССР и республик, декадам национального искусства и др.). Эти произведения были совершенно разными: шаблонно-конъюнктурными и очень талантливыми, глубокими, не потерявшими музыкального значения и по сей день. Однако начиналась Лениниана с трагического события – смерти В.И. Ленина 21 января 1924 года. В обращении ЦК партии ко всем трудящимся говорилось: «Умер человек, который основал нашу стальную партию, строил её из года в год... Никогда ещё после Маркса история великого освободительного движения пролетариата не выдвигала такой гигантской фигуры» [1, с. 9]. В день похорон на пять минут было приостановлено движение, перестали работать все предприятия, был провозглашён новый лозунг: «Ильич умер – но ленинизм живёт!» [1, с. 9]. В течение всей траурной церемонии по радио транслировался марш, написанный *Владимиром Яковлевичем Вульфманом*. Дочь композитора, Евгения Владимировна, рассказывала, что смерть Ленина потрясла молодого композитора, и он практически за три дня (с 21 по 23 января 1924 г.) сочинил «*Траурный марш на смерть Великого Вождя Революции В.И. Ульянова-Ленина*». 24 января было вынесено решение издать ноты, а в ночь на 25 января их уже печатали, а затем отправляли в разные города страны. «С тех пор каждый год в день памяти В.И. Ленина на торжественно-траурных заседаниях звучал марш Вульфмана», выражавший «всенародную скорбь о безвременно ушедшем вожде пролетариата и Великой Октябрьской революции» [1, с. 9]. Позднее, в 1949 г., А.И. Хачатурян продолжил траурную Лениниану, написав музыку к документальному фильму «Владимир Ильич Ленин», рассказавшему об исторических съёмках похорон Ленина. «Я помнил чувство безграничного горя, пережитого мною в морозные дни 1924 года, когда

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве: в 2 т. Т. 1. Москва: Искусство, 1967. С. 127.

² Мысли и афоризмы советских композиторов о музыке // Музыка и ты: альманах. Москва: Совет. композитор, 1984. Вып. 4. С. 23.

³ Хачатурян А.И. Статьи и воспоминания. Москва: Совет. композитор, 1980. С. 397.

я медленно шёл по озарённым кострами улицам Москвы. Бесчисленные потоки таких же поражённых страшным несчастьем людей двигались, как и я, в Колонный зал... Не раз, вспоминая народ, охваченный глубокой скорбью, я думал о том, что надо сделать попытку выразить эти чувства. Но, признаюсь, у меня не хватало смелости... Теперь фильм поставил меня перед необходимостью сделать это»¹. Композитора взволновала тема фильма, в результате чего он создал и киномузыку, и симфоническую «Траурную оду памяти В.И. Ленина», которая выражала эмоциональные чувства автора. В музыке «Оды» Хачатурян передавал не только глубокую скорбь народа, но и торжественно прославлял личность вождя революции, веру людей в его идеалы. Впоследствии традиция создавать произведения, посвящённые Владимиру Ильичу, постоянно расширялась.

Известно, что с первых шагов установления новой власти в стране вопросам культуры и искусства уделялось серьезное внимание. В.И. Ленин подчёркивал, что «искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понято этим массам и любимыми ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, поднимать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их»². Политическое выражение эти мысли получили в декретах РСФСР: о музыке, о национализации музыкальных учебных заведений, театров, нотоиздательств и др. Ленинские высказывания 1918–20-х гг. легли в основу программы культурного развития молодого государства. В 1920–30-е гг. приоритетной задачей советской музыки стало приобщение народа к культуре и искусству, создание произведений, отвечавших духу времени, духу мирного общественно-экономического строительства. В этот период ярко и

самобытно проявил себя талант *Дмитрия Дмитриевича Шостаковича*. Его первые симфонии (1925–1929) заложили основы советского симфонизма. В них видно стремление к программности, отражению современной действительности, воплощению интонационного языка эпохи. Наиболее значительна *Вторая симфония «Посвящение Октябрю»* (1927). Это своеобразный гимн Октябрьской революции и её вдохновителю Ленину. Однако сложные музыкально-технологические приёмы, рационализм и нарочитость музыкального языка противоречили авангардным стремлениям молодого композитора. Лишь много лет спустя в симфониях зрелого периода Шостакович смог воплотить революционную тематику в полной мере.

Дальнейшее формирование симфонизма связано с творчеством *Виссариона Шебалина*. В 1931 г. по совету Владимира Маяковского композитор создал *драматическую симфонию «Ленин»*. Симфония состоит из трёх частей и предназначена для чтеца, солистов, смешанного хора и большого симфонического оркестра. Литературной основой данного новаторского произведения послужила поэма В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин». Первая часть – сложнейшая fuga, соединяющая в себе черты полифонии и сонатно-симфонического развития. Это своего рода обобщённая картина революции. Вторая и третья части пронизаны вокальностью и повествуют о Ленине: сначала в интермедии чтеца, а затем в вокально-симфонической картине траурного шествия. В средней части задаётся вопрос о Ленине словами Маяковского: «Что он сделал? Кто он и откуда? Почему ему такая почеть?» И ответ находится во второй части симфонии, в кантиленном соло меццо-сопрано, рассказывающем о Ленине как простом и сердечном человеке. Финал симфонии вводит слушателей в романтику новой жизни, говорит о Ленине – «пролетариатоводце». Кульминация и вывод заключены в словах хора: «По всему поэтому в глуши

¹ Хачатурян А.И. Указ. соч. С. 82.

² В.И. Ленин о литературе и искусстве: [сборник] / вступ. ст. Б. Рюрикова. 5-е изд. Москва: Худож. лит., 1976. С. 657.

Симбирска родился Ленин». Хоровое и симфоническое tutti на слове «Ленин!» звучит апофеозом всей симфонии. В целом в произведении Шебалина ощущаются характерные черты его творчества: национальная самобытность, близость к классическим традициям русской музыки, монументализм, обобщённость содержания, подчинение симфонической структуры индивидуальной музыкальной драматургии, «монотематизм, сквозное развитие тем-образов, проходящих через весь цикл, полифоническая насыщенность письма; наконец, яркость и рельефность мелодических образов» [2, с. 293]. В первый раз симфония Шебалина прозвучала в 1933 г. в Москве. Вторая редакция произведения была сделана композитором в 1959 году. Оставив её тематизм неизменным, автор привнёс в музыкальную структуру большую законченность.

В последующие годы ленинская тематика приобрела ещё большее значение. В симфоническом жанре выделяются Четвёртая симфония «Памяти В.И. Ленина» (1955) азербайджанского композитора Джевдета Гаджиева и Двенадцатая симфония «1917 год» (1961) Д. Шостаковича, посвящённая Ленину. Симфония Гаджиева впервые была исполнена в 1956 г. в Баку оркестром под управлением Н. Ниязи. Эта симфония, по словам Шостаковича, воплощает в себе «революционный порыв масс, величественный подвиг народа, торжество ленинских идей» [3, с. 46]. Эпиграфом симфонии стали слова М. Горького: «Нет сил, которые могли бы затемнить факел, поднятый Лениным в душевной тьме обезумевшего мира» [Цит. по: 3, с. 46].

Симфония пятичастная, предназначена для большого симфонического оркестра. Вторая редакция произведения была создана композитором в 1956 году. Симфония – «один из наиболее значительных образцов азербайджанского героико-эпического симфонизма. Написанная в монументальных масштабах, она отличается национальным музыкальным языком,

внутренним тематическим единством частей, разнообразием форм и приёмов развития, превосходной оркестровкой... Драматургическая концепция симфонии основана на принципе контрастного сопоставления образов» [3, с. 46]. Типичные особенности симфонии – полифонизм, интонационные взаимосвязи, разнообразие музыкальных форм и жанров. Яркий национальный колорит характеризуется использованием ладов азербайджанской музыки, импровизационностью, песенно-танцевальной мелодикой и метроритмикой, которые придают звучанию черты мугамности.

Однако эталонным произведением периода 1950–80-х гг. является *Двенадцатая симфония «1917 год» Д.Д. Шостаковича*. Она программна и четырёхчастна: «Революционный Петроград», «Разлив», «Аврора», «Заря человечества». Произведение Шостаковича – это «симфоническая эпопея», включающая в себя основные этапы исторического события. Композитор так рассказывал о замысле симфонии: «Симфония будет одновременно посвящена Великому Октябрю и памяти Владимира Ильича... Первая часть задумана мною как музыкальный рассказ о приезде Ленина в Петроград в апреле 1917 года, о его встрече с трудящимися, с рабочим классом Петрограда. Вторая часть отразит исторические события 7 ноября. Третья часть расскажет о гражданской войне, а четвёртая – о победе Великой Октябрьской социалистической революции» [4, с. 144–145]. В процессе работы над произведением замысел и программа усовершенствовались, получили иную интерпретацию. Первая часть открывается суровой темой народа, свершившего революцию. Её мелодика близка русским народным песням. Медленный темп сменяется быстрым, символизирующим грозную силу грядущего восстания. Музыка развивается динамично, напряжённо. В её тематизме слышатся интонации революционных песен. Вторая часть мрачная, философски-

сосредоточенная, рисует спокойный образ Ленина. Первая её тема печальна, близка русским народным протяжным песням. Это тема раздумья, размышления. Вторая тема контрастна первой. В ней, по словам Г. Григорьевой, «оригинально соединены черты гимничности, хоральности и обороты революционной песенности» [5, с. 4]. Третья часть – кульминация симфонического цикла. Здесь в зримых музыкальных образах рисуется безостановочное движение народных масс и знаменитый «залп “Авроры”», возвестивший «последний и решительный бой» [4, с. 145]. Четвёртая часть звучит светло, гимнически и мажорно, возвещая победу народа. Двенадцатая симфония, по мнению Н. Лукьяновой, «стала эпически-обобщённым образом революционной эпохи и вершинного этапа в исторической судьбе народа. Зрелый мастер, великий художник-гражданин завершил грандиозную, почти сорокалетнюю работу над темой, первые эскизы которой намечал потрясённый смертью вождя восемнадцатилетний ученик консерватории» [4, с. 145]. Премьера симфонии состоялась 1 октября 1961 г. в Ленинграде на концерте оркестра под управлением Е. Мравинского. Таким образом, овладевая формами обобщённого симфонического мышления, «развитой культуры симфонизма» (Б. Асафьев), советские композиторы сформировали особый инструментальный стиль. При этом разнобразие жизненных впечатлений, национальных музыкальных особенностей, творческих индивидуальностей композиторов позволило создать различные виды и жанры симфоний. Здесь и драматические, и лирико-повествовательные «сказания», и углублённые философско-публицистические эпопеи, монументально-фресковые и другие симфонические произведения, в которых переосмысливались те или иные события.

Наряду с симфоническими сочинениями, в музыкальную Лениниану вхо-

дят *кантатно-ораториальные жанры*. Одна из самых оригинальных – «Кантата к 20-летию Октября» *Сергея Прокофьева* (1936–1937). По структуре это *текст-монтаж* из трудов К. Маркса, Ф. Энгельса, В.И. Ленина, а также фрагментов выступлений И.В. Сталина 1924 и 1936 гг., связанных с проектом новой Конституции СССР. Первоначально композитор, живший за рубежом, задумывал создать большую кантату к 20-летию Октябрьской революции на тексты В.И. Ленина. Однако общественно-политическая ситуация того периода в стране внесла в замысел и содержание произведения значительные коррективы. В статье «Расцвет искусства», опубликованной 21 декабря 1937 г. в газете «Правда», Прокофьев сообщал: «Я писал кантату с большим увлечением. Сложные события, о которых повествуется в ней, потребовали и сложности музыкального языка. Но я надеюсь, что порывистость и искренность этой музыки донесут её до нашего слушателя» [6, с. 435]. Впервые произведение прозвучало (с купюрами частей на слова Сталина) 5 апреля 1966 года. Премьерную полную запись прокофьевского сочинения, имевшего большой успех у слушателей, осуществила в 1992 г. английская звукозаписывающая фирма Chandos. Кантата предназначалась для необычного состава: симфонического, военного оркестров, оркестра баянов, ударных инструментов и двух хоров. В ней десять частей: «Призрак бродит по Европе, призрак коммунизма»; «Философы»; «Интерлюдия»; «Мы идём тесной кучкой»; «Интерлюдия»; «Революция»; «Победа»; «Клятва Сталина»; «Симфония»; «Конституция». Обобщённая сюжетика раскрывает героике чувств и исторических событий, генеральной линией которых становится тема «Ленин – Октябрь – революционное обновление мира». Наиболее разработаны в кантате I – VIII части, так как сначала композитор хотел отобразить в них образ вождя и выбирал в большинстве случаев отрывки из его статей.

Эти эпизоды были своего рода трагическим дифирамбом, в котором преобладали идеи Ленина из различных работ и статей («Что делать?», из статей 1917, 1920 гг.). Ряд ленинских цитат («Успех революции зависит от двух-трёх дней!»; «Момент такой, что промедление в восстановлении поистине смерти подобно» и др.) звучат по-иному и в другой последовательности, что вызвано спецификой вокализации, выразительностью мелодико-речитативных интонаций, а также внутренней логикой музыкально-драматургического развития. Прокофьев применяет в своём сочинении принципы свободного монтажа, омузыкаливания публицистических текстов, творческого осмысления ленинских идей. «Кантату» отличает сквозной характер симфонического развития, чёткое разделение на части, образно-композиционная монументальность звучания хоров и оркестра, близость к интонациям массовой песни. «Новое в "Кантате" – чрезвычайно широкого дыхания мелодизм, особенно в хоровых эпизодах произведения. Такова основная тема в "Философах" и вся "Победа"» [6, с. 437], «сочетание политической страстности и возвышенного лиризма, симфонической обобщённости и плакатно зримого, почти оперного действия» [7, с. 403], документализм, широта художественного обобщения, богатство творческой фантазии, эмоционально-поэтическое отражение современной действительности. Позднее, опираясь на опыт Прокофьева, молодой композитор Николай Сидельников создал необычную симфонию «Гимн природы» (1968) на текст работы Ф. Энгельса «Диалектика природы». Этот пример лишь подчёркивает роль и значение исканий Прокофьева в области новой интонационности, художественно-творческого осмысления философско-публицистических работ и создания на их базисе нетрадиционных музыкальных сочинений крупных форм.

Другое самобытное произведение, созданное в 50–80 гг. XX в., – кантата «Ленин с нами» известного марийского

композитора *Андрея Эшпая*. Она написана к 100-летию юбилею В.И. Ленина (1970). «Кантата – мой первый опыт в области вокально-симфонического жанра», – говорил композитор [8, с. 74]. Она трёхчастна и написана на ранние стихи В. Маяковского: I часть «Последняя страничка гражданской войны»; II часть «Кое-что про Петербург»; III часть «Ленин с нами» и отрывок из поэмы «Хорошо». По словам Эшпая, «Маяковский наиболее сердечно подошёл к трактовке ленинского образа. И потому он так сильно выразил идею нерасторжимой связи Ленина с народом и народа с Лениным» [9, с. 87]. Композитор творчески подошёл к воплощению ленинской темы в своей музыке, считая работу над ней огромной ответственностью. Он подчёркивал: «Такие сочинения нельзя создавать на основе каких-то канонов... Эта музыка требует новых мыслей и новых не "затёртых" интонаций» [9, с. 88]. Для автора было важным создать произведение, лаконичное и понятное для восприятия слушателей. И действительно, кантату Эшпая отличает обобщённость высказывания, эпическая направленность, жанровый контраст, противопоставление хорового звучания а capella и хора с оркестровым сопровождением. Данная антитеза лежит в основе драматургического музыкального развития. Первая часть кантаты активная, энергичная; вторая – неторопливая, подчёркивающая безлюдную, напряжённую тишину; финальная – яркая, жизнеутверждающая, проходящая на большом динамическом нарастании, подводящая к коде-апофеозу: «Ленин с нами! Да здравствует Ленин!» В общем «музыкально-драматургическая концепция кантаты определяется прежде всего законами симфонического развития, ибо оркестр в кантате – главное действующее лицо. В результате рождается форма, где конкретное повествование хора сочетается с большой обобщённостью симфонического мышления» [8, с. 77]. Отличает кантату специфический национальный колорит: соединение диатоники с пентатоникой, ладовая переменность,

политональность, характерная интонационность. Музыкальный язык произведения полон экспрессии, современного мелодико-гармонического звучания, жизнерадостности и оптимизма. Эта кантата одна из лучших в музыкальной Лениниане.

Своеобразием отличается и кантата-оратория «Ленин» известного украинского композитора Игоря Шамо, написанная к 110-летию юбилею Владимира Ильича (1980). Однако к ленинской тематике композитор обращается не впервые. Так, он создал вокальный цикл «Поэмы о Ленине» на стихи Расула Рзы, «Думу о Ленине» на слова А. Новицкого, «Величальную Ленину» на стихи А. Малышко. По мнению музыковеда Н. Гордийчука, «современный украинский вокально-симфонический эпос о Ленине отмечен, как правило, соединением глубокой и всесторонней осмысленности идеи с исключительно человеческим, по-настоящему эмоциональным музыкальным высказыванием, в котором ведущее место занимает сердечность и душевная простота повествования» [10, с. 81]. Сочинение Шамо, по мнению исследователя, – одно из самых величественных, проникновенных в украинской музыке того времени (кантата «Ленин» Леси Дычко, «Любящий тебя Ульянов» В. Библика и др.). Кантата-оратория Шамо написана на стихи В. Маяковского, который для композитора является символом народного трибуна, поэтому музыка произведения не столько речитативна, сколько массово-песенна («Левый марш»). Чтобы воплотить многогранный образ Ленина, Шамо использовал музыку, которая отличалась особым лиризмом, песенно-мелодизированной декламационностью, психологической насыщенностью. Для большей реалистичности музыкального звучания автор ввёл в канву сочинения знаменитые *революционные песни*: в первую часть («Двадцать пятое – первый день») «*Интернационал*», в третью («Левый марш») – «*Смело, товарищи, в ногу*». Несмотря на множество

частей (шестичастность), произведение компактно, логично, драматургически осмысленно. В его музыке ощущается сквозная интонационность, жанровая определённость (песенность, маршевость), плакатная броскость. В партитуре используются смешанный и детский хоры, солисты (бас, сопрано), симфонический оркестр.

Плодотворные поиски для воплощения ленинской тематики постоянно совершенствовались, обогащались новым содержанием, поиском инновационных форм. К примеру, А. Спадавекия создал симфонию-ораторию «Ленин – сердце земли», Н. Голещанов – «Поэму о Ленине», К. Караев – ораторию-плакат «Ленин», А. Арутюнян – «Оду Ленину», Т. Сатылганов – «кю» (народную песню) «Памяти Ленина», А. Новиков – кантату-песню с оркестром народных инструментов «Озарённая Ленинским светом», Р. Щедрин – ораторию «Ленин – в сердце народном» с опорой на русский фольклор и др. Данный перечень неисчерпаем.

Однако самым выдающимся произведением, известным во всём мире, стала «Патетическая оратория» Георгия Свиридова на стихи В. Маяковского (1959). Это грандиозное сочинение было написано для большого симфонического оркестра с увеличенной группой медных духовых, с включением двух роялей, органа и огромнейшего хора. Когда композитора спросили, почему он написал эту ораторию, он ответил: «Мне тогда показалось, что русский народ наконец перестал метаться от Бога к чёрту и обрёл какой-то путь»¹. Литературный каркас оратории Свиридов создал сам, используя фрагменты из поэмы «Хорошо» и ряда стихотворений Маяковского («Разговор с товарищем Лениным», «Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка», «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским на даче» и др.). Семь частей оратории (Марш, «Рассказ

¹ Георгий Свиридов в воспоминаниях современников / сост. и коммент. А.Б. Вульф; авт. предисл. В.Г. Распутин. Москва: Молодая гвардия, 2006. С. 166.

о бегстве генерала Врангеля», «Героям перекопской битвы», «Наша земля», «Здесь будет город-сад», «Разговор с товарищем Лениным», «Солнце и поэт») разворачивают перед слушателями грандиозные исторические картины новаторские по форме и по музыкальному содержанию (здесь и монологи, и песня-гимн, и сцены), представляющие собой определённое сценически-театрализованное действие, стержневой идеей которого была любовь к Родине, к русской земле. Произведение отличается внутренней монолитностью, единством музыкально-драматического развития (все части исполняются без перерыва и тесно взаимосвязаны друг с другом). Английские критики писали, что «после ораторий Генделя ценители музыки не слышали такого масштабного произведения, такого накала, такой мощи звучания, как в произведении Свиридова»¹. Оратория насыщена персонажами: народ, поэт-трибун, генерал Врангель, белогвардейцы, солнце. Эти образы рельефны, лаконичны, поданы крупным планом. «Музыка фиксирует только основные моменты текста. Такой метод возлагает особую ответственность на композитора. Каждая новая тема, поворот гармонии, смена фактуры, оркестровка – всё предельно важно и должно быть направлено к выявлению главной мысли, основных образов, к наиболее существенным изменениям их в процессе развития» [11, с. 557]. Символом этого сочинения, как считал сам автор, является «Марш», в музыке которого воплощаются революционные события. «Время такое напряжённое. Неумолимое время. Жизнь по команде»². А. Вульф отмечает, что в музыке оратории воспеты героизм, любовь к России, «всемирное светлое оживление, которое, что ни говори, в определённую эпоху, безусловно, существовало» [12, с. 22]. Свиридов по-своему трактовал исторические эпизоды,

выявляя не только их созидательность, но и трагизм. Это отразилось во второй и третьей частях цикла. Так, «Рассказ о бегстве генерала Врангеля» – это взгляд на историю России, на одну из её тяжелейших страниц. Сегодня данный факт интерпретируется, как «отпевание той, ушедшей России, знак постигшей её катастрофы» [12, с. 22], а не просто бегство белогвардейцев. Композитор использует здесь особый приём – не пение, а говор солиста на фоне скорбно звучащего церковного хора. Кульминация оратории – заключительная часть «Солнце и поэт». Это своего рода торжество солнца, лучи которого заряжают творческой энергией человека. Это свет радостного Будущего, созидательного, оптимистичного. Это «лирика, становящаяся словно всеобщей; запечатлённое незримое сияние, заодно с шаром солнца, ослепительного огня всечеловеческой страстности» [12, с. 22]. Мощный оркестрово-хоровой номер с участием солиста, звучанием колоколов – всё передаёт атмосферу ликования, утверждения жизни, служения людям. По мнению О. Тактакишвили, оратория полна доброты, глубокой жизненной правды, неприятием зла. В ней отражён дух времени, дух эпохи, насыщенной грандиозными событиями, меняющими жизнь человека. Ритмика музыки порождена особой ритмикой стихов Маяковского. Это «и ритмика шага, марша, и ритмика выстрелов, и ритмика приказа, и ритмика размышления, и ритмика апофеоза в финале» [12, с. 22]. Принцип моментальной фиксации (принцип сопоставления) характерен для «Патетической оратории», что позволило композитору в ограниченное время звучания (тридцать пять минут) решить масштабные и сложные музыкальные задачи.

«Патетическая оратория», по убеждению первого её исполнителя А. Ведерникова, – историческое сочинение, сравнимое с «Хованщиной» М. Мусоргского. Оно будет жить при любых общественно-исторических фор-

¹ Георгий Свиридов в воспоминаниях современников. С. 120.

² Там же. С. 166.

мациях¹. Композитор, «работая в такой сугубо идеологической сфере, сумел создать высокохудожественное творение, совершенно неподвластное любым политическим влияниям» [12, с. 22]. За эту ораторию Г.В. Свиридов в 1960 г. был удостоен Ленинской премии.

Итак, музыкальная Лениниана богата и необъятна. Её тему продиктовало время, определённые идеологические установки. Однако большинство из этих произведений «перешагнуло» свою эпоху, её официоз. Определяющее в этих опусах – чётко и ясно выраженный историзм, правдивое отражение действительности, «власть факта», программность, убедительно и объёмно созданный образ Ленина. В них присутствует продуманная и логичная концепция, умело выстроенная драматургия, а также своеобразие, инновационность музыкальных форм, мелодико-гармонического языка. Для музыкальных произведений ленинского цикла харак-

терен поиск нетрадиционных звучаний, темброво-колористических красок. Национальное своеобразие и прогрессивность музыкальных мыслей демонстрировали не только субъективный душевный мир композиторов, но и глубину их музыки, их индивидуальностей. Созданные ими творения высокохудожественны, значительны, классичны и фактически составляют золотой фонд Ленинианы. В этих произведениях отражена энергия творчества, вера в лучшее. Это своего рода символические послания из века XX в век XXI – людям новой эпохи, нового времени. И несмотря на тенденцию пересмотра и переоценки ценностей прошлого в изменившихся общественных и социально-экономических условиях, наиболее яркие, творческие и новаторские сочинения всё-таки останутся и займут своё место как своеобразные памятники прошлого, как исторические артефакты, внесшие свою лепту в развитие музыкального искусства.

¹ Георгий Свиридов в воспоминаниях современников. С. 121.

Список литературы

1. Одинокова Н. Памяти тех дней // Музыкальная жизнь. 1987. № 2. С. 9.
2. Блок В. Виссарион Шебалин. Драматическая симфония «Ленин» // 55 советских симфоний / сост. и общ. ред. Б.А. Арапова и др. Ленинград: Совет. композитор, 1961. С. 292–304.
3. Данилов Д. Джемдет Гаджиев. Четвёртая симфония «Памяти Ленина» // 55 советских симфоний / сост. и общ. ред. Б.А. Арапова и др. Ленинград: Совет. композитор, 1961. С. 46–51.
4. Лукьянова Н.В. Дмитрий Дмитриевич Шостакович. Москва: Музыка, 1980. 176 с.
5. Григорьева Г. Д. Шостакович. Симфонии. [Вторая серия]. Москва: [Мелодия], 1978. 8 с.
6. Вишневецкий И.Г. Сергей Прокофьев. Москва: Молодая гвардия, 2009. 703 с.
7. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. 2-е изд., перераб. и доп. Москва: Совет. композитор, 1973. 662 с.
8. Новосёлова Л. Творчество Андрея Эшпая. Москва: Совет. композитор, 1981. 144 с.
9. Богданова А. Андрей Эшпай. Москва: Совет. композитор, 1975. 156 с.
10. Невенчаная Т. Игорь Шамо. Киев: Музична Україна, 1982. 88 с.
11. Советская музыкальная литература: учебник для муз. училищ / ред. М. Риттих; Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. Каф. истории музыки. 4-е изд., перераб. и доп. Москва: Музыка, 1977. Вып. 1. 579 с.: нот., портр.
12. Вульфов А. Певец России // Музыкальная жизнь. 1995. № 12. С. 16–22.

Сведения об авторе:

Батишева Валентина Николаевна, доцент кафедры фортепиано Самарского государственного института культуры

ул. Фрунзе, 167, Самара, 443010
presto63@mail.ru

Дата поступления статьи: 05.03.2022

Одобрено: 20.03.2022

Дата публикации: 28.03.2022

Для цитирования:

Батишева В.Н. Музыкальная Лениниана как культурно-исторический артефакт // Сфера культуры. 2022. № 1 (7). С. 61-71. DOI:10.48164/2713-301X_2022_7_61

УДК 75.046+781+904

DOI: 10.48164/2713-301X_2022_7_61

V.N. Batisheva

Samara
Samara State Institute of Culture
presto63@mail.ru

LENIN'S IMAGE IN MUSIC AS THE ARTIFACT OF THE SOVIET CULTURE AND HISTORY

The article deals with the samples of expressing Lenin's image in music as peculiar artifacts of culture and history that contributed a lot to the development of both Soviet Russian and global art of music. Having passed the officialdom of their time period, most of these artworks are characterized by their topicality and clearly expressed historicism, as well as by their truthful reflection of reality and dramatic conceptuality. They are featured by innovative melodies, harmonies and *Formbildung*, as well as progressive

musical idioms and national originality. Not only do these works reflect the composers' inner world but also demonstrate their depth and the bright personalities of their authors.

Keywords: V.I. Lenin, Lenin's image in music, symphony, cantata, oratorio, funeral march, ode, Vladimir Vulfman, Vissarion Shebalin, Sergei Prokofiev, Dmitry Shostakovich, Aram Khachaturian, Jovdat Hajiyev, Andrei Eshpai, Ihor Shamo, Georgy Sviridov.

References

1. Odinkova, N. (1987) Pamyati tex dnei [In Memory of Those Days]. *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life]. 2, 9. (In Russian).
2. Blok, V. (1961) Vissarion Shebalin. Dramaticheskaya simfoniya «Lenin» [Vissarion Shebalin. The *Lenin* Dramatic Symphony]. *55 sovetskix simfonij* [55 Soviet Symphonies]. Leningrad: Sovetskij kompozitor, 292–304. (In Russian).

3. Danilov, D. (1961) *Dzhevdet Gadzhiev. Chetvërtaya simfoniya «Pamyati Lenina»* [Jovdat Hajiyev. The Fourth Symphony *In Memory of Lenin*]. *55 sovetskix simfonij* [55 Soviet Symphonies]. Leningrad: Sovetskij kompozitor, 46–51. (In Russian).
4. Luk'yanova, N.V. (1980) *Dmitrij Dmitrievich Shostakovich*. Moscow: Muzyka. (In Russian).
5. Grigor'eva, G. (1978) *Shostakovich. Simfonii: vtoraya seriya* [Shostakovich. Symphonies. The Second Series]. Moscow: Melodiya. (In Russian).
6. Vishnevetskij, I.G. (2009) *Sergej Prokof'ev*. Moscow: Molodaya gvardiya. (In Russian).
7. Nest'ev, I. (1973) *Zhizn' Sergeya Prokof'eva* [The Life of Sergei Prokofiev.]. 2nd ed. Moscow: Sovetskij kompozitor. (In Russian).
8. Novosëlova, L. (1981) *Tvorchestvo Andrey A'eshpaya* [The Oeuvre of Andrei Eshpai]. Moscow: Sovetskij kompozitor. (In Russian).
9. Bogdanova, A. (1975) *Andrej E'shpaj*. Moscow: Sovetskij kompozitor. (In Russian).
10. Nevenchanaya, T. (1982) *Igor' Shamo*. Kiev: Muzychna Ukraïna. (In Russian).
11. *Sovetskaya muzykal'naya literatura* [Soviet Musical Literature] (1977). 4th ed. No. 1. Moscow: Muzyka. (In Russian).
12. Vul'fov A. (1995) *Pevec Rossii* [The Singer of Russia]. *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life]. 12, 16–22. (In Russian).

About the author:

Valentina N. Batisheva, Associate Professor at the Piano Department of the Samara State Institute of Culture

167 Frunze Str., Samara, 443010
presto63@mail.ru



BOOK CULTURE

КНИЖНАЯ КУЛЬТУРА

УДК 655.4/5:001.891.32

DOI: 10.48164/2713-301X_2022_7_75

А.С. Касович

Саратов

Самарский государственный институт культуры

nttgkasov@yandex.ru

КНИГОИЗДАНИЕ В САРАТОВСКОЙ ГУБЕРНИИ 1918–1928 гг. КАК ОБЪЕКТ НАУЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Исследование содержит обзор публикаций, посвященных развитию издательств, полиграфических предприятий и книжной продукции Саратовской губернии в первое десятилетие советской власти. Приводится характеристика научных монографий, статей и библиографических пособий, полностью или частично связанных с темой. Оценивается вклад отдельных ученых в изучение начального периода советского книгоиздания в Саратове и уездных городах Саратовской губернии. Показано место трудов по истории саратовской книжности 1918–1928 гг. в ряду аналогичных исследований, выполненных в других регионах и в целом по РСФСР.

Ключевые слова: история регионального книгоиздания, советское книгоиздание, региональное книговедение, историография книгоиздания, библиография местной печати.

Начальный период истории книжного дела в РСФСР достаточно хорошо представлен в отечественной историографии. Данное утверждение относится не только к обобщающим трудам, отражающим состояние этой сферы в республике, но и к моноотраслевым исследованиям, посвященным книгоизданию, книжной торговле, периодической печати, статистике печати и полиграфическому производству. До недавнего времени книговедческой регионалистике придавалось второстепенное значение. Обобщающие исследования, такие как «История, техника, искусство книгопечатания» М.И. Щелкунова (1926) [1], «Пути советской книги» М.Б. Вольфсона (1929) [2], «Этюды по книжному делу» Г.И. Поршнева (1929) [3], серии ежегодных статистических сборников «Печатная продукция РСФСР...» Н.Ф. Яницкого [4], «Очерки издательского дела в СССР» Т.Я. Драудина (1934) [5], писались тенденциозно и преимущественно на основе материалов центра. Процессы, происходившие в отдельных областях,

краях и автономных республиках, как правило, учитывались в меньшей степени. Авторы упоминали отдельные факты, персоналии, оперировали статистическими данными. Именно в таком положении длительное время находилась история книгоиздания Саратовской губернии 1918–1928 годов. Начальный этап данной темы можно назвать *статистико-библиографическим*, поскольку для научного осмысления и обобщения информации использовались методы статистики и библиографоведения.

Редкие факты, представляющие книговедческий интерес и связанные с данной территорией, можно было встретить в трудах М.И. Щелкунова и М.И. Яницкого. М.И. Щелкунов проиллюстрировал кризис в провинциальной полиграфии, случившийся в годы Гражданской войны из-за общего упадка экономики, на примере Саратовской губернии: «Падает и число рабочих: так, напр., в Саратове к 1 января 1919 г. типографов было – 1 482 чел., к 1 сентября – 1 017 чел., к 1 марта 1920 г. – 953 чел.,

и на 1 июля 1920 г. – 827 чел.» [1, с. 397]. Н.Ф. Яницкий, раскрывая показатели книгоиздания по субъектам РСФСР за 1926 г., показал Саратов на почетном 8-м месте с 179 изданиями, после Москвы, Ленинграда, Ростова-на-Дону, Казани, Свердловска, Новосибирска и Самары. Изуездных центров учёный привёл информацию по Аткарску (11 изданий), Новоузенску (8), Камышину (8), Балашову (6), Кузнецку (5), Вольску (3), Петровску (3) и Сердобску (1) [4, с. 77-79].

Первый научный свод данных о саратовских книгах и брошюрах, появившихся в период с 1918 по 1928 г., составили местные библиографы С.Д. Соколов и В.А. Сушицкий. Они выступили составителями библиографического пособия под названием «Материалы для указателя по революционному движению в Саратовском крае» [1928] [6], где помимо информации о публикациях на указанную тему в периодике, включили описание 40 книжных изданий, напечатанных в Саратове и других городах губернии. С инициативой выпуска этого пособия выступило Нижне-Волжское областное научное общество краеведения, а напечатало его в Саратове объединенное издательство «Сарсовпартиздат». Книга С.Д. Соколова и В.А. Сушицкого для удобства исследователей была снабжена систематическим и именным вспомогательными указателями. Помимо протоколов, докладов, отчетов и резолюций партийных и советских органов, очерков о деятельности революционеров и уездных партийных организаций РКП(б) и ВЛКСМ, а также воспоминаний видных большевиков, в «Материалах...» можно найти описание брошюры, представляющей интерес для нашего исследования: «История организации Аткарского уездного союза полиграфического производства и его работа с 1918 по 1922 г.» [6, с. 25; 7]. В 1934 г. В.А. Сушицкий выпустил библиографический указатель «Саратов в беллетристике» [8], на страницах которого, в частности, упомянул сборник «Н.Г. Чернышевский. Неизданные тек-

сты, материалы и статьи»¹, увидевший свет в 1928 г. под редакцией профессора СГУ С.З. Каценбогена и ставший знаковым событием в литературной жизни Саратова. В то же время В.А. Сушицкий опубликовал биографические данные некоторых саратовских литераторов, из числа тех, кто издавал свои книги в Саратове в 1920-х г. – В.М. Блинкова, Д.М. Борисова, Л.И. Гумилевского, П.В. Орешина [8, с. 27, 82, 119, 121]. Однако библиограф привел сведения только о трех произведениях этих литераторов, напечатанных в Саратове – сборнике рассказов В.М. Блинкова², появившемся в 1921 г., сборнике прозы Д.М. Борисова «Голгофа»³ и романе Л.И. Гумилевского «Эмигранты»⁴, вышедших в 1922 году.

Вплоть до конца 1950-х гг. книгоиздательский процесс в первое десятилетие советской власти не привлекал сколько-нибудь серьезного внимания со стороны ведущих саратовских ученых. На центральном уровне в этот период вышли обобщающие труды А.И. Назарова [9], Н.Г. Малыгина [10], В.А. Орлова [11] и др., существенно расширивших источниковую базу книговедческих исследований. Работа местных авторов оживилась в преддверии празднования 50-летия СГУ, в процессе подготовки юбилейного сборника. Междисциплинарность в изучении саратовского книгоиздания 1918–1928 гг. позволяет утверждать, что данный этап в историографии вопроса носил *научно-исследовательский характер*. Краткие сведения о напечатанных в Саратове в 1920-е гг. учебниках, учебных пособиях, вспомогательной литературе для спецкурсов под авторством ряда известных в губернии ученых и педагогов были приведены в очерках истории

¹ Николай Гаврилович Чернышевский. 1828–1928. Неизданные тексты, материалы и статьи. Саратов, 1928. 429, [3], VI с.

² Блинков В.М. Рассказы. Саратов: Пролеткульт, 1921. 52 с.

³ Борисов Д.М. Голгофа: рассказы. Саратов: Гос. изд., 1922. 114 с., из них 1 с. объявл.

⁴ Гумилевский Л.И. Эмигранты: роман. Саратов: Курганы, 1922. 160 с.

различных факультетов. Например, в юбилейном сборнике «Саратовский университет» [12], напечатанном в 1959 г., находим упоминание о выходе важных для обучения студентов-историков трудов профессоров С.Н. Чернова, А.А. Гераклитова и С.В. Юшкова [12, с. 99-100], а также учебников светила медицинской науки профессоров В.И. Скворцова и А.А. Богомольца [12, с. 22]. Заметим, что подробных биографий видных вузовских ученых с описаниями их местных изданий появилось впоследствии не так много. Назовем книги о химике В.В. Челинцева [13], селекционере Г.К. Мейстере [14], геологе Б.А. Можаровском [15].

С ростом интереса научного сообщества к региональной истории, а также по мере накопления библиографической, краеведческой и прочей информации о книгах и брошюрах 1920-х гг. и их авторах в печати стали появляться работы, содержавшие более обстоятельные сведения об издании нескольких видов литературы. Прежде всего речь идет о литературе научного и учебного характера, где авторами выступали вузовские преподаватели и ученые. В 1968 г. в Саратове Приволжское книжное издательство выпустило сборник статей «Рожденные революцией» [16], где местные ученые-филологи, в большинстве своем преподаватели СГУ, разместили серию очерков об известных советских писателях и деятелях литературной науки XX в., связанных с саратовской землей. В частности, А.А. Жук опубликовала в сборнике статью «Критика и литературоведение в Саратове за полвека» [17], в которой затронула и весьма плодотворный период развития филологической науки в СГУ, который пришелся на 1920-е годы. Именно тогда, по оценке автора, в стенах вуза и закладывались основы саратовской филологической школы [17, с. 196]. Во многом это происходило благодаря работавшим в то время видным российским ученым – профессорам Н.К. Пиксанову, В.В. Бушу,

А.П. Скафтымову. Каждый из них внёс существенный вклад в учебное книгоиздание. А.А. Жук особо выделяет научно-методическую работу Н.К. Пиксанова под названием «Пушкинская студия»¹, вышедшую в 1921 г., а также напечатанный в Саратове в 1924 г. труд «Поэтика и генезис былины»² многолетнего руководителя кафедры русской литературы А.П. Скафтымова [17, с. 200]. Автор упоминает и подготовленный в 1926 г. по инициативе А.П. Скафтымова сборник к 100-летию со дня рождения Н.Г. Чернышевского «Н.Г. Чернышевский. Неизданные тексты, статьи, материалы, воспоминания»³. Именно А.П. Скафтымов «первым в Саратове обратился к систематическому изучению беллетристики Чернышевского» [17, с. 203].

Важной вехой в историографии литературно-художественного книгоиздания Саратова стала статья А.К. Жуйковой «Литературная жизнь Саратова Первого октября десятилетия» в том же сборнике «Рожденные революцией» [18]. Автор в хронологическом порядке перечислила самые значимые с её точки зрения газетные и журнальные публикации известных саратовских поэтов и писателей, снабдив их литературоведческим комментарием. Это была основная задача исследования. Вместе с тем А.К. Жуйкова выделила в своем обзоре и несколько книжных изданий. В частности, она привела сведения о пяти напечатанных в Саратове поэтических сборниках одного из самых ярких и плодотворных саратовских литераторов послеоктябрьского десятилетия П.В. Орешина, не забыв сообщить, что большинство из них изданы Саратовским отделением «Центропечати» [18, с. 223-225]. Отметим, что в случае с местом выхода стихов П.В. Орешина

¹ Пиксанов Н. К. Пушкинская студия: пособие для высш. школ и самообразования. Саратов: Гос. изд. Сарат. отд-ние, 1921. 56 с.

² Скафтымов А. П. Поэтика и генезис былины: очерки. Москва; Саратов: В. З. Яковлев, 1924. IV, 226 с.

³ Николай Гаврилович Чернышевский. 1828–1928...

«Зарево» А.К. Жуйкова явно ошиблась. Книгу напечатали не в Саратове [18, с. 222], а в Петрограде в издательстве «Революционный социализм». В статье А.К. Жуйковой можно также найти информацию и о двух сборниках Саратовского Пролеткульта «Взмахи» 1919 и 1920 годов. Раскрывается их содержание с фамилиями авторов, обозначены тиражи и количество страниц [18, с. 222–223]. Упомянула автор и тот факт, что ряд своих пьес и рассказов литератор Л.И. Гумилевский опубликовал в Саратовском отделении Госиздата (1921–1922 гг.). Впрочем, эти и другие книговедческие подробности на фоне масштабного обзора периодики носят в статье А.К. Жуйковой второстепенный характер.

Достаточно продуктивным для историографии саратовского книгоиздания 1918–1928 гг. стало последнее советское десятилетие. С одной стороны, появились первые тематические исследования, написанные местными авторами, с другой – саратовские материалы начали вводить в научный оборот учёные Москвы и Ленинграда. Именно в это время вышли в свет фундаментальные труды, посвященные книгоизданию в отдельных регионах страны: Сибири (А.Л. Посадсков) [19], Дальнем Востоке (С.А. Пайчадзе) [20], Удмуртии (Г.Д. Фролова) [21], Татарстане (А.Г. Каримуллин) [22], Пермской губернии (Н.Ф. Аверина) [23] и др.

Начальный период советского книгоиздания в РСФСР с привлечением саратовских материалов довольно подробно освещён в коллективной монографии «История книги в СССР. 1917–1921» (1983–1986), вышедшей под общей редакцией Е.Л. Немировского и В.И. Харламова [24]. В исследовании отмечено, что Саратовский университет, как и Уральский, печатал лекции своих профессоров и преподавателей [24, т. 2, с. 91], а при Саратовском политехническом институте была сформирована «особая издательская комиссия, начавшая

свою деятельность в 1921 г. изданием “Конспекта лекций по аналитической геометрии на плоскости”». Пример, на наш взгляд, довольно экзотичный. Данное учебное пособие, автором которого выступил известный саратовский математик профессор Г.Н. Свешников, представляло собой рукописное издание, отпечатанное литографским способом при тираже 500 экземпляров¹. Добавим, что и сам политехнический институт, и издательская комиссия при нем были закрыты в том же 1921 году. В книге также приводится примечательный факт о том, что представителем Книжной палаты в Саратове был назначен Н.К. Пиксанов [24, т. 2, с. 258], профессор СГУ, известный литературовед, член Русского библиологического общества. Именно по его инициативе в 1921 г. в Саратове был напечатан весьма востребованный указатель известного впоследствии советского библиографа Р.С. Мандельштама «Художественная литература в оценке русской марксистской критики» [24, т. 2, с. 263]. Этот труд вплоть до 1928 г. выдержал 4 издания².

Книговед А.И. Подгорнова в монографии «Советское книгоиздание в 20-е годы» (1983) [25], рассматривая период НЭПа, упомянула целый ряд успешных кооперативных издательств Центра и Юга России, а также Урала, Сибири и Дальнего Востока. Автор, в частности, отмечала, что Саратовское губернское отделение Госиздата, как и два других, работавших в провинции, при реформировании Госиздата и переходе к хозрасчету в декабре 1921 г. решили сохранить [25, с. 28].

Публикация саратовского библиографа Ф.В. Гермашевой «Саратовские издания в первые годы советской власти (1918–1921 гг.)» [26], вышедшая в 1980 г.,

¹ Свешников Г.Н. Конспект лекций по аналитической геометрии на плоскости, читанных в 1919–1920 году в Саратовском политехническом институте. Саратов: Изд. комис. Сарат. политехн. ин-та, 1921. 86 с.: черт.

² Мандельштам Р.С. Художественная литература в русской марксистской критике: библиогр. указ. [Саратов]: Гос. изд-во. Сарат. отд-ние, 1921. 32 с.

во многом подытожила многолетний процесс поиска книг и брошюр этого периода в фондах ЗНБ СГУ. В общей сложности было выявлено более двух сотен изданий, напечатанных в Саратове и уездных городах. Достоинством данной публикации является упоминание книг и брошюр разных типов: массово-политических, официальных, учебных, научных, литературно-художественных и др. Так, например, из учебной литературы автор приводит описание учебника М.Н. Иовлева «Математика в школах для взрослых»¹, изданного в 1921 г. Губернской комиссией по ликвидации безграмотности [26, с. 41]. Вместе с тем автор не приводит информацию о типографиях, где была напечатана книжная продукция, ограничившись сведениями об издательствах. Отметим и некоторый перекокс в сторону представления массово-политической литературы.

В 1982 г. вышла работа саратовского историка А.А. Галагана «Становление комсомольской печати в Нижнем Поволжье в 1917–1925 гг.» [27], где автор в контексте изучения комсомольской периодики Саратовской губернии дал краткий обзор развития полиграфической отрасли региона в 1918–1919 годах. В частности, он указывал, что национализация и концентрация, то есть укрупнение полиграфического производства, в губернском центре проводились одновременно. И, как результат, из прежней полусотни типографий Саратова к середине 1919 г. в городе действовали только 13. Кроме предприятий Саратова губполиграфотдел, специально созданный орган при губсовнархозе, получил в свое распоряжение 17 типографий, работавших в 9 уездах [27, с. 87].

К изучению деятельности отдельных типографий Саратовской губернии, работавших в первое десятилетие советской истории, ни краеведы, ни ученые-книговеды, как правило, не обращались. Единственное исключение – написанный в 1989 г. очерк пре-

подавателя СГУ, филолога и журналиста С.М. Касовича «100-летний юбилей Первой областной типографии (ныне п/о «Полиграфист»)» [28]. К сожалению, данный труд так и не был опубликован. Заметим, что в своей рукописи автор подчеркнул важный факт: «Ориентация бывшей “Печатни С.П. Яковлева”² более всего на книжную продукцию, как бы надпартийную, позволила сохранить и кадры высокой квалификации, и оборудование, и – самое главное, – свою традицию: политика-политикой, а книга-книгой» [28, с. 81].

Монография С.П. Волошина «Поволжская книга» [29], напечатанная в 1990 г. в Ульяновском отделении Приволжского книжного издательства, явилась по сути первым фундаментальным исследованием книгоиздательского дела нескольких губерний в первое десятилетие советской власти. Не обошел историк вниманием и Саратов. С.П. Волошин подошёл к изучению регионального книгоиздания сквозь призму комплексного подхода, анализируя не только состояние издательского дела, но и уровень развития полиграфии, бумажной промышленности, книжной торговли, а также систему управления в указанных отраслях. Так, по мнению учёного, на книгоиздание очень сильно повлияли острый бумажный кризис 1919–1921 гг., а также упадок в полиграфии, лишенной возможности в условиях Гражданской войны и блокады обновлять оборудование, которое в основном было импортным [29, с. 15]. Исследователь изучил структуру и полномочия отделения Госиздата в регионе, сообщив, в частности, о том, что в годы Гражданской войны на Саратовщине было напечатано 220 наименований книг [29, с. 31]. Кроме того, ученый установил, что начиная с 1922 г. отделения Госиздата взяли на себя ещё и функции по торговле книгой [29, с. 57]. Несмотря на тему исследования, послужившего

¹ Иовлев М.Н. Математика в школах для взрослых: в 2 ч. Саратов: Гос. изд-во. Сарат. отд., 1921.

² Так до революции 1917 г. называлась типография, которая впоследствии стала базовой для областного государственного издательства.

впоследствии основой для диссертации, С.П. Волошин крайне скупом упоминал об особенностях местной книжной продукции. Речь в этих случаях в основном шла об изданиях массово-политической направленности. Кроме того, автор не приводил фактов о деятельности иных издательств, кроме губернского отделения Госиздата, работавших на территории региона в обозначенный период.

На рубеже XX–XXI вв. в изучении книжного дела России произошло некоторое смещение приоритетов. Региональной тематике стали уделять особое внимание, о чем свидетельствует целый ряд научных монографий и диссертаций данного периода. Отметим некоторые работы, представляющие интерес для нашего исследования: Л.В. Сахаровской (Бурятская АССР) [30], С.Н. Филимончик (Карелия) [31], Г.Д. Стрельцовой (Дальний Восток) [32], Т.Л. Кононовой (Курский регион) [33], С.Ф. Бородулиной (Удмуртия) [34], Р.Т. Салихова (Татарстан) [35].

Серьезный вклад в изучение литературной жизни Саратовской губернии первого послеоктябрьского десятилетия, а также творческого наследия писателей и поэтов, издававших в этот период свои произведения, внесли в 2003 г. ученые-филологи СГУ совместно с сотрудниками Государственного музея К.А. Федина. В издательстве вуза вышла коллективная монография «Губернская власть и словесность: литература и журналистика Саратова 1920-х годов» [36]. Заслуживают особого внимания обзорная статья об авторах первого сборника Саратовского Пролеткульта «Взмахи» [37], публикации о рецензировании в газете «Саратовские известия» произведений местных писателей [38], а также о книгах известного литератора Л.А. Словохотова [39] и саратовском периоде творчества писателя Л.И. Гумилевского [40]. Главный же минус монографии заключается в том, что основная тема, заявленная в названии этого издания, так и не была пол-

ностью раскрыта, во всяком случае, по отношению к книгам и брошюрам, появившимся в Саратове на протяжении 1920-х годов. Осталось неясным, в чем заключалось влияние власти на состояние местного книгоиздания: в прямых ли запретах, в преследовании авторов книг, в навязывании определенных тем, или в чем-то еще? Не получили адекватного отражения и вопросы о согласовании выпуска неперiodических изданий губернским отделением Госиздата и порядок их цензурирования со стороны Гублита.

Функционированию цензуры в печати в послеоктябрьское десятилетие посвящены публикации ученого СГУ, саратовского филолога А.В. Хрусталева [41; 42]. Исследователь полагает, что начало деятельности Главного управления по делам литературы и издательств (Главлита РСФСР, 1922 г.) и появление Гублита в 1923 г. не дают достаточных оснований считать цензуру 20-х гг. жесткой и тотальной, по крайней мере, в отношении художественных произведений [41]. Провинция ощутимо, на год-два, а в уездах и более, запаздывала с организацией действенной структуры управления и контроля над литературой. Кроме того, «для одномоментного установления тотальной цензуры не было не только достаточного количества кадров, но и средств» [41, с. 323]. Первый саратовский цензор Е.Б. Шульман гуманитарного образования не получил, писал с орфографическими ошибками и внятного представления о литературе не имел [41, с. 328]. Важны были и такие факторы, как финансовая состоятельность и влияние того или иного профсоюза из числа участвовавших в книгоиздании. А.В. Хрусталева заявляет о том, что ей «удалось найти немало публикующихся в период с 1921 по 1928 гг. провинциальных авторов среди членов правления конкретных профсоюзных организаций» [41, с. 319]. Исследователь прослеживает также и сам путь, который проходила рукопись

автора по цензурному маршруту: «сначала текст рассматривался низовым звеном, например, районным уполномоченным по делам литературы (Райлит), далее он оказывался у губернского цензора (Гублит), затем направлялся в Главлит, и только после этого, при наличии виз на разрешительной карточке, появлялся в типографии» [42]. Некоторые авторы, однако, шли на хитрость и издавали свои книги не там, где их хорошо знали, а в другом регионе. Например, саратовские литературоведы Л.А. Словохотов и В.В. Буш напечатали свои труды в городе Балаково, относившемся тогда к Самарской губернии. А.В. Хрусталева, приводя эти факты, отметила, что авторы при этом сумели «сократить звенья цензурного надзора» [42, с. 402], получив лишь одну визу – Балаковского цензора. Необходимо отметить, что А.В. Хрусталева, изучая историю цензуры в регионе, а также взаимоотношения саратовских организаций пролетарских писателей, все-таки не ставила перед собой цель воссоздания книжного репертуара губернии в сегменте художественной литературы.

Подводя итоги исследования, можно сделать вывод, что разработка

истории саратовского книгоиздания 1918–1928 гг. происходила сначала в контексте статистики и библиографии, а затем в рамках вузовских науковедческих исследований. Инициаторами изучения предмета стали прежде всего литературоведы, внимание которых привлекла художественная литература, напечатанная в Саратове в 1920-х годах. Книговеды, приступавшие к изучению вопроса в 1980–90-е гг., обращались к отдельным проблемам, акцентируя внимание на состоянии местной полиграфии, кадров и материально-технической базы, а также книгах массово-политического профиля. На рубеже XX–XXI вв. историю саратовского книгоиздания послеоктябрьского десятилетия довольно активно рассматривали в работах, связанных с журналистикой, цензурой и книжным делом в целом. Непосредственное участие в заполнении данной лакуны в истории региональной книжности принял автор настоящего исследования, подготовивший в 2020–2022 гг. серию статей, посвященных различным аспектам истории саратовского книгоиздания 1918–1928 гг. [43–45].

Список литературы

1. Щелкунов М.И. История, техника, искусство книгопечатания. Москва; Ленинград: Гос. изд-во, 1926. XIII, [3], 480 с.: 15 л. ил., портр., табл.
2. Вольфсон М.Б. Пути советской книги. [Москва]: Гос. изд-во, 1929. 112 с.
3. Поршнев Г.И. Этюды по книжному делу. Москва; Ленинград: Гос. изд-во, 1929. 112 с.
4. Яницкий Н.Ф. Печатная продукция РСФСР в 1926 году: стат. материалы. Москва: Гос. центр. книжная палата РСФСР, 1928. 144 с.
5. Драудин Т. Очерки издательского дела в СССР: с кратким ист. введением. Москва; Ленинград: Гос. соц.-экон. изд-во, 1934. 230 с.
6. Соколов С.Д., Сушицкий В.А. Материалы для указателя по революционному движению в Саратовском крае. 1861–1921. Саратов: Сарсовпартиздат, 1928. 76 с.
7. История организации Аткарского уездного союза полиграфического производства и его работа с 1918 по 1922 гг. / Аткарский уезд. союз полиграф. производства. Аткарск, 1922. 20 с.
8. Сушицкий В.А. Саратов в беллетристике: библиогр. указ. [Саратов]: Гос. изд-во, 1934. 134 с.: ил.
9. Назаров А.И. Очерки истории советского книгоиздательства. Москва: Искусство, 1952. 343 с.: 1 л. портр., ил.

10. Малыхин Н.Г. Очерки по истории книгоиздательского дела в СССР. Москва: Книга, 1965. 448 с.
11. Орлов В.А. Российская Федерация // 400 лет русского книгопечатания. 1564-1964. Книгоиздательство в СССР. 1917-1964 / Акад. наук СССР. Отд-ние истории; отв. ред. А.И. Назаров. Москва: Наука, 1964. С. 297-312.
12. Саратовский университет. 1909-1959 / редкол.: П. А. Бугаенко [и др.]. Саратов: Изд-во Сарат. гос. ун-та, 1959. 291 с., 1 л. схем.: ил.
13. Марьин В.И. Владимир Васильевич Челинцев: [химик]. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1985. 158, [2] с.: ил.
14. Ильина Л.Г. Основоположники саратовской селекции (А.И. Стебут, Г.К. Мейстер): в 2 ч. Ч. 1. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1997. 32 с.
15. Борис Александрович Можаровский: личность, научная школа, наследие / под ред. А.В. Иванова; сост. А.В. Иванов, А.С. Надеждина. Саратов: Изд-во Сарат. гос. техн. ун-та (СГТУ), 2014. 556 с., [35] л. ил., портр., табл.
16. Рожденные революцией: сб. ст. / ред. и вступ. ст. П. Бугаенко. Саратов: Приволж. кн. изд-во, 1968. 240 с.: ил.
17. Жук А.А. Критика и литературоведение в Саратове за полвека // Рожденные революцией. Саратов, 1968. С. 196-219.
18. Жуйкова А.К. Литературная жизнь Саратова первого октябрьского десятилетия (хроника) // Рожденные революцией. Саратов, 1968. С. 220-237.
19. Посадсков А.Л. Книжное дело в Сибири, 1919-1923. Новосибирск: Наука. Сиб. отд-ние, 1979. 352 с.
20. Пайчадзе С.А. Книга Дальнего Востока: очерк истории. Хабаровск: Кн. изд-во, 1983. 159 с.: 4 л. ил.
21. Фролова Г.Д. Удмуртская книга: история книгопечатания. Ижевск: Удмуртия, 1982. 232 с.: ил.
22. Каримуллин, А.Г. Становление и развитие татарской советской книги, 1917-1932. Казань: Татар. кн. изд-во, 1989. 294 с.
23. Аверина Н.Ф. История пермской книги: очерк. Пермь: Кн. изд-во, 1989. 224 с.
24. История книги в СССР, 1917-1921: [в 3 т.] / под ред. Е.Л. Немировского, В.И. Харламова. Москва: Книга, 1983-1986.
25. Подгорнова А.И. Советское книгоиздание в 20-е годы. Москва: Наука, 1984. 112 с.
26. Гермашева Ф.В. Саратовские издания в первые годы советской власти (1918-1921 гг.) // Опыт работы Зональной научной библиотеки Саратовского университета. Вып. 23. Саратов, 1980. С. 29-45.
27. Галаган А.А. Становление комсомольской печати в Нижнем Поволжье, 1917-1925 гг. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1982. 168 с.
28. Касович С.М. Печатное дело в Саратовской губернии: [рукопись юбилейного издания к 100-летию Саратовского объединения «Полиграфист»]. Саратов, 1989.
29. Волошин С.П. Поволжская книга: ист. очерк. Саратов: Приволж. кн. изд-во (Ульян. отд-ние), 1990. 89 с.
30. Сахаровская Л.В. История становления и развития полиграфического производства в Бурятской АССР, 1923-1991 гг.: дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02. Улан-Удэ, 2002. 148 с.
31. Филимончик С.Н. Книга и власть: издательская деятельность в Карелии в 1920-1930-е годы // Вестник Удмуртского университета. 2017. Т. 17, вып. 4. С. 544-551.
32. Стрельцова Г.Д. История детской книги на Дальнем Востоке России, 1922-1941 гг.: дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02. Хабаровск, 2003. 233 с.

33. Кононова Т.Л. Книжное дело в Курском регионе в 1917–1941 гг.: дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02. Курск, 2004. 225 с.: ил.
34. Бородулина С.Ф. Становление и развитие книгоиздания и книжной торговли Удмуртии: 1917–1941 гг.: дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02. Ижевск, 2005. 184 с.
35. Салихов Р.Т. Книгоиздательская и книготорговая деятельность в Татарстане: 1917–1990 гг.: дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02. Казань, 2006. 184 с.: ил.
36. Губернская власть и словесность: литература и журналистика Саратова 1920-х годов / сост.: Е.Г. Елина, Н.А. Трофимова, Н.А. Сломов. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2003. 421, [5] с., [2] л. ил., цв. ил., портр.
37. Сломов Н.А. Первый сборник Саратовского Пролеткульта «Взмахи» // Губернская власть и словесность. Саратов, 2003. С. 22–34.
38. Гагина Н.В. Литературные материалы в газете «Саратовские известия» (1926–1928) // Губернская власть и словесность. Саратов, 2003. С. 127–152.
39. Трофимова Н.А. Л.А. Словохотов как литературный деятель Саратова // Губернская власть и словесность. Саратов, 2003. С. 191–203.
40. Трубецкова Е.Г. Л.И. Гумилевский в художественном сознании 1920-х годов // Губернская власть и словесность. Саратов, 2003. С. 344–354.
41. Хрусталёва А.В. Профсоюзы и литературная политика в провинции периода НЭПа (к вопросу о становлении института цензуры) // *Studia Litterarum*. 2018. Т. 3, № 4. С. 316–333.
42. Хрусталёва А.В. Провинциальная печать и цензура в годы НЭПа (на примере Саратовской, Самарской губерний и АССР НП) // *Studia Litterarum*. 2020. Т. 5. № 3. С. 392–411.
43. Касович А.С. Саратовская периодическая печать 1918–1921 гг. как источник по истории регионального книгоиздания в сфере образования и науки // *Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Исторические науки*. 2020. Т. 2, № 2 (6). С. 69–79.
44. Касович А.С. Практика издания в Саратовской губернии в 1920-е гг. литературы для высшей школы // *Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: История. Международные отношения*. 2022. Т. 22, вып. 1. С. 117–125.
45. Касович А.С. Издание общественно-политической и официальной литературы в Саратовской губернии (1918–1921 гг.): по материалам местной периодической печати // *Национальное культурное наследие России: региональный аспект: материалы VIII Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием, 10 марта 2020 г. Самара: СГИК, 2020. С. 194–201.*

Сведения об авторе:

Касович Андрей Стальевич, аспирант Самарского государственного института культуры

ул. Фрунзе, 167, Самара, 443010
nttgkasov@yandex.ru

Дата поступления статьи: 10.03.2022

Одобрено: 20.03.2022

Дата публикации: 28.03.2022

Для цитирования:

Касович А.С. Книгоиздание в Саратовской губернии 1918–1928 гг. как объект научных исследований // *Сфера культуры*. 2022. № 1 [7]. С. 75–87.
DOI: 10.48164/2713-301X_2022_7_75

УДК 655.4/5:001.891.32

DOI: 10.48164/2713-301X_2022_7_75

A.S. Kasovich

Saratov
Samara State Institute of Culture
nttgkasov@yandex.ru

BOOK PUBLISHING IN THE SARATOV PROVINCE OF 1918–28 AS AN OBJECT OF SCHOLARLY RESEARCH

The study contains an overview of publications on the development of publishing houses, printing enterprises and book products of the Saratov Province in the first decade of the Soviet power. The description of scholarly monographs, articles and bibliographic manuals, fully or partially related to the topic, is given. Individual scholars' contribution to the study of the initial period of the Soviet book publishing in Saratov and the local towns of the Saratov Province is assessed.

The place of works on the history of the Saratov bookishness in 1918–28 is shown in a series of similar studies performed in other regions particularly and in the RSFSR generally.

Keywords: history of regional book publishing, the Soviet book publishing, regional book publishing, historiography of the book publishing, bibliography of the local press.

References

1. Shhelkunov, M.I. [1926] *Istoriya, texnika, iskusstvo knigopechataniya* [The History, Technique, and Art of Book Printing]. Moscow; Leningrad: State Publishing House. (In Russian).
2. Vol'fson, M.B. [1929] *Puti sovetskoj knigi* [The Ways of the Soviet Book]. [Moscow]: State Publishing House. (In Russian).
3. Porshnev, G.I. [1929] *E'tyudy po knizhnomu delu* [Etudes on the Book Publishing Industry]. Moscow; Leningrad: State Publishing House. (In Russian).
4. Yanickij, N.F. [1928] *Pechatnaya produkcija RSFSR v 1926 godu: statisticheskie materialy* [Printed Products of the RSFSR in 1926: Statistic Data]. Moscow: the State Central Book Chamber of the RSFSR. (In Russian).
5. Draudin, T. [1934] *Ocherki izdatel'skogo dela v SSSR: s kratkim istoricheskim vvedeniem* [Essays on the Book Publishing Industry in the USSR: with a Brief Historical Introduction]. Moscow; Leningrad: State Publishing House of Social Economics. (In Russian).
6. Sokolov, S.D., Sushickij, V.A. [1928] *Materialy dlya ukazatelya po revolyucionnomu dvizheniyu v Saratovskom krae. 1861–1921* [Materials for the Index on the Revolutionary Movement in the Saratov Area. 1861–1921]. Saratov: Sarsovpartzdat [Saratov Soviet Publishing House of the Communist Party]. (In Russian).
7. *Istoriya organizacii Atkarskogo uezdnogo soyuza poligraficheskogo proizvodstva i ego rabota s 1918 po 1922 gg.* [1922] [The History of the Organization of the Printing Production Union of the Atkarsk Uyezd (County) and Its Work from 1918 until 1922]. Atkarsk. (In Russian).
8. Sushickij, V.A. [1934] *Saratov v belletristike: bibliograficheskij ukazatel'* [Saratov in Belles-lettres: Bibliographic Index]. [Saratov]: State Publishing House. (In Russian).

9. Nazarov, A.I. (1952) *Ocherki istorii sovetskogo knigoizdatel'stva* [Essays on the History of the Soviet Book Publishing Industry]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
10. Malyxin, N.G. (1965) *Ocherki po istorii knigoizdatel'skogo dela v SSSR* [Essays on the History of the Book Publishing Industry in the USSR]. Moscow: Kniga. (In Russian).
11. Orlov, V.A. (1964) Rossijskaya Federaciya [Russian Federation]. *400 let russkogo knigopechataniya. 1564–1964. Knigoizdatel'stvo v SSSR. 1917–1964* [400 years of the Book Printing Industry in Russia. 1564–1964. The Book Publishing in the USSR. 1917–64]. Academy of Sciences of the USSR. History Department; Executive Editor: A.I. Nazarov. Moscow: Nauka, 297–312. (In Russian).
12. *Saratovskij universitet. 1909–1959* (1959). [Saratov University. 1909–1959]. Editors: P.A. Bugaenko et al. Saratov: Publishing House of the Saratov State University. (In Russian).
13. Mar'in, V.I. (1985) *Vladimir Vasil'evich Chelincev: [ximik]* [Vladimir Vasilyevich Chelintsev: [a Chemist]]. Saratov: Publishing House of the Saratov State University. (In Russian).
14. Il'ina, L.G. (1997) *Osnovopolozhniki saratovskoj selekcii* [The Founders of the Breeding Industry in Saratov] [A.I. Stebut, G.K. Mejster]. Part 1. Saratov: Publishing House of the Saratov State University. (In Russian).
15. *Boris Aleksandrovich Mozharovskij: lichnost', nauchnaya shkola, nasledie* [Boris Aleksandrovich Mozharovsky: His Personality, Scientific School, and Legacy]. Compiled by A.V. Ivanov & A.S. Nadezhkina. Saratov: Publishing House of the Saratov State Technical University. (In Russian).
16. *Rozhdënnnye revolyuciej* [Born by the Revolution] (1968): collection of articles. Edition and preface by P. Bugayenko. Saratov: Book Publishing House of the Volga Area. (In Russian).
17. Zhuk, A.A. (1968) *Kritika i literaturovedenie v Saratove za polveka* [Criticism and Literary Studies in Saratov for Half a Century]. *Rozhdënnnye revolyuciej* [Born by the Revolution]. Saratov, 196–219. (In Russian).
18. Zhujkova, A.K. (1968) *Literaturnaya zhizn' Saratova pervogo oktyabr'skogo desyatiletiya (xronika)* [Literary Life in Saratov during the First Decade after the October Revolution (a Chronicle)]. *Rozhdënnnye revolyuciej* [Born by the Revolution]. Saratov, 220–237. (In Russian).
19. Posadskov, A.L. (1979) *Knizhnoe delo v Sibiri, 1919–1923* [Book Publishing Industry in Siberia, 1919–23]. Novosibirsk: Nauka. Siberian Branch. (In Russian).
20. Pajchadze, S.A. (1983) *Kniga Dal'nego Vostoka: ocherk istorii* [Books of the Far East: An Essay of the History of the Area]. Khabarovsk: Book Publishing House. (In Russian).
21. Frolova, G.D. (1982) *Udmurtskaya kniga: istoriya knigopechataniya* [Books in Udmurtia: The History of Book Printing]. Izhevsk: Udmurtia. (In Russian).
22. Karimullin, A.G. (1989) *Stanovlenie i razvitie tatarskoj sovetskoj knigi, 1917–1932* [The Formation and Development of the Soviet Book Publishing in Tatarstan, 1917–32]. Kazan: The Tatarstan Book Publishing House. (In Russian).
23. Averina, N.F. (1989) *Istoriya permskoj knigi: ocherk* [An Essay of the History of the Book Publishing in the City of Perm]. Perm: Book Publishing House. (In Russian).
24. *Istoriya knigi v SSSR, 1917–1921: [v 3 tomakh]* (1983–1986) [The History of Book Publishing in the USSR, 1917–21: in 3 vol.]. Editors: E.L. Nemirovskij & V.I. Xarlamov. Moscow: Kniga. (In Russian).
25. Podgornova, A.I. (1984) *Sovetskoe knigoizdanie v 20-e gody* [Book Publishing in the Soviet Union of the 1920s.]. Moscow: Nauka. (In Russian).

26. Germasheva, F.V. [1980] *Saratovskie izdaniya v pervye gody sovetskoj vlasti* [1918–1921 gg.] [Saratov Publications during the First Years of the Soviet Power (1918–21)]. *Opyt raboty Zonal'noj nauchnoj biblioteki Saratovskogo universiteta. Vypusk 23* [The Experience of the Functioning of the Saratov University Zonal Scientific Library. Issue 23]. Saratov, 29–45. (In Russian).
27. Galagan, A.A. [1982] *Stanovlenie komsomol'skoj pechati v Nizhnem Povolzh'e, 1917–1925 gg.* [The Formation of the Komsomol Press in the Lower Volga Area, 1917–25]. Saratov: the Saratov University Publishing House. (In Russian).
28. Kasovich, S.M. [1989] *Pечатnoe delo v Saratovskoj gubernii: [rukopis' yubilejnogo izdaniya k 100-letiyu Saratovskogo ob"edineniya «Poligrafist»]* [Printing Industry in the Saratov Province: [A Manuscript of the Edition on the Centennial of the Poligrafist Association in Saratov]]. Saratov. (In Russian).
29. Voloshin, S.P. [1990] *Povolzhskaya kniga: istoricheskij ocherk* [Books in the Volga Area: A Historical Essay]. Saratov: Book Publishing House of the Volga Area (Ulyanovsk Branch). (In Russian).
30. Saxarovskaya, L.V. [2002] *Istoriya stanovleniya i razvitiya poligraficheskogo proizvodstva v Buryatskoj ASSR, 1923–1991 gg.: dissertaciya ... kandidata istoricheskix nauk: 07.00.02* [The History of the Formation and Development of Printing Production in the Buryat ASSR, 1923–91: Thesis of Ph.D. in History]. Ulan-Ude. (In Russian).
31. Filimonchik, S.N. [2017] *Kniga i vlast': izdatel'skaya deyatel'nost' v Karelii v 1920–1930-e gody* [Books and the Power: Publishing Activities in Karelia during the 1920s–30s]. *Vestnik Udmurtskogo universiteta* [Bulletin of the University of Udmurtia]. 17, 4, 544–551. (In Russian).
32. Strel'cova, G.D. [2003] *Istoriya detskoj knigi na Dal'nem Vostoke Rossii, 1922–1941 gg.: dissertaciya ... kandidata istoricheskix nauk: 07.00.02* [The History of Books for Children in Russia's Far East, 1922–41: Thesis of Ph.D. in History]. Khabarovsk, 2003. (In Russian).
33. Kononova, T.L. [2004] *Knizhnoe delo v Kurskom regione v 1917–1941 gg.: dissertaciya ... kandidata istoricheskix nauk: 07.00.02* [Book Industry in the Kursk Region during 1917–41: Thesis of Ph.D. in History]. Kursk. (In Russian).
34. Borodulina, S.F. [2005] *Stanovlenie i razvitie knigoizdaniya i knizhnoj trgovli Udmurtii: 1917–1941 gg.: dissertaciya ... kandidata istoricheskix nauk: 07.00.02* [The Formation and Development of the Book Publishing and Book Trade in Udmurtia: 1917–41: Thesis of Ph.D. in History]. Izhevsk. (In Russian).
35. Salixov, R.T. [2006] *Knigoizdatel'skaya i knigotorgovaya deyatel'nost' v Tatarstane: 1917–1990 gg.: dissertaciya ... kandidata istoricheskix nauk: 07.00.02* [The Book Publishing and Book Selling Activities in Tatarstan: 1917–90: Thesis of Ph.D. in History]. Kazan. (In Russian).
36. *Gubernskaya vlast' i slovesnost': literatura i zhurnalistika Saratova 1920-x godov* [2003] [Provincial Power and Philology: Literature and Journalism of Saratov during the 1920s]. Compiled by E.G. Elina, N.A. Trofimova & N.A. Slomova. Saratov: Publishing House of the Saratov State University. (In Russian).
37. Slomova, N.A. [2003] *Pervyj sbornik Saratovskogo Proletkul'ta «Vzmaxi»* [The First Collection Volume of the Sways Proletarian Organisation of Culture and Education in Saratov]. *Gubernskaya vlast' i slovesnost'* [Provincial Power and Philology]. Saratov, 22–34. (In Russian).
38. Gagina, N.V. [2003] *Literaturnye materialy v gazete «Saratovskie izvestiya» [1926–1928]* [Literary Materials in the Newspaper Saratov News (1926–28)]. *Gubernskaya vlast' i slovesnost'* [Provincial Power and Philology]. Saratov, 127–152. (In Russian).

39. Trofimova, N.A. [2003] L.A. Slovoxotov kak literaturnyj deyatel' Saratova [L.A. Slovoxotov as a Literary Figure of Saratov]. *Gubernskaya vlast' i slovesnost'* [Provincial Power and Philology]. Saratov, 191-203. (In Russian).
40. Trubeckova, E.G. [2003] L.I. Gumilevskij v xudozhestvennom soznanii 1920-x godov [L.I. Gumilevsky in the Artistic Reception of the 1920s]. *Gubernskaya vlast' i slovesnost'* [Provincial Power and Philology]. Saratov, 344-354. (In Russian).
41. Xrustalëva, A.V. [2018] Profsoyuzy i literaturnaya politika v provincii perioda NE'Pa (k voprosu o stanovlenii instituta cenzury) [Provincial Trade-unions and Literary Policy of the NEP period (on the Issue of the Formation of Censorship as an Institution)]. *Studia Litterarum*. Vol. 3, Issue 4, 316-333. (In Russian).
42. Xrustalëva, A.V. [2020] Provincial'naya pechat' i cenzura v gody NE'Pa (na primere Saratovskoj, Samarskoj gubernij i ASSR NP) [Provincial Press and Censorship during the Years of the NEP (as Exemplified by the Saratov Province, Samara Province and the ASSR of the Volga Area Germans)]. *Studia Litterarum*. Vol. 5, Issue 3, 392-411. (In Russian).
43. Kasovich, A.S. [2020] Saratovskaya periodicheskaya pechat' 1918–1921 gg. kak istochnik po istorii regional'nogo knigoizdaniya v sfere obrazovaniya i nauki [The Periodical Press of Saratov in 1918–21 as the Source on the History of Regional Book Publishing in the Area of Education and Science]. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo centra Rossijskoj akademii nauk. Istoricheskie nauki* [The News of the Samara Scientific Centre of Russia's Academy of Sciences. Historical Sciences]. Vol. 2, Issue 2, 69-79. (In Russian).
44. Kasovich, A.S. [2022] Praktika izdaniya v Saratovskoj gubernii v 1920-e gg. literatury dlya vysshej shkoly [The Practice of Publishing the Literature for Institutions of Higher Education in the Saratov Province during the 1920s]. *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Seriya: Istoriya. Mezhdunarodnye otnosheniya* [The News of the Saratov University. A New Series. Series: History. International Affairs]. Vol. 22, Issue 1, 117-125. (In Russian).
45. Kasovich, A.S. [2020] Izdanie obshhestvenno-politicheskoy i oficial'noj literatury v Saratovskoj gubernii (1918–1921 gg.): po materialam mestnoj periodicheskoy pechati [The Publishing of Social-Political and Official Literature in the Saratov Province (1918–21): after the Materials of Local Periodicals]. *Nacional'noe kul'turnoe nasledie Rossii: regional'nyj aspekt: materialy VIII Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii s mezhdunarodnym uchastiem, 10 marta 2020 g.* [Russia's National Cultural Legacy: Regional Aspect: Materials of Russia's Eighth Scientific and Practical Internationally Acclaimed Conference, March 10, 2020]. Samara: SGIK [Samara State Institute of Culture], 194-201. (In Russian).

About the author:

Andrey S. Kasovich, postgraduate student of the Samara State Institute of Culture

167 Frunze Str., Samara, 443010
nttgkasov@yandex.ru

ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ И БИБЛИОГРАФИЯ

DOCUMENTARY HERITAGE & BIBLIOGRAPHY



УДК 94(47)+020(091)

DOI: 10.48164/2713-301X_2022_7_91

А.Д. Аукштыкальните

Саратов

Образовательный проект «Testberry.ru»

aukshtykalnite@yandex.ru

НАСТАВЛЕНИЕ ЕКАТЕРИНЫ II ДЛЯ ЮНЫХ АРИСТОКРАТОВ, ОТПРАВЛЕННЫХ В ЧУЖИЕ КРАЯ ДЛЯ ОБУЧЕНИЯ

Автор анализирует уникальный недатированный исторический источник, хранящийся в Российском государственном архиве древних актов – «Наставление с автографом Екатерины II в виде правил для дворян, отправленных в чужие края для обучения». Показана противоречивость педагогических взглядов императрицы на воспитание и образование юных представителей российского дворянства. Демократические нравы просвещенной Европы оказались несовместимы с образом законопослушного подданного, необходимого для поддержания абсолютной монархии.

Ключевые слова: Екатерина II, эпоха Просвещения, российское дворянство, стратегии воспитания и образования юных аристократов, Российская империя.

Начиная с петровской эпохи, светское воспитание и образование были возведены в ранг государственной политики. Учеба для дворян стала обязательной и приравнялась к государственной службе. В 1701 г. открылись Школа математических и навигацких наук [1, с. 119–120], Школа для изучения иностранных языков в Москве¹, Артиллерийская школа, в 1707 г. – Медицинская школа, в 1712 г. – Инженерная школа², в 1715 г. – Морская академия [1, с. 121]. В 1714 г. вышел указ об обязательном обучении дворянских детей, запрещавший жениться, пока недоросли не освоят арифметику и геометрию³. Наконец, 28 января 1724 г. был издан указ об учреждении Академии наук⁴. Основные вехи развития системы образования и воспитания в России XVIII в. достаточно объективно раскрыты в трудах А.И. Любжина [2], Н.Н. Ауровой [3], А.В. Арсентьевой и

А.П. Петрянкиной [4], В.П. Кабанова [5], Е.В. Васютинской [6] и др.

XVIII век в России – это период формирования традиции учиться за границей или передавать семейное образование и воспитание дворянских детей иностранцам. Мода на всё европейское вошла и в домашний ученический кабинет. Комплексный современный анализ данного вопроса представлен в работах В.С. Ржеуцкого и В.А. Сомова [7], В. Береловича [8], А.В. Чудинова [9; 10]. Так, по мнению Береловича, частное воспитание в России ко второй половине XVIII в. приобрело систематический характер, и, несмотря на дороговизну услуг частных педагогов, родители подрастающих аристократов не жалели денег на образование и воспитание своих детей, поскольку от уровня их образованности напрямую зависели их будущие успехи на службе.

Начиная с 1760-х гг. российская политическая элита во главе с императрицей Екатериной II вступила на путь поиска новой образовательной стратегии, нацеленной на сокращение отставания России от европейских держав [11, с. 26].

¹ Полное собрание законов Российской империи: в 45 т. Т. IV. Санкт-Петербург, 1830. С. 706–707.

² Там же. С. 778–779.

³ Российский государственный архив древних актов [далее – РГАДА]. Ф. 1451. Оп. 1. Д. 6. Л. 154.

⁴ Полное собрание законов Российской империи. Т. VII. Санкт-Петербург, 1830. С. 220–224.

Безусловно, Екатерина II была неутомимым философом и педагогом на троне, и богатое эпистолярное наследие, оставшееся после нее, тому яркое доказательство. Вдохновленная идеями Дж. Локка, Вольтера, Ж.Ж. Руссо, Д. Дидро, а также ряда других мыслителей эпохи Просвещения, императрица попыталась создать для юных аристократов определенную «систему координат», в которую умело вписала большинство модных веяний современной ей западной педагогики с достаточно обширным списком знаний, умений и навыков, адаптировав их для российской действительности.

В 1766 г. Екатерина II подписала новый Устав императорского Шляхетского сухопутного кадетского корпуса, составленный И.И. Бецким. В данном документе декларировались благие цели: «Учредить сей Корпус так, чтобы научению в нем военной и гражданской науки по самый выпуск кадета, яко часть никогда не отделяемая в юноше, всегда сопутствовало воспитание пристойное его званию и добродетельное»¹. Однако согласно образовательной программе сыновья дворян и разночинцев изучали не столько дисциплины, полезные на поле боя (например, фортификацию или артиллерию, «морское и военное искусство» или «фектованье»), сколько предметы, расширявшие кругозор человека, находившегося на гражданской или придворной службе, – историю, географию, астрономию, право, физику, химию, «красноречие», «нравоучение», живопись и рисование, «делание статуй», архитектуру, музыку и «танцованье». Благодаря усилиям И.И. Бецкого из корпуса выпускались прекрасные образованные юные аристократы, которые, как выразился однажды Семен Романович Воронцов, «играли комедии, писали стихи, знали, словом, всё, кроме того, что должен был знать офицер» [12, с. 33].

Примечателен тот факт, что в Уставе нашлось место и европейским турне молодых аристократов, в том

числе с целью продолжения обучения. Посещение Европы рассматривалось Екатериной II как эффективная практика дальнейшего приобщения дворянства к достижениям эпохи Просвещения. Недаром в Уставе в пункте 6 главы 6 «О экзаменах и награждениях» сказано: «Есть ли кадеты, будучи выпущены из Корпуса, окажут охоту путешествовать в чужих краях с согласия ближайших своих сродников хотя скоро после выпуска, или несколько лет спустя; получившим в последнем возрасте награждения, как в воинских, так и в гражданских науках позволяем три года путешествовать на иждивении казны Корпуса, а Совет определит единожды навсегда потребную для таковых сумму. Рекомендовать их пребывающим тамо НАШИМ Министрам, что разумеется и о прочих, кои на своем коште туда поедут, хотя бы в Корпусе будучи и награждения не получил»². Пункт этой же главы 7 уточняет: «Хотя по выпуске не состоят они под властью Совета, но будучи связаны благодарностию за приложенное об них попечение и оказанные благодеяния, должны подавать Совету Корпуса известия как об успехах своего путешествия, так и о чинимых ими по различным местам применениях и изобретениях»³.

Среди бумаг кабинета императрицы, хранящихся в РГАДА, выявлен уникальный недатированный документ – наставление с автографом Екатерины II в виде правил для дворян, отправленных в чужие края для обучения⁴. Данный текст проливает свет на эталон образованного и благовоспитанного юноши, которого создавала в своем воображении просвещенная императрица. Это подробная инструкция на нескольких листах, представляющая собой синтез педагогических и административных принципов, которых надлежало придерживаться всем молодым аристократам, отбывавшим для учебы за границу. И в этом наставлении административная

² Там же. С. 20.

³ Там же.

⁴ РГАДА. Ф. 10. Оп. 1м. № 430. Л. 1–5.

часть явно довлела над педагогической. «Похвальное и благородное сих молодых людей поведение и честное обхождение хотя зависеть будет от смотра того профессора, кому студенты препоручены будут, но особенный надсмотр при том надлежать будет до инспектора по надзирательству. А сим дворянам и незасорному их поведению следующие предписываю я правила»¹, – писала императрица.

В то время, когда европейские просветители, трудами которых увлекалась российская императрица, утверждали гуманистические идеалы педагогики, превознося царство здравого смысла, стирая схоластические рамки религиозных предрассудков и развивая тем самым чувство внутренней свободы молодого человека, Екатерина II полагала необходимым установить над студентами надежный контроль, светский и религиозный. В образовательное турне студенты отправлялись в компании инспектора и священника.

И если инспектор отвечал за прохождение программы и моральный облик русских студентов, то православный священник должен был следить за тем, чтобы юноши не усомнились в истине православной веры, находясь далеко от родной церкви: «Инспектору наблюдать, чтобы ежедневно читаны были иерей-монахом, которого с ними посылаем, по утру утренние, а к вечеру – на сон грядущий молитвы...»². В Рождество Христово и на Пасху студенты были обязаны исповедоваться и причащаться Святых Тайн. Ежедневно и инспектору, и святому отцу надлежало следить за тем, чтобы юноши усердно молились и читали церковную литературу. Духовная часть воспитания, судя по тексту наставления, стояла выше светской. «Желая с пользой послужить Отечеству», молодой человек должен был помнить, что сначала он обязан надлежащим образом «с точимым усердием»³ соблюдать Закон Божий. И дабы

это усердие не притупилось вдали от Родины, русский дворянин даже на обучении в Европе находился под чутким контролем государства, не имея права нанести урон ни своей душе, ни репутации, ни престижу страны. И контроль этот был постоянным. Императрица писала: «Инспектору от дворян, включая лекции, отлучаться не должно. А если нужда была отлучиться, то надсмотрение препоручить из дворян надежнейшему»⁴. Екатерина понимала, сколько соблазнов таила в себе жизнь молодого человека и не желала, чтобы русские дворяне забывали об истинной цели своей поездки. И если «кто из дворян явится в поступках неисправимым или в учении нерадивым, того инспектору увещевать прежде наедине, а после, если же не исправится, выговаривать при других дворянах»⁵. На случай, если подобные внушения не возымели бы силы, императрица наставляла обращаться к профессору и «о всяких сумнительных обстоятельствах», в которые могли попасть студенты за границей, инспектор должен был незамедлительно докладывать «российскому министру», а в самых сложных случаях «представить такого непоправляемого министра для отправления его при первом же удобном случае в Россию, дабы государственная казна не была на него трачена»⁶.

Стоит отметить, что казна брала на себя обязательства содержать дворян в этом путешествии и удовлетворять их «наималейшие потребности». Государство платило не только за услуги профессоров, но за «пищу, питье, платье», оплачивался лекарь и лекарства в случае болезни. Императрица даже предусмотрела требования к внешнему облику студентов. «Платье дворянам носить черное или белое, одинаковое, суконное, без серебра и золота. Содержать его в чистоте и бережно»⁷, – напутствовала Екатерина II.

¹ РГАДА. Ф. 10. Оп. 1м. № 430. Л. 1.

² Там же. Л. 1.

³ Там же. Л. 2.

⁴ Там же. Л. 4.

⁵ Там же. Л. 5.

⁶ Там же. Л. 2.

⁷ Там же. Л. 4.

Образовательная программа по задумке императрицы должна была включать в себя изучение нескольких иностранных языков: латинского, французского, греческого, а «экзаменовать» себя студенты должны были разговорами и чтением книг. Важное место в образовательной программе отводилось изучению философии, истории и римскому праву. Студенты должны были регулярно ходить на публичные диспуты и другие университетские собрания, а «инспектору», приставленному к ним, надлежало следить за тем, чтобы «дворяне порядочно и исправно на лекции ходили, дома не препровождали время в праздности», а читали книги, учили уроки, занимались переводами или сочинительством, притом меж собой общаясь на иностранных языках¹. Праведный ученический труд сменяли короткие периоды отдыха: «Дано будет всякой день по несколько часов на отдых, также иногда целые дни пусть будут свободны от учения. Инспектор дворянам в такие дни пусть дозволит достойные увеселения и прогулки»².

Екатерина не возбраняла встречи и общение с известными людьми, «только бы такое знакомство честности не зазорно» было³. Однако обучаться «прилично» не дозволялось.

В общении с другими дворянину следовало «хранить учтивость, скромность и следовать правилам человеколюбия»⁴. А в домашнем обиходе инспектор должен был следить, чтобы между студентами все происходило «благочинно и пристойно», без грубости, чтобы они «дикости не имели слово сказать»⁵.

Если же дворянин пренебрегал наставлением императрицы и попадал в неприятные ситуации, как со студентами, так и вне учебной аудитории, то вновь вмешивался инспектор, особенно когда были затронуты вопросы чести:

«Если кто из дворян обижен, инспектору у виновного искать сатисфакции. В противном случае, писать о том российскому министру»⁶.

Екатерина хотела видеть в своих юных подданных благовоспитанных и начитанных интеллектуалов, способных критически осмысливать действительность, знакомых с современными достижениями науки и техники. Юная элита российского общества должна была вообрать в себя все самые достойные черты просвещенного по-европейски человека. Но европейская стратегия воспитания, популяризированная Ж.Ж. Руссо, Д. Дидро и другими авторами, ставила вопрос о первостепенности воспитания человека над воспитанием поданного. Так, Ж.Ж. Руссо полагал нравственное воспитание аристократа неотделимым от свободы действия, свободы, которая выступала единственным правилом поведения человека. Наставник не мог приказывать и наставлять своего ученика, не мог ограничивать его в поступках. В словаре Руссо не было слов «долг», «повиновение», «обязанность». Знаменитый юноша Эмиль, созданный пером Руссо, был морально свободен и лишен всяких авторитетов.

Екатерина, читавшая и Дж. Локка, и Ж.Ж. Руссо, годами состоявшая в переписке с Вольтером, Д. Дидро и Д'Аламбером, безусловно, мыслила прогрессивно, но не со всем, что излагали философы-просветители, она была согласна, и далеко не все их идеи могли прижиться на российской почве. Екатерина правила огромной страной, в которой опора ее самодержавия – дворяне, наспех на границе XVII – XVIII вв. переодетые Петром I в европейские одежды, и спустя десятилетия в душе оставались крепостниками. Развивая стратегию воспитания и образования детей элиты, Екатерина надеялась через постепенное развитие просвещения в будущем смягчить дворянские нравы, создав предпосылки для социального прогресса, но, в отличие от европейских

¹ РГАДА. Ф. 10. Оп. 1м. № 430. Л. 2.

² Там же.

³ Там же. Л. 3.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

философов, она ставила во главу угла воспитание законопослушного подданного, находящегося под пятой государства, а уже потом человека.

В представлении императрицы эталоном воспитанного и образованного молодого дворянина был юноша, свободно владеющий иностранными языками, увлеченный философией, историей и правом, сочинитель, открытый всему новому творец и одновременно с этим благочестивый и верующий человек, не поддающийся искушению «сумнительными обстоятельствами», честный, скромный человеколюбец.

Однако становление такой пытливой, чуткой и чистой натуры должно было происходить под пристальным надзором инспектора, профессора, священника и даже министра.

Чувство свободы, на котором делали акцент философы-просветители, и преклонение перед деспотизмом абсолютной монархии, на котором настаивала Екатерина, были не совместимы, в связи с этим и плоды скорректированной императрицей педагогической системы воспитания юных аристократов, отбывавших для учебы за границу, получились двойственными.

Список литературы

1. Веселаго Ф.Ф. Очерк истории Морского кадетского корпуса с приложением списка воспитанников за 100 лет. Санкт-Петербург: Тип. Морск. кадет. корпуса, 1852. [2], 208, [2], 144, II с.
2. Любжин А.И. История русской школы императорской эпохи: в 3 т. Т. 1: Русская школа XVIII столетия. Москва: Никея, 2014. 1408 с.; Т. 2: Русская школа XIX столетия, кн. 1. Москва: Никея, 2015. 960 с.; Т. 2: Русская школа XIX столетия, кн. 2. Москва: Никея, 2016. 952 с.; Т. 2: Русская школа XIX столетия, кн. 3. Москва: Никея, 2018. 960 с.
3. Аурова Н.Н. Система военного образования в России: кадетские корпуса во второй половине XVIII – первой половине XIX века / Ин-т рос. истории Рос. акад. наук. Москва: Издат. центр Ин-та рос. истории РАН, 2003. 275 с.
4. Арсентьева А.В., Петрянкина А.П. Городские училища в образовательном пространстве России второй половины XVIII в. // Волжские земли в истории и культуре России: материалы Регион. науч. конф. (г. Чебоксары, 20–21 июня 2003 г.). Ч. 1. Чебоксары, 2003. С. 33–39.
5. Кабанов В.П. Начало юридического образования в России (XVII–XVIII вв.) // Экономические споры: проблемы теории и практики. 2003. № 1. С. 149–156.
6. Васютинская Е.В. Два века русского детства: портреты, бытовые сцены, костюм, мебель, рисунки, учебные тетради, письма, книги, игрушки: XVIII – начало XX века / Гос. Третьяк. галерея, Гос. ист. музей, Гос. науч.-исследоват. ин-т реставрации; [авт.-сост. Е.-Ф.В. Васютинская]. Москва: Индрик, 2006. 295 с.: цв. ил., портр., факс.
7. Берелович В. Образовательные стратегии русских аристократов. Воспитание сирот Голицыных (1782–1790) // Европейское Просвещение и цивилизация России. Москва, 2004. С. 318–329.
8. Ржеуцкий В.С., Сомов В.А. Французы в России в эпоху Просвещения (материалы к истории русско-французских связей 1760–1780-х гг. из архива французского посольства в Санкт-Петербурге) // Западноевропейская культура в рукописях и книгах Российской Национальной библиотеки / под ред. Л.И. Киселевой. Санкт-Петербург, 2001. С. 285–300.
9. Чудинов А.В. Обычные и необыкновенные приключения французского гувернера в России XVIII в. // Казус: индивидуальное и уникальное в истории. Вып. 5. Москва, 2003 С. 245–264.

10. Чудинов А.В. Французские гувернеры в России конца XVIII в.: стереотипы и реальность // Европейское Просвещение и цивилизация России. Москва, 2004. С. 330–340.
11. Аукштыкальните А.Д. Н.И. Салтыков и воспитание великих князей в России второй половины XVIII века: монография. Саратов: Техно-Декор, 2021. 170 с.: [4] л. ил., цв. ил.
12. Каменев А.И. История подготовки офицерских кадров в России. Москва: ВПА, 1990. 125 с.

Сведения об авторе:

Аукштыкальните Анна Дмитриевна, кандидат исторических наук, Образовательный проект «Testberry.ru»

aukshtykalnite@yandex.ru

Дата поступления статьи: 06.03.2022

Одобрено: 20.03.2022

Дата публикации: 28.03.2022

Для цитирования:

Аукштыкальните А.Д. Наставление Екатерины II для юных аристократов, отправленных в чужие края для обучения // Сфера культуры. 2022. № 1 (7). С. 91–97. DOI: 10.48164/2713-301X_2022_7_91

УДК 94(47)+020(091)

DOI: 10.48164/2713-301X_2022_7_91

A.D. Aukštikalnytė

Saratov

Educational Project Testberry.ru

aukshtykalnite@yandex.ru

EDIFICATION OF CATHERINE II FOR THE NOBLE YOUTH SENT TO FOREIGN LANDS FOR TRAINING

The paper deals with an analysis of a unique undated historical source stored in Russia's State Archives of Ancient Acts, namely: "Edification, with the autograph of Catherine II, in the form of rules for the noble youth sent to foreign lands for training." The Empress's contradictory pedagogical views on upbringing and educating the young representatives of Russia's noble families are shown.

Europe's democratic morals of that period of history proved to be incompatible with the image of a law-abiding subject of the state with absolute monarchy.

Keywords: Catherine II, Age of Enlightenment, Russia's noble class, strategies for upbringing and educating the young people from noble families, Russian Empire.

References

1. Veselago, F.F. (1852) *Ocherk istorii Morskogo kadetskogo korpusa s prilozheniem spiska vospitannikov za 100 let* [An Essay on the History of the Naval Cadet Corps with the List of Students for the Recent 100 Years]. St. Petersburg. (In Russian).

2. Lyubzhin, A.I. [2014–2018] *Istoriya russkoj shkoly imperatorskoj e'poxi* [History of the Russian School of the Imperial Era]. Vol. 1-2. Moscow: Nikeya. (In Russian).
3. Aurova, N.N. (2003) *Sistema voennogo obrazovaniya v Rossii: kadetskie korpusa vo vtoroj polovine XVIII – pervoj polovine XIX veka* [Military Education System in Russia: Cadet Corps during the Second Half of the 18th and the First Half of the 19th Centuries]. Moscow. (In Russian).
4. Arsent'eva, A.V., Petryankina, A.P. (2003) *Gorodskie uchilishha v obrazovatel'nom prostranstve Rossii vtoroj poloviny XVIII v.* [Urban Colleges in Russia's Education System of the Second Half of the 18th Century]. *Volzhskie zemli v istorii i kul'ture Rossii* [Lands of the Volga Area in Russia's History and Culture]. Pt. 1, 33–39. (In Russian).
5. Kabanov, V.P. (2003) *Nachalo yuridicheskogo obrazovaniya v Rossii (XVII–XVIII vv.)* [The Beginning of Law Studies in Russia in the 17th–18th Centuries]. *E'konomicheskie spory: problemy teorii i praktiki* [Economic Disputes: Issues of Their Theory and Practice]. 1, 149–156. (In Russian).
6. Vasyutinskaya, E.V. (2006) *Dva veka russkogo detstva: portrety, bytovye sceny, kostyum, mebel', risunki, uchebnye tetradi, pis'ma, knigi, igrushki: XVIII – nachalo XX veka* [Two Centuries of the Childhood in Russia: Portraits, Everyday Scenes, Costumes, Furniture, Drawings, Notebooks, Letters, Books, and Toys between the 18th and the Early 20th Centuries]. Moscow: Indrik. (In Russian).
7. Berelovich, V. (2004) *Obrazovatel'nye strategii russkix aristokratov. Vospitanie sirot Golitsynyx (1782–1790)* [Educational Strategies of the Noble Class in Russia. The Upbringing of the Golitsyns Orphans (1782–90)]. *Evropejskoe Prosveshhenie i civilizaciya Rossii* [European Enlightenment and Russia's Civilisation]. Moscow, 318–329. (In Russian).
8. Rzhetskij, V.S., Somov, V.A. (2001) *Frantsuzy v Rossii v e'poxu Prosveshheniya (materialy k istorii russko-francuzskix svyazej 1760–1780-x gg. iz arxiva francuzskogo posol'stva v Sankt-Peterburge)* [Frenchmen in Russia during the Age of Enlightenment (Materials on the History of Relations between Russia and France during the 1760s–80s from the French Embassy's Archives in St. Petersburg)]. *Zapadnoevropejskaya kul'tura v rukopisyax i knigax Rossijskoj Nacional'noj biblioteki* [Western-European Culture in Manuscripts and Books of Russia's National Library]. St. Petersburg, 285–300. (In Russian).
9. Chudinov, A.V. (2003) *Obychnye i neobyknovennye priklyucheniya francuzskogo guvernëra v Rossii XVIII v.* [A French Tutor's Ordinary and Extraordinary Adventures in the Eighteenth-century Russia]. *Kazus: individual'noe i unikal'noe v istorii* [The Individual and the Unique as Historical Mishaps]. 5, 245–264. (In Russian).
10. Chudinov, A.V. (2004) *Francuzskie guvernëry v Rossii konca XVIII v.: stereotipy i real'nost'* [French Tutors in the Late Eighteenth-century Russia: Stereotypes and the Reality]. *Evropejskoe Prosveshhenie i civilizaciya Rossii* [The Time of Enlightenment in Europe and Russia's Civilisation]. Moscow, 330–340. (In Russian).
11. Aukštikalnytė, A.D. (2021) *N.I. Saltykov i vospitanie velikix knyazej v Rossii vtoroj poloviny XVIII veka* [N.I. Saltykov and the Upbringing of Russia's Grand Dukes during the Second Half of the 18th Century]. Saratov: Tekhno-Dekor. (In Russian).
12. Kamenev, A.I. (1990) *Istoriya podgotovki oficerskix kadrov v Rossii* [History of the Training of Military Officers in Russia]. Moscow: VPA. (In Russian).

About the author:

Anna D. Aukštikalnytė, Ph.D. in History, the educational project Testberry.ru
 aukshytykalnite@yandex.ru

УДК [791.6-2+778.534.71][091]

DOI: 10.48164/2713-301X_2022_7_98

Е.С. БогдановаСамара
Российский государственный архив в г. Самаре
bogdanova-rga@mail.ru

СПЕЦЭФФЕКТЫ СОВЕТСКОГО КИНО: МЕТОД ДОРИСОВКИ

В Российском государственном архиве в г. Самаре в фонде Всесоюзного научно-исследовательского кинофотоинститута сохранилось немало уникальных документов по истории советского кинематографа. Данная публикация содержит «Технологическую записку» с описанием одного из методов комбинированной съемки – метода дорисовки, основная суть которого заключается в том, что часть кадра совмещается с рисунком. Автором документа, подготовленного к фильму «Дорисовка», был Н.С. Ренков. Первыми фильмами, снятыми в СССР при помощи этого метода, были «Каджети» (1937) и «Руслан и Людмила» (1938).

Ключевые слова: архивный документ, кинематограф, комбинированные съемки, метод дорисовки, А.Л. Птушко, Н.С. Ренков.

Кино – это вид искусства, зародившийся сравнительно недавно. За короткий промежуток времени кинематографическое произведение прошло удивительный путь от простой движущейся картинки к широкоэкранному зрелищу с эффектом присутствия. И в этом развитии немалую роль сыграло то, что режиссеры, операторы, звукооператоры и другие «творцы» кино активно пользовались передовыми научно-техническими достижениями, применяя их в своей области деятельности и разрабатывая новые способы, приемы, методы и технические средства для съемки, монтажа и демонстрации фильмов. Кроме того, новые технологии кинематографа призваны были не только решать изобразительно-постановочные задачи, создавая на экране удивительные и фантастические кадры, но и удешевлять и упрощать процесс кинопроизводства.

Предшественниками современной компьютерной обработки снятого материала, создающей спецэффекты, были комбинированные съемки. В нашей стране широкомасштабными научными исследованиями и разработками

в области кинематографии, в том числе в области применения и совершенствования комбинированных съемок, занимался Всесоюзный научно-исследовательский кинофотоинститут (НИКФИ)¹. Ранее нами были опубликованы архивные документы из фонда этого института, посвященные одному из методов комбинированной съемки – методу перспективного совмещения [1].

Предлагаемый к публикации новый документ продолжает тему. На Первой Всесоюзной конференции по комбинированным съемкам (и, к сожалению, единственной), прошедшей на базе НИКФИ 1–7 декабря 1939 г., было предложено создание инструктивных фильмов по различным видам комбинированной съемки. В соответствии с этим в 1940 г. был снят фильм «Перспективное совмещение», технологическая записка к которому публиковалась ранее. Автором документа являлся выдающийся советский кинорежиссёр, мастер сказочного жанра Александр Лукич Птушко (1900–1973). Кроме того, в конце 1940 г.

¹ Российский государственный архив в г. Самаре (далее – РГА в г. Самаре). Ф. Р-162.

была подготовлена технологическая записка к фильму «Дорисовка», составленная кинооператором Николаем Степановичем Ренковым (1906–1988), однако неизвестно, снимался ли инструктивный фильм по этому методу. Тем не менее технологическая записка доступна для изучения и как самостоятельный документ.

Н.С. Ренков был одним из крупнейших специалистов в области комбинированных киносъёмок. В 1930-е гг., окончив операторское отделение Государственной школы кинематографии, он пришел на киностудию «Мосфильм», где и познакомился с А.Л. Птушко [2, с. 50]. Съёмка фильма «Перспективное совмещение», о котором говорилось выше, стала одной из их совместных работ. Помимо учебного фильма, для начинающих кинематографистов ими было написано пособие «Комбинированные киносъёмки» [3–4]. Из совместных художественных работ этих мастеров следует отметить первый советский звуковой мультфильм «Властелин быта», новаторский фильм «Новый Гулливер» – первый в мировой практике опыт создания сцен, где живые и кукольные персонажи соединялись не монтажно, а действовали в одном кадре, первый советский экспериментальный стереофильм «Праздничный день в Москве», а также фильм «Золотой ключик», в котором А.Л. Птушко и Н.С. Ренков оригинально и эффективно раскрыли новые изобразительные и трюковые возможности метода перспективного совмещения.

Метод дорисовки – технология комбинированной съёмки, при которой натурная часть кадра совмещается с рисунком для создания иллюзии окружающей среды, которую по каким-либо причинам невозможно снять напрямую или воспроизвести с помощью декораций. Автор записки оператор Н.С. Ренков вначале изложил историю появления этого метода, его преимущества, перечислил первые фильмы мирового и советского кинематографа,

снятые с его применением, затем проанализировал этот метод. Кроме того, он рассмотрел технические условия съёмки и предложил дальнейшие пути его развития. Разбирая первые отечественные фильмы, где использовался метод дорисовки, в частности фильмы «Каджети» и «Руслан и Людмила», Н.С. Ренков указывал на ошибки коллег при применении комбинированных съёмок, при этом нисколько не уменьшая их заслуг и отмечая положительные моменты с наиболее удачными сценами. Для него, как для выдающегося кинооператора и специалиста, было важно, чтобы изображение на экране выглядело реалистичным, живым, убедительным. По его мнению, рисунок не должен быть статичен, следует обращать внимание на «элементы движения (жизни)»: движение облаков, игра теней, дуновение ветра. Этот совет не теряет своей актуальности и сегодня, ведь в погоне за зрелищностью и компьютерными спецэффектами современные режиссеры часто забывают о художественной реалистичности, пусть и в рамках выдуманного мира и эмоциональной составляющей фильма.

Документ приводится полностью, за исключением технических подробностей. Текст передан с учетом современной орфографии и пунктуации, но с сохранением основных стилистических особенностей оригинала. Заголовки разделов выделены подчеркиванием. Написания сокращенных слов, дат приведены к единообразию. Общепринятые сокращения не расшифровываются. Неясности текста огорены в текстуальных примечаниях, недостающие части слов, расшифровки нетрадиционных сокращений заключены в квадратные скобки. В необходимых случаях к тексту даются комментарии. Опущенные части текста отмечены отточиями, заключенными в угловые скобки. Фотографии, присутствующие в документе, размещены по месту их упоминания в тексте. Сведения о подлинности и способе вос-

произведения указаны в легенде, которая содержит также поисковые данные документа. Авторы «Технологической записки» при подготовке последнего

раздела использовали материалы из книги Е. Головня «Советская киносъемочная аппаратура» (М., 1939) [5].

Список литературы

1. Спецэффекты советского кино: метод перспективного совмещения / публ. Е.С. Богдановой // Сфера культуры. 2021. № 2 (4). С. 77–82; № 3 (5). С. 119–138.
2. Масуренков Д. Мастера визуальных эффектов // Техника и технологии кино. 2006. № 6. С. 48–55.
3. Птушко А.Л., Ренков Н.С. Комбинированные и трюковые киносъемки. Москва: Госкиноиздат, 1941. 135 с.
4. Птушко А., Ренков Н. Комбинированные и трюковые киносъемки. Москва: Госкиноиздат, 1948. 256 с.
5. Головня Е. Советская киносъемочная аппаратура: учеб. пособие / Всесоюз. ком. по делам высш. шк. Москва: Госкиноиздат, 1939. 166 с.

Сведения об авторе:

Богданова Елена Сергеевна, главный специалист Российского государственного архива в г. Самаре

ул. Мичурина, 58, Самара, 443096
bogdanova-rga@mail.ru

Дата поступления статьи: 12.03.2022

Одобрено: 20.03.2022

Дата публикации: 28.03.2022

Для цитирования:

Богданова Е.С. Спецэффекты советского кино: метод дорисовки // Сфера культуры. 2022. № 1 (7). С. 98–109. DOI: 10.48164/2713-301X_2022_7_98

УДК [791.6-2+778.534.71][091]

DOI: 10.48164/2713-301X_2022_7_98

E.S. Bogdanova

Samara

Russian State Archive in Samara

bogdanova-rga@mail.ru

SPECIAL EFFECTS OF THE SOVIET CINEMA: A METHOD OF FINISHING DRAWING

A number of unique documents about the history of the Soviet cinema have been preserved by the collection of the USSR Research Institute for Cinema and Photography at Russian State Archive

in Samara. This publication contains a "Technological Note" describing a method of composite shot, namely: finishing drawing. The main idea of this method is that a frame segment is combined

with a drawing. The author of the document, which was prepared for the film *"Dorisovka"* ("Finishing Drawing"), is N.S. Renkov. The first films shot in the USSR with the use of this method were

Kadzheti (კაჯჯეთი, 1937) and *Ruslan and Lyudmila* (1938).

Keywords: archival document, cinema, composite shot, finishing drawing, A.L. Ptushko, N.S. Renkov.

References

1. Spece'ffekty sovetskogo kino: metod perspektivnogo sovmeshheniya, publ. by E.S. Bogdanova [2021] [Special Effects in the Soviet Cinema: a Method of Perspective Overlapping]. *Sfera kul'tury* [The Sphere of Culture], 2 (4), 77–82; 3 (5), 119–138.
2. Masurenkov, D. [2006] *Mastera vizual'nykh e'ffektov* [The Virtuosos of Visual Effects]. *Texnika i texnologii kino* [The Technique and Technologies of the Cinema], 6, 48–55.
3. Ptushko, A.L., Renkov, N.S. [1941] *Kombinirovannye i tryukovye kinos"ëmki* [Combined and Trick Filming]. Moscow: Goskinoizdat [The State House of Publishing Cinematographic Literature].
4. Ptushko, A.L., Renkov, N.S. [1948] *Kombinirovannye i tryukovye kinos"ëmki* [Combined and Trick Filming]. Moscow: Goskinoizdat [The State House of Publishing Cinematographic Literature].
5. Golovnya, E. [1939] *Sovetskaya kinos"ëmochnaya apparatura: ucheb. posobie* [The Soviet Film Equipment: A Training Manual]. Moscow: Goskinoizdat [The State House of Publishing Cinematographic Literature].

About the author:

Elena S. Bogdanova, Chief Specialist of Russian State Archive in Samara

58 Michurina Str., Samara, 443096
bogdanova-rga@mail.ru

Приложение

[Н.С. Ренков]¹

ТЕХНОЛОГИЧЕСКАЯ ЗАПИСКА К ФИЛЬМУ «ДОРИСОВКА»

Москва октябрь – декабрь 1940 г.

Принцип съемки по методу последующей дорисовки кадра заключается по характеру и фактуре объектов: натуры и рисунка; при первой экспозиции на пленке экспонируется только та часть кадра (натура или павильон), а другая, прикрытая черным каше, остается неэкспонированной. При второй экспозиции

на неэкспонированную часть пленки снимается рисунок, точно восполняющий недостающую часть кадра.

В результате двух раздельных съемок получается кадр, в котором рисунок сливается с натурной частью в единое целое по свету, композиции и тональности.

¹ На титульном листе и в конце текста указан один автор (Н.С. Ренков) и 2 вышестоящих лица, которые завизировали документ (П.В. Козлов и М.А. Бельмасов).



Фото 1. Съемка первой экспозиции



Фото 2. Закашированная натурная часть



Фото 3. Комбинированный кадр, снятый методом последующей дорисовки

Разработка метода последующей дорисовки кадра и освоение его на кинопроизводстве является значительным этапом в развитии кинематографической техники. Кинематография получила возможность давать на экране всякого рода грандиозные сооружения и самые фантастические кадры, не прибегая к дорогостоящим постройкам, а заменяя их хорошо выполненными рисунками.

Метод дорисовки расширил постановочные возможности съемочных групп при самых минимальных затратах.

Однако, несмотря на все выгоды и преимущества этого метода, внедрение его на наших студиях идет недостаточными темпами; это неизбежно приводит и к обеднению постановочных возможностей и к излишним нерациональным затратам.

До последнего времени среди большинства творческих работников (режиссеров, операторов, художников) существует точка зрения, что комбинированными съемками, в том числе и дорисовкой, должны заниматься отдельные специалисты, которые по заказам съемочных групп и выполняют те или иные задания.

Не отрицая узкой специализации по методу дорисовки (в лабораторном процессе), т[о] е[сть] работа на станке дорисовки, однако надо признать, что недостаточное знакомство с методом последующей дорисовки и его возможностями основной группы, делающей фильм (режиссер, оператор и художник), приводит к тому, что метод дорисовки недостаточно широко применяется.

Кроме того, участие главного оператора фильма, главного художника фильма и режиссера может и должно привести кадры, выполненные дорисовкой, к высокому изобразительному качеству.

Для успешного развития метода последующей дорисовки абсолютно недопустим отрыв техники выполнения от творческого решения того или иного задания.

Техника дорисовки настолько освоена, что ей под силу любое задание, основанное на действительном учете ее возможностей и преимуществ.

Нужно только, чтобы режиссеры, операторы и художники почаще и посмелее прибегали бы к этой технике.

На деле же по отношению к технике дорисовки наблюдается недоверие и даже игнорирование ее.

Необходимо только, чтобы все без исключения художники, операторы и

режиссеры съемочных групп всех студий Союза практически познакомились с этим методом съемки и научились бы отводить ему в своей работе должное место.

Такова задача фильма.

История появления метода последующей дорисовки

Изучая историю комбинированных киносъемок, мы не можем не прийти к выводу, что большинство известных методов в основе своей всегда имеют много принципиально общего. При этом очень часто каждый новый метод комбинированной съемки базируется на уже знакомых приемах, которые с общим ростом кинотехники также совершенствуются и модернизируются. В частности, быстрому росту всевозможных методов комбинированной съемки способствовало усовершенствование съемочной аппаратуры в части стабильного стояния кадра, появление светосильной оптики и высокочувствительной пленки.

Все это породило целый ряд методов, основанных на многократных экспозициях.

К числу таких модернизированных приемов съемки надо отнести и метод последующей дорисовки, который целиком создан на базе применявшегося много лет назад метода съемки рисунка на стекле.

Однако было бы неправильно утверждать, что только указанные выше усовершенствования породили новые виды комбинированной киносъемки.

Первый этап развития американской и европейской кинематографии ознаменовался применением в фильмах огромнейших декоративных сооружений, которые особенно были характерны для всякого рода исторических фильмов.

Американский фильм «Нетерпимость» (выпуска 1914–1915 гг., режиссер Давид Гриффит, оператор Г. Битцер) был одним из первых фильмов, в котором были целиком построены огромнейшие декорации, стоившие миллионы долларов. В европейской кинематографии, особенно в Германии, также строились огромные декорации. Фильмы «Нибелунги»

(выпуск 1922 г., режиссер Фриц Ланг, операторы К. Гофман и Г. Риттау), «Метрополис» этих же авторов, а также и другие фильмы имели много больших и громоздких декораций. Первые годы в советском кино гигантомания в декоративных сооружениях также имела место. Достаточно вспомнить фильмы советского производства 1922–1924 гг., чтобы убедиться в этом. Фильмы «Борьба гигантов», «Девятое января», «Дворец и крепость», «Из искры пламя» и другие исторические фильмы отличались большими декоративными сооружениями.

Большая стоимость декоративных сооружений для фильмов заставила технических и творческих работников кинематографии искать пути к замене дорогостоящих декораций методами комбинированной киносъемки.

Одним из методов, широко применявшимся в американской и европейской кинематографии 1920–1926 гг., был метод художника Галя, названный по имени автора, предложившего этот метод.

Основное преимущество этого метода заключается в том, что съемка производится одной экспозицией без специальной съемочной аппаратуры.

Принцип съемки по методу художника Галя следующий: на стекло наклеивается рисунок, который нужно соединить с натурной частью. Стекло, на которое наклеен рисунок, должно быть выверенным, без пузырей и искажений, а еще лучше, если будет оптическим.

Установленное перед аппаратом стекло с рисунком в зависимости от расположения света (на натуре) может быть подсвечено.

К числу недостатков этого метода надо отнести трудности подгонки рисунка с натурой при перспективном и тональном соединении. Кроме того, рисунок, установленный близко к кинокамере, требует большого диафрагмирования, что затрудняет подгонку, особенно в павильонных условиях.

В американских фильмах «Доротти Вернон» (выпуск 1924 г., режиссер М. Нейман, оператор Чарльз Рошер),

«Робин Гуд» (выпуск 1923 г., режиссер А. Дуан, оператор А. Эдисон), «Сын Зорро» (режиссер Д. Крипс, оператор Т. Шарп) и других фильмах, которые демонстрировались на советских экранах, было много кадров, выполненных методом художника Галя. Заменяя декорации рисунками, установленными перед аппаратом, американцы добивались снижения стоимости декораций.

Наконец, что очень важно, высокое качество этих комбинированных кадров, выполненных по методу художника Галя, объясняется тем, что крупнейшие американские кинооператоры сами непосредственно принимали участие в реализации этих кадров.

В практике советской кинематографии метод художника Галя (съемка рисунка на стекле) применялся мало. Художники и операторы, не желая обременять себя новой техникой, предпочитали строить целиком все большие сооружения, насколько позволяли это наши павильоны. Как на один из примеров удачного использования метода съемки рисунка на стекле укажем фильм «Манометр» (режиссер А. Роом, художник А. Никулин) производства 1930 г. При умелом использовании метода художника Галя может быть использован на кинопроизводстве в настоящее время.

Метод последующей дорисовки кадра. Практика применения в советской кинематографии

Первые экспериментальные съемки по методу дорисовки в Советском Союзе были осуществлены Научно-исследовательским кинофотоинститутом в 1935–1936 гг. В это же время на Одесской киностудии совершенно самостоятельно также были проведены эксперименты по этому методу съемки.

Их работы послужили основанием для внедрения метода дорисовки на производстве.

Первым советским фильмом, в котором было отведено значительное место дорисовкам, расширившим арсенал изобразительных средств, применявшихся для его реализации, является фильм

«Каджети» (эпизод из поэмы «Витязь в тигровой шкуре» Шота Руставели) производства Тбилисской киностудии 1936 г. (режиссер [К.А.] Микаберидзе, оператор – орденоносец А. [Д.] Дигмелов). Кадры дорисовок были выполнены под руководством худ[ожника] И. [С.] Никитченко на простейшем станке его же конструкции.

Одновременно на студии «Мосфильм», «Детфильм» и «Ленфильм» были сконструированы большие стационарные металлические станки, и с этого момента дорисовка получила широкое применение.

Вторым фильмом, где метод дорисовки был широко использован для создания сказочной обстановки и фантастических кадров, является «Руслан и Людмила» (режиссеры И. [С.] Никитченко, В. [П.] Неvejeин, главный оператор Н.С. Ренков, художник дорисовок А.О. Никулин) производства Московской ордена Ленина киностудии «Мосфильм», выпуск 1938 г.



Фото 4. Дорисовка для фильма «Руслан и Людмила»



Фото 5. Декорация, снятая в павильоне для последующей дорисовки

Чрезмерное увлечение богатыми возможностями метода дорисовки, если его применять в большом количестве в одном и том же фильме, приводит к отрицательным результатам, так как большое количество кадров, идущих подряд в фильме, расшифровывает прием съемки.

Высокое качество рисунка при дорисовке, чувство меры и понимание стиля у художника, режиссера и оператора – вот основные требования, выполнение которых абсолютно необходимо при пользовании этим методом.

Фильмы «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 г.», «Великий гражданин», «Минин и Пожарский», «Степан Разин», «Сибиряки», «Суворов» и др., в которых дорисовка была применена в очень немногих кадрах, дали более эффективные и убедительные результаты, чем фильмы, целиком построенные на этом методе.



Фото 6. Съемка первой экспозиции. Верхняя часть закаширована для дорисовки



Фото 7. Комбинированный кадр, снятый методом последующей дорисовки, из фильма «Минин и Пожарский»



Фото 8. Съемка первой экспозиции



Фото 9. Комбинированный кадр, снятый методом последующей дорисовки, из фильма «Сибиряки»

Однако было бы неправильно утверждать, что фильмы «Каджети» и особенно «Руслан и Людмила» представляют отрицательное явление в техническом отношении. Наоборот, оба эти фильма являются немалым техническим достижением нашей кинематографии; на примере отдельных кадров этого фильма наши производственники-художники и операторы могут многому научиться.

Богатый опыт в области применения дорисовок, накопленный в настоящее время на отдельных наших студиях, требует более подробного анализа с тем, чтобы установить дальнейшие пути развития этого метода.

Технические условия съемки по методу последующей дорисовки кадра

Основным условием, без соблюдения которого применение метода дорисовки недопустимо, является необходимость

наличия точно отъюстированного¹ грейфера² и контргрейфера³ у съёмочной камеры, с помощью которой производится съёмка первой экспозиции натурной части и второй экспозиции – рисунка.

Наиболее отвечают этим условиям камеры «Белл-Хауэлл», «Митчелл», «Аскания», «Дерби» и камера советского производства «ПСК».

<...> Выбрав ту или иную камеру для съёмок кадров с дорисовками, необходимо перед началом работы подвергнуть ее тщательному испытанию на стояние кадра. Это необходимо и потому, что любой грейфер и контргрейфер от времени изнашивается и расшатывается. <...>

<...> Помимо точно отъюстированного грейферного узла, обеспечивающего стояние кадра, камера, предназначенная для съёмки дорисовок, должна иметь сквозную наводку на пленку.

Возможность видеть непосредственное изображение на пленке через лупу кинокамеры является очень важным и необходимым условием.

Не менее важным компонентом, чем камера при съёмке дорисовки (первой экспозиции природы или павильона) является стабильный штатив. Надо прямо указать, что наибольший процент брака на «качание» изображения падает на долю штативов. Поэтому проверка головки штатива перед съёмкой дорисовки не менее необходима, чем и проверка камеры. Но так как даже самый прочный и точный штатив всегда имеет люфт, необходимо перед съёмкой каждой новой точки тщательно укреплять его. Для большей устойчивости штатива во время съёмки к головке его подвешивается груз.

Помимо этого, головка штатива по отношению к ножкам укрепляется с двух сторон винтовыми распорками.

Съёмку дорисовки как первой, так и второй экспозиции нужно производить мотором. Вращение ручки камеры рукой не гарантирует [защиты] ни от сотрясения камеры, ни от непостоянной экспозиции.

Особое внимание надо обращать на пол павильона и грунт на натуре, на которые устанавливается негатив. Как тот, так и другой должны быть прочными и незыблемыми. Несоблюдение этого условия может привести к браку. <...>

<...> В особенности с большой предосторожностью нужно относиться к съёмке дорисовки с практикабля⁴ (при верхних точках) как на натуре, так и павильоне.

В таких случаях рекомендуется заменять обычные фундусные⁵ практикабли массивными помостками, сколачиваемыми в каждом отдельном случае (в зависимости от высоты) из толстых бревен.

Установка каше при съёмке дорисовкой

Установка каше⁶ при дорисовке как в павильоне, так и на натуре требует большой тщательности и аккуратности.

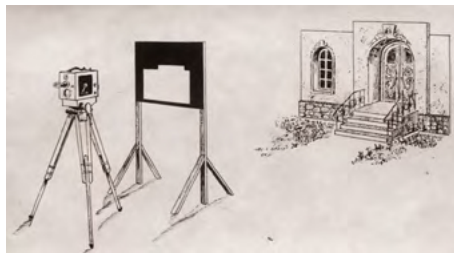


Фото 10. Принципиальная установка каше

Особое внимание надо обращать на наличие ветра, а также на возможность попадания света на черную бумагу

¹ Отъюстированный – выверенный, настроенный, отлаженный.

² Грейфер – скачковый механизм в киносъёмочной, монтажной и кинопроекционной аппаратуре, имеющий по крайней мере один периодически входящий в зацепление с перфорацией киноплёнки и выходящий из него зуб.

³ Контргрейфер – устройство для точной установки киноплёнки относительно кадрового окна фильмового канала киносъёмочного аппарата или кинопроекционного аппарата после её перемещения на шаг кадра

⁴ Практикабль – операторский кран

⁵ Фундус – нормализованные строительные и архитектурные детали, используемые для создания сборно-разборных декораций в кинематографе.

⁶ Каше или кашета – непрозрачная или полупрозрачная заслонка, применяемая для ограничения или предотвращения доступа света к какой-либо части кадра при съёмке.

каше. Во избежание колебания бумажного и просветов в нем, часть кадра, которую предстоит закашировать, предварительно закрывается черным картоном или фанерой (оставляется только небольшой зазор по границе каше). К этому черновому каше подклеивается в соответствии с требованиями кадра черная полоска бумаги, которая и составляет истинную границу нужного для съемки каше.

Установку каше нужно производить на специальном подрамнике, поставленном перед кинокамерой. Укреплять каше к суппорту¹ не рекомендуется, так как это вызывает его качание или вибрацию во время съемки. Кроме того, каше, не связанное с камерой, можно фиксировать с любой резкостью.

Во избежание недопустимого попадания света на каше со стороны, обращенной к объективу, рекомендуется вокруг аппарата и рамы каше делать светонепроницаемый навес в виде большого тубуса.

Такой навес легко изготовить из брусьев, покрытых черным бархатом. Каше бывают резкие и нерезкие. Резкие каше применяются в случаях съемки дорисовки архитектурной части кадра с четкими границами форм, служащих линией раздела, а также при дорисовке четкого и резкого объекта на первом плане.

Нерезкие каше применяются главным образом при дорисовках гор, облаков, лесных пейзажей и вообще в тех случаях, когда линия раздела кадра не имеет резко очерченных контуров, а воспринимается как некая тональная масса.

Бывают случаи, когда нужно одновременно установить два каше – резкое и нерезкое. В таких случаях оба каше устанавливаются на разных расстояниях.

Установку и подгонку чернового каше можно наблюдать в лупу кинокамеры на матовое стекло или на пленку при полном отверстии объектива.

Однако окончательная граница каше находится и проверяется при задиафрагмированном объективе, если это диафрагмирование вызывается условиями освещения.

Недоучет этого фактора может привести к тому, что правильно найденная граница каше при полной диафрагме значительно поднимает вверх и обнаруживает нежелательные запретные зоны при задиафрагмированном объективе.

Расстояние, на которое устанавливается каше от кинокамеры, зависит от фокусного расстояния объектива, применяемого при съемке и от того, какое по техническим условиям требуется каше – резкое или нерезкое.

Чем более резкое каше нужно получить, тем больше будет оно отстоять от камеры и тем короткофокуснее будет оптика.

Размер кашируемой части кадра, помимо композиционного порядка, нужно всегда согласовывать с действием актеров. Проверять действия актеров по мизансцене через лупу камеры, нужно следить за тем, чтобы каше не перекрывало их головы.

Последующая съемка рисунка (дорисовки) не может быть произведена прежде, чем не будет найдена точная экспозиция рисунка в соответствии с экспозицией натурной части кадра; поэтому необходимо перед съемкой каждого дубля снимать от 5 до 10 метров исключительно для проб. Всякое игровое действие и работа актеров должны начинаться только после засъемки указанного метража проб.

Съемку пробы и игрового куска надо производить без перерыва для того, чтобы мотор мог работать в одном режиме. Помимо этого во время перерыва в съемке может произойти световое изменение и тогда последующая подгонка экспозиции дорисовки может привести к неправильным результатам, а иногда и к полному браку.

Соблюдение этого условия особенно важно при съемках на натуре, где свет

¹ Суппорт – узел, предназначенный для крепления ручного либо автоматического перемещения инструмента.

непрестанно меняется от движения солнца и облаков.

Экспозиционные ошибки при съемке натурной части дорисовки совершенно недопустимы, так как последующая съемка рисунка потребует такой же плотности негатива, как и у натурной части.

Поясним это на примере. Допустим, что оператор, снимая натурную сцену «под вечер», сделал передержку. Естественно, что и при съемке рисунка потребуется такая же экспозиция, иначе негатив не будет иметь общей (одинаковой) плотности. Это приведет в конечном счете к браку, так как отпечатать с такого негатива нужного качества позитив «под вечер» не удастся.

Необходимость давать совершенно правильно экспонированный негатив натурной части вызывается еще тем обстоятельством, что при съемке второй экспозиции оператор должен скрыть фактуру бумаги и красок рисунка, а это возможно в том случае, когда рисунок будет сниматься с нормальной экспозицией.

В павильонных условиях надо обращать внимание на то, чтобы декорация в том месте, где на ней проектируется граница каше, не освещалась дугowym светом. Незначительное освещение световых пятен от приборов при обычной малозаметны для глаза, однако при последующей дорисовке кадра эти смещения на каждом дубле будут затруднять работу по подгонке экспозиции дорисовки и снизят техническое качество ее. Поэтому желательно декорацию в местах проекции границы каше, в основном, высвечивать полуваттным светом. Необходимо с особой тщательностью проверять кассеты и рамку кинокамеры, чтобы они не давали царапин.

При съемке дорисовки эта опасность всегда угрожает, так как пленка подвергается разрядке, зарядке и вторичному прогону через съемочную камеру.

После съемки натурной части (первой экспозиции) снятый материал нужно разделить по маркировкам на отдельные куски (дубли), перемотав их на начало, и

проявить по несколько кадров у каждого куска, не отрезая их от конца.

Промывку проявленных концов нужно производить особенно тщательно во избежание засорения остальной чистой пленки во время зарядки камеры.

Съемка рисунка по методу дорисовки

Чтобы художник мог точно нарисовать недоснятую часть кадра, оператор, снимающий дорисовку, должен установить размер рисунка и линии совмещения.

Для этого дубль с проявленным куском пленки заряжается в камеру, установленную на станке дорисовки. Далее, на станок дорисовки в соответствующие пазы или захваты вставляется деревянная рама с наклеенным на нее листом белой бумаги. На этой бумаге художник после определения линий стыка будет делать дорисовку. Плоскость бумаги устанавливается своим центром перпендикулярно оптической оси объектива. Затем в камеру вместо лупы вставляется осветительная система; камера на время как бы превращается в проекционный аппарат.

Спроецировав на бумагу с предельной резкостью изображение первой экспозиции, оператор обводит на ней карандашом рамку кадра, границу каше и все детали, к которым нужно произвести дорисовку.

После указанной обводки доска с белым листом бумаги с нанесенными на ней контурами поступает в работу к художнику по дорисовке.

Для облегчения работы художника с заправленного конца куска делается фотоувеличение размером 13×18 см.

Фотоувеличение необходимо печатать в той тональности, которая была задумана при съемке (то есть если сцена была снята «под ночь», то и фотоувеличение нужно отпечатать также «под ночь»).

Это, с одной стороны, облегчает работу художника, а с другой – избавляет оператора, снимающего рисунок, от излишней работы при подгонке тональности двух экспозиций.

Выполнение дорисовки нужно поручать высококвалифицированным художникам-рисовальщикам, прекрасно знающим свет и линейную перспективу.

Образцы дорисовок художника А. [О.] Никулина, который является не только прекрасным рисовальщиком, но и большим специалистом, хорошо знающим кинематографическую технику. Все лучшие образцы дорисовок студии «Мосфильм» были выполнены художником А. Никулиным.



Фото 11. Дорисовка, художник А.О. Никулин



Фото 12. Дорисовка, художник А.О. Никулин

Наличие на студии одного-двух специалистов не обеспечивает в должной мере растущих запросов кинопроизводства. Необходимо привлекать к этому делу новые кадры квалифицированных художников и на производственной работе, на практике обучать их необходимой кинематографической технике.

*РГА в г. Самаре. Ф. Р-162. Оп. 2-1.
Д. 992. Л. 2-9 об., 16-28 об. Подлинник.
Машинопись.*

Публикация подготовлена Е.С. Богдановой

(Окончание документа см. в следующем номере)

OUTSTANDING PERSONALITY



5

ПЕРСОНАЛИЯ

УДК 78.071.2[092]

DOI: 10.48164/2713-301X_2022_7_113

Л.В. Антонова

Самара

Самарский государственный социально-педагогический университет

antonova@pgsga.ru

ЗАСЛУЖЕННАЯ АРТИСТКА РСФСР ИДЕЯ АЛЕКСЕЕВНА ЕРОХИНА

В публикации представлены воспоминания автора об оперной певице и педагоге И.А. Ерохиной (1940–2001) – основательнице специальности «Академическое пение» при кафедре хорового дирижирования и первой заведующей кафедрой вокального искусства Самарской государственной академии культуры и искусств (ныне – СГИК). Рассмотрены основные вехи её творческой биографии. Показана преемственность отечественной школы вокального искусства, к которой принадлежала И.А. Ерохина, и вокальной техники бельканто.

Ключевые слова: И.А. Ерохина, академическое пение, вокальная педагогика, *bel canto*, Самарская государственная академия культуры и искусств.

Идея Алексеевна Ерохина (Николаева) оставила яркий след в музыкальной жизни Самары, Самарской области и за их пределами. Великолепный мастер, редкий профессионал в области вокального искусства – яркая, блистательная оперная певица, она вела яркую оперную и концертно-исполнительскую деятельность. Выступала с множеством сольных камерных программ, среди которых: романсы П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова; концерты, посвящённые оперному творчеству Дж. Верди («Драматургия Дж. Верди») и творчеству В. Шекспира («Шекспир в музыке») и др. С её участием проводились телевизионные и радиопередачи – отрывки из опер В. Беллини «Норма» (Норма), Дж. Верди «Травиата» (Виолетта). Принимала участие в фестивале оперного искусства в Стара Загоре (1975, «Травиата», «Евгений Онегин»). Гастролировала в Болгарии, Польше, Конго, Анголе. Она на протяжении 10 лет избиралась депутатом областного Совета народных депутатов, где активно участвовала в обсуждении и решении вопросов, связанных с культурой и искусством.

Идея (Ида) Алексеевна Ерохина родилась 9 февраля 1940 г. в г. Барнауле



Алтайского края. Получила вокальное образование в Архангельском музыкальном училище (1958–1962, класс преподавателя Е.И. Лейзеровой), затем – в Саратовской консерватории им. Л.В. Собинова (1962–1967, класс доцента Ф.Е. Гарцман). Ида Николаева – сокращённое имя и девичья

фамилия, которые она использовала в качестве сценического псевдонима.

На одном из уроков по сольному пению после исполнения мною¹ арий итальянских композиторов Дж. Каччини, Дж. Перголези, А. Вивальди, Ида Алексеевна сказала, что её педагог Ф.Е. Гарцман рассказывала ей о наследии *bel canto*. Тогда, будучи студенткой третьего курса, я не придавала этому особого значения. Но эта фраза, сказанная любимым педагогом, не оставляла меня. Занявшись вокально-педагогической и научно-исследовательской деятельностью, я начала изучать вокальное древо и пришла к важным для себя открытиям. Ида Алексеевна была преемницей традиций *bel canto* и отечественной вокальной школы. У истоков техники *bel canto* стоял один из лучших итальянских теноров Дж. Анцани, который предположительно жил и творил во второй половине XVIII – первой четверти XIX в. в Италии. Данная ветвь классической школы воспитала достойных преемников. У Дж. Анцани с 1811 по 1816 г. вокальному мастерству обучался М. Гарсиа (отец) (1775–1832, тенор)². Он был близким и лучшим другом великого Дж. Россини.

Для него композитор писал заглавные партии в своих операх. Под руководством Дж. Россини известный певец М. Гарсиа (отец) создал партии Отелло и графа Альмавивы. Он обучил оперному пению своего сына М. Гарсиа (1805–1908, бас, бас-буффо)³, ставшего для этой известнейшей школы подлинным реформатором. М. Гарсиа (сын) попытался перевести процесс вокального обучения из практики в область научных знаний, что впоследствии стало основой развития вокально-педагогических традиций. Семья Гарсиа создала свою вокальную школу. Дж. Лаури-Вольпи так писал о ней: «Великая школа, придававшая голосу уверенность и прозрачность, гибкость и подвижность, тембрность и страстность, покойную нежность и мятежную пылкость» [10]. Среди учеников М. Гарсиа (сына) была выдающаяся Г. Ниссен-Саломан (1819–1879, сопрано)⁴. В 1860 г. А.Г. Рубинштейн пригласил её преподавать пение в музыкальных классах Русского музыкального общества, которые в 1862 г. были преобразованы в Петербургскую консерваторию. Он предложил Г. Ниссен-Саломан основать и возглавить вокальное отделение в Петербургской консерватории, где певица работала вплоть до своей кончины. Так, лучшие традиции *bel canto* внедрились в отечественную вокальную школу и стали одним из направлений профессионального обучения в России. Перед профессором Г. Ниссен-Саломан стояли сложные задачи. Ей необходимо было выявить, определить и внести в профессиональную подготовку вокалистов консерватории всё лучшее, что имела на тот период русская вокальная культура, соединить с исполнительской и методической базой итальянской

¹ Автор статьи – Л.В. Антропова (Антонова) – с 01.09.1992 по 01.11.1994 гг. была студенткой Музыкально-исполнительского факультета (МИФ) по специальности Академическое хоровое пение СГИИК (класс дирижирования заслуженного деятеля искусств РФ, профессора А.В. Глаголевой). Параллельно с 1993 – 1994 гг. обучалась на подготовительном курсе специальности «Академическое пение» при кафедре хорового дирижирования СГИИК (класс сольного пения заслуженной артистки РСФСР, доцента И.А. Николаевой). С 1994 по 1999 г. – студентка МИФ по специальности «Вокальное искусство» СГИИК/СГАКИ (класс сольного пения И.А. Николаевой).

² Гарсиа Мануэль дель Пополо Висенте (отец, 1775–1832) – великий тенор периода Дж. Россини. М. Гарсиа (отец) – испанец по происхождению, прекрасно владел всеми законами итальянской вокальной школы *bel canto* и относился к неаполитанскому направлению. Он пел в качестве первого тенора в лучших итальянских театрах и итальянских труппах в Вене, Париже, Амстердаме, Лондоне, Нью-Йорке, Берлине, Мадриде и городах стран Латинской Америки. М. Гарсиа (отец) в совершенстве владел вокальными упражнениями [Знаменитый «листок» из 16 упражнений], которые написал итальянский маэстро Николо Порпора (1686–1766).

³ Гарсиа Мануэль Патрисио Родригес (сын, 1805–1908, бас, бас-буффо) – доктор медицины (1855), теоретик и практик (профессор Парижской консерватории, 1842–1850 гг., профессор Королевской академии музыки в Лондоне, 1848–1895 гг.). Он изобрёл ларингоскоп [1855].

⁴ Профессор Генриетта Ниссен-Саломан имела солидное европейское музыкальное образование. Наравне с великолепным владением итальянской школой *bel canto* она блистательно играла на фортепиано (ученица Ф. Шопена).

вокальной школы *bel canto* и создать тем самым прочную, конкурентоспособную отечественную вокальную школу. У Г. Ниссен-Саломан училась вокальному мастерству Н.А. Ирецкая (1845–1922, сопрано)¹. Наталья Александровна выступала с сольными концертами в ансамбле с А.Г. Рубинштейном, стажировалась вокальному мастерству в Париже у П. Виардо-Гарсиа. Н.А. Ирецкая была приглашена преподавать пение в Петербургской консерватории, а затем после ухода своего педагога стала заведующей вокальной кафедрой. Н.А. Ирецкая внесла в эту ветвь *bel canto* новые взгляды, тем самым расширив и углубив вокально-методические методы и приёмы своих предшественников. Это значительно повлияло на дальнейшее развитие традиций отечественной академической школы пения. Её талантливой ученицей была А.Г. Жеребцова-Андреева (1868–1944, меццо-сопрано). Анна Григорьевна много гастролировала по России и Европе, пела в ансамбле с А.Г. Рубинштейном. Многие композиторы посвятили ей ряд произведений (Н.А. Римский-Корсаков, А. Аренский, С.С. Прокофьев и др.). В исполнении А.Г. Жеребцовой-Андреевой в России впервые прозвучали вокальные сочинения К. Дебюсси, М. Равеля, Р. Штрауса. В 1907 г. директор А.К. Глазунов пригласил А.Г. Жеребцову преподавать на отделении пения в Петербургской консерватории, где она стала профессором, а после ухода Н.А. Ирецы – заведующей.

М.И. Бриан (1886–1965, лирическое сопрано) с золотой медалью окончила Петербургскую консерваторию по классу пения профессора А.Г. Жеребцовой-Андреевой. Мария Исааковна много гастролировала, выступала в многочисленных симфонических концертах под управлением А. Глазунова,

А. Гречанинова, С. Кусевицкого, С. Самосуда и др. В сезон 1913/14 г. она пела в труппе С.П. Дягилева в Париже и Лондоне с Ф.И. Шаляпиным («Большой Русский Оперный сезон»). В 1920 г. была приглашена художественным советом Петербургской консерватории на должность профессора сольного пения. В сентябре 1941 г. в составе консерватории М.И. Бриан с учениками была эвакуирована в г. Ташкент, а с 1947 по 1950 г. работала заведующей кафедрой. Вокальные традиции своего педагога продолжила Ф.Е. Гарцман (Бабаева) (1909–1993(4), сопрано). После окончания Петербургской консерватории (1946) Фаина Евсеевна трудилась солисткой в труппе Саратовского театра оперы и балета им. Н.Г. Чернышевского. С 1950 по 1983 г. она являлась старшим преподавателем, а затем доцентом Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова. И.А. Николаева всегда с любовью вспоминала своего педагога Ф.Е. Гарцман, говорила о её высочайшем профессионализме и умении объяснить, КАК нужно петь.

В 1965 г. Иду Николаеву, студентку третьего курса консерватории, пригласили в качестве стажёра в Саратовский театр оперы и балета им. Н.Г. Чернышевского. В этот период И. Николаева подготовила и спела оперные партии Прилепы («Пиковая дама»), Елены («Прекрасная Елена»), Маргариты («Фауст»), Марфы («Царская невеста»), Лейлы («Искатели жемчуга»), Половецкой девушки («Князь Игорь»), Манон («Манон»). С 1970 г. Ида Алексеевна – солистка оперного театра г. Йошкар-Олы, где исполнила оперные партии Сафи («Цыганский барон») и Виолетты («Травиата»).

В 1971 г. состоялся дебют перспективной певицы в Куйбышевском театре оперы и балета, где Ида Алексеевна выступила в партии Лейлы («Искатели жемчуга»). И. Николаева проработала солисткой данного театра с 1972 по

¹ Наталья Александровна Ирецкая с 1874 по 1922 г. преподавала в Петербургской консерватории (с 1881 г. – профессор, с 1909 г. – заслуженный профессор). С 1875 по 1900 г. одновременно преподавала хоровое пение в Петербургском училище ордена св. Екатерины.

1995 год¹. Дирижёр театра В.П. Беляков писал: «обладая голосом красивого тембра (сопрано полного диапазона), незаурядными актёрскими данными и имея отличную вокальную подготовку, Идея Алексеевна Ерохина после первых спетых ею партий на сцене Самарского театра становится ведущей оперной певицей»². На высоком профессиональном уровне ею были подготовлены и исполнены множество оперных партий и партий из оперетты, концерты. В 1976 г. Куйбышевский театр оперы и балета давал отчётный концерт в Москве в Центральном Доме работников искусства. На этом концерте присутствовал народный артист СССР И.С. Козловский. Великий певец высоко оценил молодую вокалистку, отметив её «как одну из лучших певиц театра» [4, с. 255]. Ида Алексеевна рассказывала, что Иван Семёнович приглашал её в труппу Большого театра страны, но она осталась верна Куйбышевскому театру. И. Николаева обладала редким по красоте голосом лирического сопрано, а «большая подвижность голоса, хорошая вокальная форма позволяли актрисе успешно исполнять партии и колоратурного сопрано» (главный дирижёр театра, заслуженный деятель искусств РСФСР И.Ю. Айзикович и главный режиссёр театра Б.А. Рябкин)³. Рассказывая об Иде Николаевой на страницах газеты «Волжская заря», Н. Никитин отмечал: «...У неё лирико-колоратурное сопрано, очень сильное. Лёгкость, с которой она преодолевает все трудные вокальные построения, удивительна. Красиво и нежно звучит её голос. Яркость тембра сохраняется на всём диапазоне, вплоть до верхнего "ми"...» [6, с. 3]. В творческой характеристике директора и главного дирижёра театра, народного артиста РСФСР Л.М. Оссовского читаем: «Актриса обла-

дает голосом красивого тембра, артистична. Высокая музыкальная культура, незаурядные сценические способности и вокальные данные позволяют ей исполнять сложнейшие партии репертуара лирического сопрано: Маргарита («Фауст»), Виолетта («Травиата»), Джильда («Риголетто»), Татьяна («Евгений Онегин»), Недда («Паяцы»), Марфа («Царская невеста»), Микаэла («Кармен»), Лейла («Искатели жемчуга»), Сирина («Порги и Бесс»), Антонида («Иван Сусанин»), Анастасия («Пётр I»), Кремена («Ивайло») и др. Созданные ею образы всегда обаятельные, жизнеутверждающие»⁴. Кроме вышеперечисленных И.А. Николаева блестяще исполняла оперные партии Адель, Розалинды («Летучая мышь»), Валентины, Ганны Главари («Весёлая вдова»), Жрицы («Аида»), Леоноры («Трубадур»), Тамары («Демон»), Иоланты («Иоланта»), Купавы («Снегурочка»), Леоноры («Доротея»), Риты («Пиратский треугольник»), Лизетты («Тайный брак»), Дездемоны («Отелло»), Милитрисы («Сказка о царе Салтане»). Во всех спетых ею партиях зрители и критики отмечали изумительную красоту, выразительность, душевность и теплоту её голоса, потрясающее исполнительское мастерство. Л.Д. Пландовская отмечает, что: «Исполнительская манера актрисы неповторима своей колоритностью, задушевностью и естественностью... Трудно поверить, что исполняет их одна и та же певица – настолько различны интонационная окраска голоса и манера подачи звука, полностью подчинены смысловому содержанию ролей... как глубокий и аналитичен её подход к любой создаваемой роли. В проникновении в духовный мир своих героинь ей помогает мягкость, женское обаяние, доброта – черты, присущие ей самой...» [7, с. 3]. В 1978 г. И.А. Николаева была удостоена почетного звания «Заслуженная артистка РСФСР».

¹ Ныне – Самарский государственный академический театр оперы и балета (САТОБ).

² Из личного архива дочери И.А. Николаевой (Ерохиной) Ирины Валерьевны Кротовой (Ерохиной).

³ Там же.

⁴ Из личного архива дочери И.А. Николаевой (Ерохиной) Ирины Валерьевны Кротовой (Ерохиной).

Востребованность в профессиональных певческих и педагогических кадрах была в Самаре достаточно высокой. В 1981 г. профессор В.М. Ощепков¹ пригласил И.А. Николаеву преподавать класс постановки голоса и сольного пения в Самарский государственный педагогический университет, где она проработала более 10 лет. И.А. Николаева проявила себя как талантливый преподаватель сольного академического пения. Имея великолепную вокальную школу, она накопила колоссальный исполнительский, сценический, артистический и педагогический опыт.

10 сентября 1992 г. ректор М.Г. Вохрышева² пригласила И.А. Николаеву на должность доцента кафедры хорового дирижирования (заведующая кафедрой Т.С. Зиновьева)³, чтобы она возглавила новую специальность «Академическое пение» и начала преподавать сольное пение в Самарском государственном институте искусств и культуры (СГИИК). В том же году на эту специальность были приняты первые студенты. Так началась профессиональная подготовка певцов и преподавателей академического вокала в г.о. Самара.

Значимая встреча с Идой Алексеевной произошла, когда я разучивала в одной из аудиторий кафедры хоровые партии к концерту хора и вокального ансамбля «Мозаика» (художественный руководитель, профессор

А.В. Глаголева)⁴. Ида Алексеевна осторожно приоткрыла дверь. Я почувствовала, что кто-то меня слушает. Затем она зашла в класс и представилась. Ида Алексеевна спросила, что я разучиваю, и сказала, что у меня красивое, настоящее меццо-сопрано и очень чистая интонация. Я была счастлива этой неожиданной встрече! После концерта И.А. Николаева предложила мне профессионально заниматься сольным пением. Это было моей мечтой с детства! Так я начала постигать интереснейший и сложный вид музыкального исполнительства – вокальное искусство!

Специальность «Академическое пение»⁵ стремительно развивалась. Студенты выступали на различных площадках города и области. Популярность молодых вокалистов росла с каждым днём. К концертам мы все готовились очень ответственно, тщательно и плодотворно. Для того чтобы отделить специальность «Академическое пение» и открыть самостоятельную кафедру вокального искусства нам всем нужно было провести колоссальную профессиональную работу.

Ида Алексеевна проявила себя и как талантливый руководитель, и как организатор. Она занималась многочисленной документацией, организовывала множество концертов разного формата и т. д., чтобы соответствовать и подтвердить профессиональный уровень подготовки студентов-вокалистов. Это была большая ответственность как руководителя новой специальности «Академическое пение»

¹ Ощепков Владимир Михайлович – заслуженный работник культуры РСФСР, профессор. Декан Института художественного образования Самарского государственного педагогического университета с 1963 по 2000 г.

² Вохрышева Маргарита Георгиевна – доктор педагогических наук, профессор. Ректор Самарского государственного института искусств и культуры / Самарской государственной академии культуры и искусств с 1993 по 2009 г.

³ Зиновьева Тамара Семёновна – заслуженный работник культуры РФ, кандидат педагогических наук, профессор. Заведующая кафедрой хорового дирижирования Самарского государственного института искусств и культуры / Самарской государственной академии культуры и искусств с 1986 по 2006 г.

⁴ Глаголева Анна Владимировна – заслуженный деятель искусств РФ, профессор. Работала на кафедре хорового дирижирования СГАКИ с 1972 по 2005 г. Анна Владимировна – высокопрофессиональный дирижёр хора, наследница хоровой династии, великолепный педагог.

⁵ В начале 1990-х годов менялись названия направлений по подготовке обучения студентов/специалистов: специальность 07104.52 Вокальное искусство [специализация 070104.52.01 «Академическое пение»], специальность 073400.62 Вокальное искусство. С 1998 г. специальность Вокальное искусство имела код 05.10.00 [из переписки с Т.С. Зиновьевой от 03.03.2022 г.].

И.А. Николаевой, так и нас – студентов. М.Г. Курганова так вспоминает о любимом педагоге: «Основывая вместе со своим Учителем кафедру вокального искусства СГАКИ, мы мечтали, что изумительная школа *bel canto*, которой в совершенстве владела Ида Алексеевна, станет примером и оплотом для всех, кто стремится стать настоящим певцом»¹.

Слушать нас приезжали именитые оперные певцы, заведующие вокальными кафедрами консерваторий, которые входили в состав различных комиссий. В памяти остался отчётный концерт студентов специальности «Академическое пение», где председателем комиссии был заведующий кафедрой сольного пения Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки заслуженный деятель искусств РФ, заслуженный артист Бурятии профессор А.М. Седов.

Наконец настал счастливый, долгожданный, волнительный, незабываемый день – 18 сентября 1997 г.² – открытие в Самарской государственной академии культуры и искусств кафедры вокального искусства, где Ида Алексеевна Ерохина стала первой заведующей.

И.А. Ерохина (Николаева) основательно подбирала вокально-педагогический состав кафедры. На специальности «Академическое пение», а затем на кафедре вокального искусства работали: старшие преподаватели Р.К. Данилова и В.М. Гончаров, доценты В.А. Андреева и Г.А. Сорокина³, дирижёр

САТОБ В.П. Беляков. Затем на кафедру вокального искусства были приглашены главный дирижёр САТОБ, заслуженный деятель искусств России В.Ф. Коваленко, народная артистка Кыргызстана, заслуженная артистка РФ В.С. Анохина, режиссёр Самарской государственной филармонии заслуженный артист РФ С.Н. Куранов, заслуженная артистка РФ, профессор Н.Э. Ильвес, заслуженная артистка РФ, доцент Р.З. Гладкова. Со дня основания кафедры работали концертмейстеры: Л.Л. Ткаленко, Т.В. Шипулина, М.И. Гулишамбарова, Л.Н. Краюшкина и др. Далее концертмейстерский состав кафедры пополнили молодые специалисты: С.Г. Денежкина, Н.С. Дёмина, Ю. Белякова, А. Чернова и др. Решением Высшей аттестационной комиссии от 21 июля 1999 г. И.А. Ерохиной было присвоено звание доцента, а в 2000 г. она была избрана на должность профессора кафедры вокального искусства. Жизненный путь выдающегося педагога оборвался 13 ноября 2001 года.

Ида Алексеевна осталась в памяти как талантливый, благородный, сердечный, внимательный человек. По своей природе она обладала яркой, неугасимой энергией и была творческим лидером. В ней гармонично сочетались все замечательные качества: вокально-исполнительские, педагогические, административные, человеческие. Она относилась к студентам с большой теплотой, нежностью, любовью, уважением и трепетом. Говорила нам, что мы все её вокальные дети. Искренне радовалась нашим успехам и помогала в решении различных проблем. Мы были все одной дружной семьёй. Т.В. Розова с трепетом рассказывает: «Мне посчастливилось быть одной из первых учениц И.А. Николаевой. Ида Алексеевна отдавала своим студентам всю свою душу и сердце, передавала свой вокальный и артистический опыт, учила владеть искусством *bel canto*. Она всегда приходила на помощь своим уче-

¹ Из беседы с Марией Геннадьевной Кургановой от 20.09.2021 г. М.Г. Курганова (сопрано) – выпускница СГАКИ 2002 г. (класс сольного пения заслуженной артистки РСФСР, доцента И.А. Николаевой); создатель бренда и директор АНО «Giusto Canto» (Просто пой); старший преподаватель кафедры дошкольного образования (ГАУ ДПО СО «Институт развития образования»); лауреат и обладатель Гран-при международных конкурсов и фестивалей; композитор.

² Приказ № 340 от 18.09.1997 об открытии кафедры вокального искусства.

³ Галина Алексеевна Сорокина в начале 2000-х гг. переехала в г. Тольятти Самарской области. Заведующая кафедрой академического сольного пения, профессор Тольяттинского института искусств.

никам в любой жизненной ситуации, поддерживала нас и словом, и делом»¹. В.В. Краличкина о любимом педагоге вспоминает: «Ида Алексеевна всегда для меня будет прекрасной певицей, самым лучшим педагогом, неустанно думающим о своих учениках. Её человеческие качества были исключительными! Для меня было большим счастьем стать ученицей такого педагога!»². Ида Алексеевна

занятия по сольному пению проводила плодотворно, интересно, разнообразно. На каждом уроке мы получали много новой и значимой информации: как развивать свой голосовой аппарат, как работать над исполнением вокального произведения и т. д. Под руководством любимого педагога каждый из нас с большим желанием стремился постичь мир вокального искусства!

В заключение хочу подчеркнуть, что И.А. Николаева внесла колоссальный вклад в развитие вокального искусства, вокального образования, а также в социально-культурное развитие Самары, Самарской области и далеко за её пределами. Благодаря её яркому таланту и неугасимой энергии Самара имеет кафедру вокального искусства Самарского государственного института культуры, где профессионально обучается академическому пению талантливая молодёжь. Все выпускники и ученики И.А. Николаевой трудятся в профессии и достойно передают исполнительские и педагогические традиции вокальной школы, полученной в классе любимого педагога.

¹ Из беседы с Татьяной Валентиновной Репёвой (Розовой) от 08.07.2021 г. Т.В. Розова (сопрано) – выпускница СГАКИ 1998 г. (класс сольного пения заслуженной артистки РСФСР, доцента И.А. Николаевой); с 1993 по 2007 г. – артистка хора и солистка Самарского государственного театра оперы и балета; с 2005 г. по настоящее время – солистка народного самодеятельного коллектива оркестра русских народных инструментов «Русские фрески» МБУ «Дом культуры "Железнодорожник" г.о. Октябрьск Самарской области (художественный руководитель и главный дирижёр лауреат Премии Правительства РФ «Душа России» Светлана Юрьевна Ковалёва; с 2007 г. по настоящее время – солистка Самарской государственной филармонии).

² Из беседы с Верой Валерьевной Краличкиной (Паттерсон) от 08.07.2021 г. В.В. Краличкина (сопрано) – выпускница СГАКИ 1998 г. (класс сольного пения заслуженной артистки РСФСР, доцента И.А. Николаевой); с 2002 по 2009 г. – концертная деятельность в г. Абердин, Эдинбург, в г. Алите участвовала в музыкальном фестивале «Рутвен» (Шотландия); с 2006 г. по настоящее время – преподаватель вокала, музыки, русского языка в школе «Слово» (Великобритания, г. Абердин).

Список литературы

1. Владимирова Т.Ю., Барышевская Л.А., Чемидронов С.Н., Кузьмин Ю.С., Кузьмин В.Ю., Антонова Л.В. Анатомия, физиология, патология гортани. Голос: учеб.-метод. пособие / СамГМУ Минздрава РФ; СГСПУ. Самара: Офорт, 2018. 204 с.
2. Антонова Л.В. Особенности формирования певческой дикции: учеб.-метод. пособие для студентов муз. учеб. заведений. Самара: ПГСГА, 2009. 112 с.
3. Антонова Л.В. Преемственность педагогических традиций итальянской и русской вокальных школ в персоналиях // Петербургские традиции в музыкальном образовании и искусстве: к 150-летию Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова и 125-летию Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена: сб. материалов регион. науч.-практ. конф. (13-14 дек. 2012 г.). Самара: ПГСГА, 2015. С. 32-44.
4. История в портретах: 75 творческих портретов известных деятелей и артистов Самарского академического театра оперы и балеты. Самара: Офорт, 2006. 487 с.: ил.
5. Куйбышевский оперный: страницы истории Куйбышевского театра оперы и балета / сост.: В.И. Жданова, Л.Е. Гольдштейн. Куйбышев: Кн. изд-во, 1981. 288 с.

6. Никитин Н. Первые успехи // Волжская заря. 1976. 16 февр. [№ 38]. С. 3.
7. Пландовская Л.Д. Поёт Ида Николаева // Волжская коммуна. 1990. 4 марта [№ 56]. С. 3.
8. Пландовская Л.Д. Счастье актрисы [Электронный ресурс] // Одна любовь на всю жизнь. Очерки о жизни и творчестве ведущих артистов Куйбышевского академического театра оперы и балета. Куйбышев, 1990. URL: <http://istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z0000039/st006.shtml> (дата обращения: 20.12.2021).
9. Самарская государственная академия культуры и искусств. 1971–2011. К 40-ю со дня основания / М-во культуры РФ; под ред. С.В. Соловьёвой. Самара: СГАКИ, 2011. 192 с.
10. Истоки школы «Bel Canto Mobile» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.belcantomobile.ru/school.php> (дата обращения: 20.12.2021).

Сведения об авторе:

Антонова Людмила Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкального образования Самарского государственного социально-педагогического университета

ул. Максима Горького, 65/67, Самара, 443010
antonova@pgsga.ru

Дата поступления статьи: 12.03.2022

Одобрено: 20.03.2022

Дата публикации: 28.03.2023

Для цитирования:

Антонова Л.В. Заслуженная артистка РСФСР Идея Алексеевна Ерохина // Сфера культуры. 2022. № 1 (7). С. 113–121. DOI: 10.48164/2713-301X_2022_7_113

УДК 78.071.2(092)

DOI: 10.48164/2713-301X_2022_7_113

L.V. Antonova

Samara

Samara State Social and Pedagogical University

antonova@pgsga.ru

HONORED ARTIST OF THE RSFSR IDEA ALEKSEEVNA EROKHINA

The publication presents the author's recollections about I.A. Erokhina (1940–2001), an opera singer and vocal teacher, the founder of the *Academic Singing* major at the Choral Conducting Department and the first Head of the Department of Vocal Performance Art of the Samara State Academy of Culture and Arts (currently the Samara State Institute of Culture). The

main highlights of her artistic biography are analyzed. The continuity of Russia's school of vocal art, which I.A. Erokhina belonged to, is shown together with the traditions of *bel canto*.

Keywords: I.A. Yerokhina, academic singing, vocal teaching, *bel canto*, Samara State Academy of Culture and Arts.

References

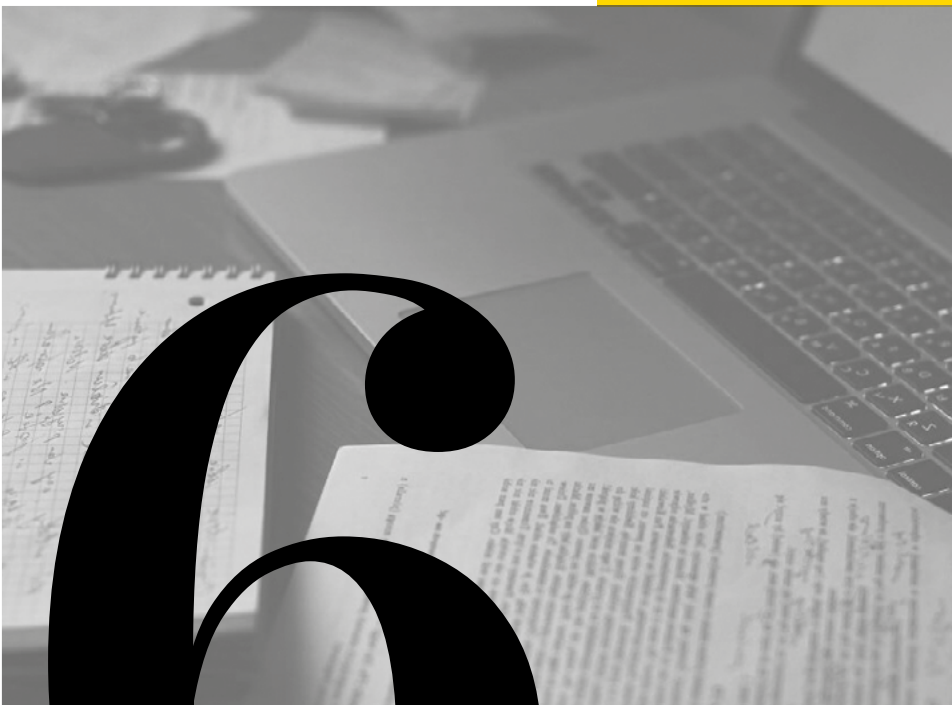
1. Vladimirova, T.Yu., Baryshevskaya, L.A., et al. (2018) *Anatomiya, fiziologiya, patologiya gortani. Golos: uchebno-metodicheskoe posobie* [Anatomy, Physiology, Laryngeal Pathology. Voice: A Study Guide]. Samara: Ofort. (In Russian).
2. Antonova, L.V. (2009) *Osobennosti formirovaniya pevcheskoj dikcii: uchebno-metodicheskoe posobie dlya studentov muzykal'nykh uchebnykh zavedenij* [Features of the Development of Diction in Singing: A Study Guide for Students of the Institutions of Music Education]. Samara: PGSGA [The Volga Area State Academy of Social and Humanitarian Studies]. (In Russian).
3. Antonova L.V. (2015) Preemstvennost' pedagogicheskikh tradicij ital'janskoj i russkoj vokal'nykh shkol v personaliyax [Continuity of the Teaching Traditions of Both Italian and Russian Vocal Schools in Personalities]. *Peterburgskie tradicii v muzykal'nom obrazovanii i iskusstve: K 150-letiyu Sankt-Peterburgskoj gosudarstvennoj konservatorii im<eni> N.A. Rimskogo-Korsakova i 125-letiyu Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im<eni> A.I. Gercena* [St. Petersburg's Traditions in Music Education and Fine Arts: On the 150th Anniversary of Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory and the 125th Anniversary of the Herzen State Pedagogical University of Russia]. Samara: PGSGA [The Volga Area State Academy of Social and Humanitarian Studies], 32-44. (In Russian).
4. *Istoriya v portretax: 75 tvorcheskix portretov izvestnyx deyatelej i artistov Samarskogo akademicheskogo teatra opery i baleta* [History in Portraits: 75 Portraits of the Oeuvre of Famous Figures and Artists of the Samara Academic Theatre of Opera and Ballet] (2006). Samara: Ofort. (In Russian).
5. *Kujbyshevskij opernyj: stranicy istorii Kujbyshevskogo teatra opery i baleta* [Pages of the History of the Kuybyshev Opera and Ballet Theatre] (1981). Compiled by: V.I. Zhdanova, L.Ye. Gol'dshtejn. Kuybyshev. (In Russian).
6. Nikitin, N. (1976) Pervye uspehi [Early Successes]. *Volzhskaya zarya* [The Dawn over the Volga]. 38, 3. (In Russian).
7. Plandovskaya, L.D. (1990) Poët Ida Nikolaeva [Ida Nikolayeva Is Singing]. *Volzhskaya kommuna* [The Commune of the Volga Area]. 56, 3. (In Russian).
8. Plandovskaya, L.D. (1990) Schast'e aktrisy [The Actress's Happiness]. *Odna lyubov' na vsyu zhizn'. Oчерki o zhizni i tvorchestve vedushhix artistov Kujbyshevskogo akademicheskogo teatra opery i baleta* [One Love for Life. Essays on the Life and Work of the Leading Artists of the Kuybyshev Academic Opera and Ballet Theatre]. (In Russian). URL: <http://istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z0000039/st006.shtml> [Accessed 20.12.2021].
9. *Samarskaya gosudarstvennaya akademiya kul'tury i iskusstv. 1971–2011. K 40-<letiy>u so dnya osnovaniya* [Samara State Academy of Culture and Arts. 1971–2011. On the 40th Anniversary of the Founding] (2011). Samara: SGAKI. (In Russian).
10. *Istoki shkoly «Bel Canto Mobile»* [The Origins of the Bel Canto Mobile School]. (In Russian). URL: <http://www.belcantomobile.ru/school.php> [Accessed 20.12.2021].

About the author:

Lyudmila V. Antonova, Ph.D. in Pedagogy, Associate Professor at the Music Education Department of the Samara State University of Social Sciences and Education

65/67, Maxim Gorky Str., Samara, 443010
antonova@pgsga.ru

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ



6

REQUIREMENTS FOR
THE DESIGN OF THE
ARTICLE

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ

Объем: от 16000 до 40000 знаков (не считая заголовка, аннотации и ключевых слов на русском и английском языках). Шрифт Times New Roman, кегль – 14, межстрочный интервал – полуторный, поля (все) – 2 см, абзацный отступ – 1,5 см. Нумерация страниц сплошная, внизу страницы по центру.

Обязательные элементы статьи:

- Ф.И.О. автора, город, учреждение, e-mail;
- название статьи;
- аннотация на русском языке (500-600 знаков с пробелами);
- ключевые слова (5-10);
- текст статьи;
- список литературы (не менее 10), количество самоцитирований – не более 2;
- сведения об авторе на русском языке (полностью, без сокращений): Ф.И.О., ученое звание, ученая степень, должность, место работы, рабочий адрес с почтовым индексом, адрес электронной почты;

– сведения об авторе на английском языке;

– название статьи, аннотация и ключевые слова на английском языке.

– References (список литературы в транслитерации латиницей с частичным переводом на английский и др. иностранные языки: правила оформления списка см. ниже). Для транслитерации русских слов латиницей необходимо использовать робота (<https://translit.ru/ru/gost-7-79-2000/>) или таблицу, приведенную на указанном вебсайте.

Порядок элементов внутри библиографических описаний в References должен соответствовать требованиям «Гарвардского стиля оформления» (BSI):

<https://www.mybib.com/tools/harvard-referencing-generator>.

Каждая статья, поступившая в редакцию, проходит двойное «слепое» рецензирование и проверку на коммерческой версии системы «Антиплагиат».

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ АННОТАЦИИ

Аннотация (не менее 3 распространенных предложений) должна содержать максимально ёмкую и адекватную характеристику статьи, её структуры, содержания и основных выводов. Следует избегать второстепенной информации, общих формулировок, пересказа общеизвестных типологий и описаний и пр. В аннотации не допускается цитирование и самоцитирование.

ОСОБЕННОСТИ ОФОРМЛЕНИЯ ТЕКСТА СТАТЬИ

1. Между датами ставится длинное тире без пробелов (комбинация клавиш Ctrl + - на цифровой клавиатуре).
2. Авторское примечание заключается в круглые скобки, инициалы автора обозначаются курсивом: (выделено нами. – *М.Ш.*).
3. Между инициалами и фамилией ставится неразрывный пробел (Ctrl+Alt+Space).
4. Ссылки на использованные научные статьи и монографии приводятся после цитаты в квадратных скобках с указанием порядкового номера описания в «Списке литературы», тома (если есть) и страниц, например: [1, т. 2, с. 25], [2, с. 30-32] или [3, с. 8-10; 4, с. 32].

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ СПИСКА ЛИТЕРАТУРЫ

1. Описания приводятся в конце статьи и оформляются по ГОСТ Р 7.0.5–2008 «Библиографическая ссылка». Внутри списка они группируются в той последовательности, в которой упоминаются в тексте (не в алфавитном порядке). Под одним номером допустимо указывать только один источник. Допускается сокращение отдельных элементов библиографического описания на основании ГОСТ Р 7.0.12–2011 «Библиографическая запись. Сокращение слов и словосочетаний на русском языке. Общие требования и правила».

2. Примечания и ссылки на источники (архивные документы, мемуары, переписка, информационные сообщения из периодической печати, произведения художественной литературы и др.) оформляются в виде постраничных сносок. Сноски нумеруются арабскими цифрами. Если в сносках приводятся ссылки на «Список литературы», то они должны учитываться в общей нумерации.

3. Примеры оформления библиографических описаний:

Вид документа	Список литературы	References
Статья в журнале	Кабанов В.П. Начало юридического образования в России (XVII–XVIII вв.) // Экономические споры: проблемы теории и практики. 2003. № 1. С. 149–156.	Kabanov, V.P. (2003) Nachalo yuridicheskogo obrazovaniya v Rossii (XVII–XVIII vv.) [The Beginning of Law Studies in Russia in the 17 th –18 th Centuries]. <i>E'konomicheskie spory: problemy teorii i praktiki</i> [Economic Disputes: Issues of Their Theory and Practice]. 1, 149–156. (In Russian).
Материалы конференции (сборник трудов)	Арсентьева А.В., Петрянкина А.П. Городские училища в образовательном пространстве России второй половины XVIII в. // Волжские земли в истории и культуре России: материалы Регион. науч. конф. (г. Чебоксары, 20–21 июня 2003 г.). Ч. 1. Чебоксары, 2003. С. 33–39.	Arsent'eva, A.V., Petryankina, A.P. (2003) Gorodskie uchilishha v obrazovatel'nom prostanstve Rossii vtoroj poloviny XVIII v. [Urban Colleges in Russia's Education System of the Second Half of the 18th Century]. <i>Volzhskie zemli v istorii i kul'ture Rossii</i> [Lands of the Volga Area in Russia's History and Culture]. Pt. 1, 33–39. (In Russian).
Книга	Варава В.В. Этика неприятия смерти. Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2005. 239 с.	Varava, V.V. (2005) <i>E'tika nepriyatiya smerti</i> [Ethics of the Denial of Death]. Voronezh: Publishing House of the Voronezh State University. (In Russian).
Том многотомного издания	Серков А.И. Российские ма-соны. 1721–2019: биогр. слов. Век XVIII: в 3 т. Т. 1. Москва: Ганга, 2019. 710 с.	Serkov, A.I. (2019) <i>Rossijskie masony. 1721–2019: biograficheskij slovar'</i> . Vek XVIII: v 3 t. T. 1. [Masons in Russia. 1721–2019: Biographical Dictionary. 18th Century: in 3 vols.]. Moscow: Ganga, Vol. 1. (In Russian).

Диссертация	Касьянова Е.В. Рок-культура в контексте современной культуры: дис. ... канд. филос. наук. Санкт-Петербург, 2003. 162 с.	Kas'yanova, E.V. (2003) <i>Rok-kul'tura v kontekste sovremennoj kul'tury: dissertaciya ... kandidata filosofskix nauk</i> [The Culture of Rock in the Context of Today's Culture. Thesis of Ph.D. in Philosophy]. St. Petersburg. (In Russian).
Автореферат диссертации	Дробинин Г.Д. Поэтика А.Л. Хвостенко: язык – миф – литературный код: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2015. 23 с.	Drobinin, G.D. (2015) <i>Poe'tika A.L. Xvostenko: yazyk – mif – literaturnyj kod: avtoreferat dissertacii ... kandidata filologicheskix nauk</i> [Poetics by A.L. Khvostenko: Language – Myth – Literary Code. Synopsis of the Thesis of Ph.D. in Philology]. Samara. (In Russian).
Электронный ресурс	Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. [Электронный ресурс]. URL: https://lexicography.online/etymology/vasmer/ (дата обращения: 15.06.2020).	Vasmer, M. <i>E'timologicheskij slovar' russkogo yazyka: v 4 t.</i> [Etymological Dictionary of the Russian Language: in 4 vols.]. (In Russian). URL: https://lexicography.online/etymology/vasmer/ (Accessed 15.06.2020).
Переводное издание	Фуко М. Слова и вещи: археология гуманитарных наук / пер. с фр.: В.П. Визгин, Н.С. Автономова. Санкт-Петербург: А-сэд, 1994. 406 с.	Foucault, M. (1994) [Les mots et les choses. Une archeologie des sciences humaines]. Transl. from Fr. by V.P. Vizgin & N.S. Avtonomova. St. Petersburg: A-cad. (In Russian).
Книга на языке оригинала	Williams P. Memorial Museums: The Global Rush to Commemorate Atrocities. Oxford; New York: Berg Publisher, 2007. 240 p.	Williams, P. (2007) <i>Memorial Museums: The Global Rush to Commemorate Atrocities</i> . Oxford; New York: Berg Publisher. (In English).

Научный рецензируемый журнал
№ 1 (7) 2022
12+

Издатель:

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Самарский государственный институт культуры»

Адрес издателя:
ул. Фрунзе, 167,
Самара, 443010

Подписано в печать: 23.03.2022
Дата выхода в свет: 28.03.2022

Формат 70х100/16
Усл. печ. л. 8
Тираж 200 экз. Цена свободная

Издание отпечатано в РИЦ ФГБОУ ВО «СГИК»
по адресу: ул. Фрунзе, 167, Самара, 443010
E-mail: rio@samgik.ru

SPHERE OF CULTURE



Учредитель:
Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Самарский государственный институт культуры»