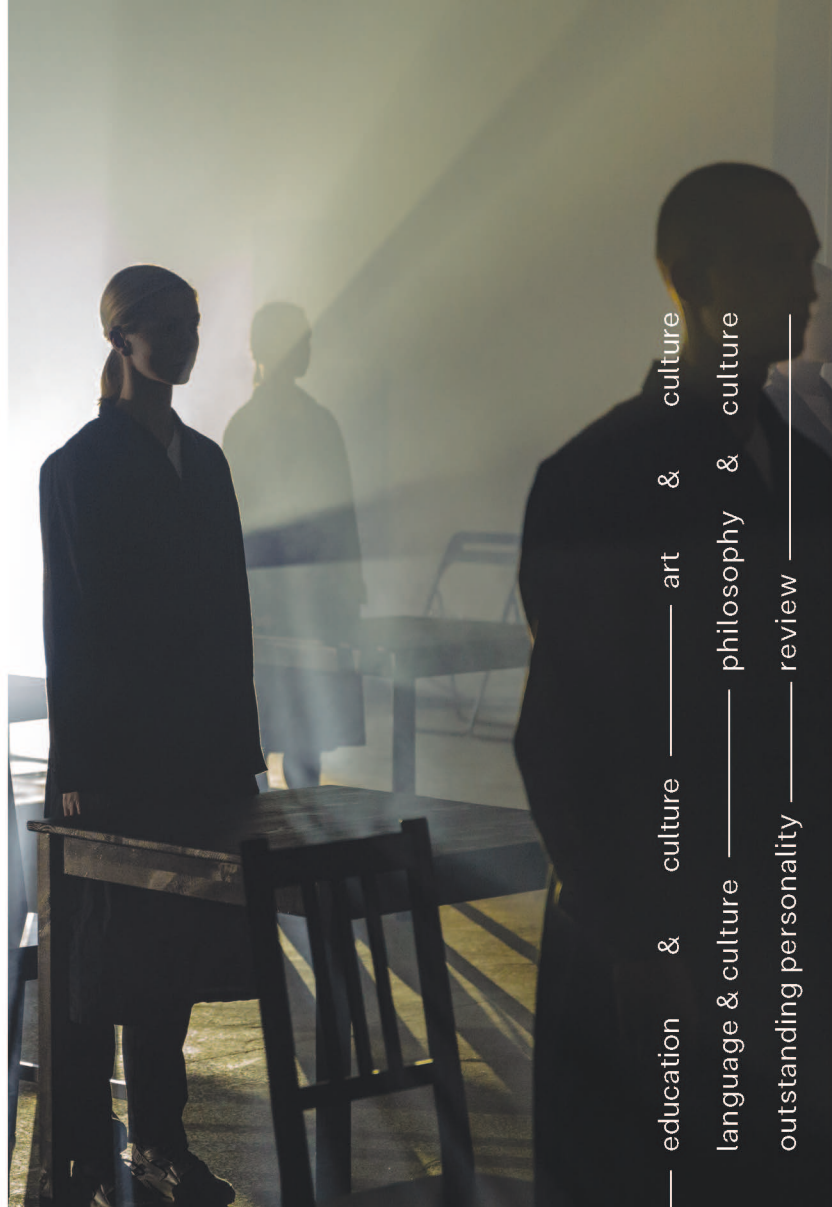




— образование и культура — искусство и культура
язык и культура — философия и культура
персоналия — обзор



— education & culture — art & culture
language & culture — philosophy & culture
outstanding personality — review

СФЕРА КУЛЬТУРЫ

научный рецензируемый журнал

2021.4 (6)

СФЕРА КУЛЬТУРЫ

SPHERE OF CULTURE

НАУЧНЫЙ РЕЦЕНЗИРУЕМЫЙ ЖУРНАЛ

№ 4 (6) 2021

ВКЛЮЧЕН В РОССИЙСКИЙ ИНДЕКС
НАУЧНОГО ЦИТИРОВАНИЯ (РИНЦ)

СФЕРА КУЛЬТУРЫ

Научный рецензируемый журнал
№ 4 (6) 2021
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

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@smrgaki.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@smrgaki.ru

Полнотекстовая версия журнала размещена
в свободном доступе на официальных сайтах
ФГБОУ ВО «СГИК» <http://journal.smrgaki.ru>
научной электронной библиотеки www.elibrary.ru

Редактор Л.В. Кузьмина
Дизайн-верстка – А.А. Лелюк
Компьютерная верстка – Н.А. Зимина

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

Подписано в печать 20.12.2021
Дата выхода в свет 28.12.2021

Формат 70x100/16
Усл. печ. л. 11,2
Тираж 200 экз. Цена свободная

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

На обложке использовано фото Р. Наумова
(презентация обновленной фабрики-кухни - филиала
Третьяковской галереи в Самаре, 13-17 сентября 2021 г.).

© Самарский государственный институт культуры, 2021
© Сфера культуры, 2021

SPHERE OF CULTURE

Scientific peer-reviewed journal
№ 4 (6) 2021
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

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@smrgaki.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@smrgaki.ru

The full-text version of the journal
is freely available on the official
SSIC websites <http://journal.smrgaki.ru>
scientific electronic library www.elibrary.ru

Editor L. V. Kuzmina
Design-layout – 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 20.12.2021
Release date 28.12.2021

Format 70x100/16
Conv. pecs. l. 11,2
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@smrgaki.ru

R. Naumov's photo is used on the cover
(presentation of the updated factory-kitchen - branch
Tretyakov Gallery in Samara, September 13-17, 2021).

© Samara State Institute of Culture, 2021
© Sphere of culture, 2021

Главный редактор

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

Заместитель главного редактора

Сложеникина Юлия Владимировна, доктор филологических наук, профессор, проректор по научной работе и международным связям Самарского государственного института культуры

Ответственный редактор

Курмаев Михаил Владимирович, доктор исторических наук, доцент, профессор Самарского государственного института культуры

Редакционная коллегия

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

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

Артамонова Людмила Михайловна, доктор исторических наук, профессор, заведующий кафедрой Самарского государственного института культуры

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

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

Вэньбо Чжан, кандидат филологических наук, доцент, главный редактор и основатель научного журнала Фуяньского педагогического университета провинции Аньхой

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

Домнина Светлана Валентиновна, доктор экономических наук, доцент, заведующий кафедрой Самарского государственного института культуры

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

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

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

Ионесов Владимир Иванович, доктор культурологии, доцент, заведующий кафедрой Самарского государственного института культуры

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

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

Корецкая Марина Александровна, доктор философских наук, доцент, профессор Самарского государственного университета путей сообщения

Кривцун Олег Александрович, доктор философских наук, профессор, академик и член Президиума Российской академии художеств, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, главный научный сотрудник Государственного института искусствознания

Куштым Евгения Александровна, кандидат философских наук, доцент, проректор по научной работе и международному сотрудничеству Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского

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

Левитт Маркус, доктор филологических наук, почетный профессор Дорнсифского колледжа литературы, искусств и наук Университета Южной Калифорнии

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

Лирицис Иоаннис, доктор философии, профессор археометрии и естественных наук Эгейского университета

Логинова Марина Васильевна, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой Национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарева, заслуженный деятель науки Республики Мордовия

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

Перайка Анна, доктор философии, эксперт-культуролог, исследователь визуальной культуры, масс-медиа и креативных практик, лектор Университета Риека

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 РФ, Международной академии культуры и искусства, Петровской академии искусства и наук, Почетный доктор (Великобритания)

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

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

Стоянова Радостина, кандидат филологических наук, главный ассистент Института болгарского языка им. профессора Л. Андрейчина Болгарской академии наук

Хлыщева Елена Владиславовна, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой Астраханского государственного университета

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

Chief Editor

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

Deputy Chief Editor

Yulia Slozhenikina, Doctor of Philological Sciences, Professor, Vice-Rector for Research and International Affairs, Samara State Institute of Culture

Assistant Editor

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

Editorial Board

Galina Ageeva, Doctor of Cultural Sciences, Professor, N. P. Ogarev Mordovia State University

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

Lyudmila Artamonova, Doctor of Historical Sciences, Professor, Chair, Samara State Institute of Culture

Elena Burlina, Doctor of Philosophy, Professor, Chair, Samara State Medical University

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

Zhang Wenbo, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Chief Editor, Journal of Fuyan Pedagogical University, Anhui Province, China

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

Svetlana Domnina, Doctor of Economic Sciences, Chair, Samara State Institute of Culture

Dmitry Dyatlov, Doctor of Art History, Professor, Samara State Institute of Culture

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

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

Vladimir Ionesov, Doctor of Cultural Sciences, Chair, Samara State Institute of Culture

Olga Kalegina, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Bibliography and Document Science, Kazan State Institute of Culture

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

Marina Koretskaya, Doctor of Philosophy, Professor, Samara State Transport University

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

Evgeniya Kushtym, Candidate of Philosophy, Associate Professor, Vice-Rector for Research and International Affairs, Tchaikovsky South Urals State Institute of Arts

Alexander Mazuritsky, Doctor of pedagogical Sciences, Professor, Moscow State Linguistic University

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

Levitt Marcus, PhD, Professor Emeritus, University of Southern California, USA

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

Ioannis Liritzis, PhD, Professor of Archaeometry and Natural Sciences, Aegean University

Marina Loginova, Doctor of Philosophy, Professor, Chair, N.P. Ogarev National Research Mordovian State University; Honored Scientist of the Republic of Mordovia

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

Ana Peraica, PhD, Expert-culturologist, Researcher of Visual culture, Mass media and Creative practices, Lecturer, University of Riieka, Croatia

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

Tatiana Portnova, Doctor of Art History, Professor, A.N. Kosygin Russian State University, member of the Russian Theater Union, International Academy of Culture and Art, Petrovsky Academy of Arts and Sciences. Doctor of Science (Honoris Causa) United Kingdom

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

Ekaterina Skorobogacheva, Doctor of Art History; Museum Director; Professor, I. Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture; Chief Researcher, L. Sobinova Saratov State Conservatory

Radostina Stoyanova, Ph.D., Chief Assistant, Institute for Bulgarian Language "Prof. Lyubomir Andreychin", Bulgarian Academy of Sciences, Bulgaria

Elena Khlysheva, Doctor of Philosophy, Professor, Chair, Astrakhan State University

Maria Shub, Doctor of Cultural Studies, Professor, Chair, Chelyabinsk State University

Образование и культура**О.С. НАУМОВА, С.А. АЛАШЕЕВА**Поиск новой стратегии развития
регионального творческого вуза
в условиях глокализации**Education & Culture****O.S. NAUMOVA, S.A. ALASHEEVA**The search for a new development
strategy of a regional institute of culture
in conditions of glocalization

13

Искусство и культура**Т.В. ЖУРЧЕВА**Опыт современной киноинтерпретации
классики: «Три сестры» А.П. Чехова
в экранизациях Сергея Соловьева
и Юрия Грымова**Art & Culture****T.V. ZHURCHEVA**The experience of modern cinema
interpretation of classics: A.P. Chekhov's
«Three Sisters» in Sergei Solovyov's and
Yuri Grymov's film adaptations

27

Е.А. СКОРОБОГАЧЕВА, А.В. КРЕМНЕВАА.П. Антропов – первый русский
портретист Екатерины II: к вопросу
диалогичности традиций**E.A. SKOROBOGACHEVA, A.V. KREMNEVA**A. P. Antropov – the first russian portrait
painter of Catherine II: on the dialogicity
of traditions

35

М.И. СИЗОВАЧитка: от театрального формата
к отдельному драматургическому жанру
«Текст для исполнения»**M.I. SIZOVA**Theatrical reading: from a theatrical
format to the separate dramatic genre
of a "Text for performance"

43

Е.Г. СТОЛЯРОВАТворчество Жоана Миро в контексте
абстрактного сюрреализма**E.G. STOLYAROVA**Joan Miro's art in the context of abstract
surrealism

51

Язык и культура**Е.Е. СТЕФАНСКИЙ**Концепт «гордость»
в восточнославянских и польской
лингвокультурах**Language & Culture****E.E. STEFANSKI**The concept of «pride» («гордость»)
in East Slavic and Polish
linguocultures

59

Философия и культура**М.В. ЛОГИНОВА**Актуализация культурного наследия
в контексте задач современной
культурной политики**Philosophy & Culture****M.V. LOGINOVA**Updating of cultural heritage
in the context of contemporary
cultural policy

73

М.Л. ШУБ

«Город как сцена моих чувств»:
специфика эмоционального уровня
идентичности жителей закрытого города

M.L. SHUB

«The city as the stage for my feelings»:
the specific emotional identity of the
inhabitants of a closed city

80

Персоналия

Outstanding personality

Д.А. ДЯТЛОВ

«Музыкальный театр» Марка Левянта

D.A. DYATLOV

«Musical theater» by Mark Levyant

89

Обзор

Review

Т.В. БАКНИНА, И.А. БОГДАНОВА

Аксаковская осень – 2021 в Самаре

T.V. BAKNINA, I.A. BOGDANOVA

Aksakov autumn – 2021 in Samara

105



**ОЛЬГА СЕРГЕЕВНА
НАУМОВА**

главный редактор
журнала «Сфера культуры»,
ректор СГИК,
доктор культурологии,
доцент, член Союза
журналистов России

Дорогие друзья!

Вот и подошёл к концу 2021 год – юбилейный для Самарского государственного института культуры. Этот год был щедрым на яркие события, открытия и креативные идеи. В стенах нашего вуза с успехом прошли знаковые научные и научно-практические конференции разного уровня. Не может не радовать и активная творческая жизнь нашего вуза, которая ни на минуту не останавливалась, несмотря на вынужденные пандемийные ограничения. Серьёзная и кропотливая работа в течение года велась и командой нашей редакции журнала «Сфера культуры». Я благодарю авторов, членов редакционной коллегии, рецензентов, а также всех ответственных за вёрстку и выпуск журнала, который прошёл нелёгкий путь становления, поиска своего лица и своей ниши.

Дорогие коллеги, от всего коллектива СГИК и от меня лично примите самые тёплые, искренние поздравления с наступающим Новым годом и Рождеством Христовым! Пусть весь 2022 год вас сопровождает гармония, вдохновение, творчество и ликующий мажор. От всей души желаю вам как можно больше радостных моментов, ярких впечатлений, исполнения желаний и крепкого здоровья. Смелости в мечтах, решительности и безграничного счастья! Всегда рады видеть вас в гостях на конференциях, концертах и спектаклях Самарского государственного института культуры!

С Новым годом и до новых встреч в СГИК и на страницах «Сферы культуры»!

EDUCATION & CULTURE

1

ОБРАЗОВАНИЕ И КУЛЬТУРА

УДК [378.6:[008]+005.21][470.43]
DOI: 10.48164/2713-301X_2021_6_13

О.С. Наумова

Самара
Самарский государственный институт культуры
naumovaos@samgik.ru

С.А. Алашеева

Самара
Самарский государственный институт культуры
alasheevasa@samgik.ru

ПОИСК НОВОЙ СТРАТЕГИИ РАЗВИТИЯ РЕГИОНАЛЬНОГО ТВОРЧЕСКОГО ВУЗА В УСЛОВИЯХ ГЛОКАЛИЗАЦИИ

В статье рассматриваются актуальные проблемы стратегирования вуза творческой направленности под влиянием процессов глокализации – регионального отклика на глобальные вызовы. Условия так называемого нового регионализма, связанного с возрастанием роли локальных территорий регионов, городов, районов и повышением внимания к их социокультурной самобытности, способствуют поиску оптимальных способов интегрирования регионального вуза культуры и искусств в глобальные процессы. Вследствие этого возникает необходимость формирования новой модели регионального творческого вуза, в частности Самарского государственного института культуры, и культурфилософского осмысления обозначенной проблемы.

Ключевые слова: глокализация, глобализация, творческий вуз, региональная культура, стратегия развития.

Процессы глокализации, или нового регионализма, в социокультурном пространстве стали особенно очевидны во время пандемии коронавирусной инфекции, заставившей многие институции кардинально пересмотреть существующий уклад и начать жить по-новому. На глобальные цивилизационные вызовы вынужден сегодня отвечать и университет, являясь социокультурным феноменом, драйвером развития города и/или региона и триггером человеческого капитала (об этом свидетельствует глобальный историко-культурный опыт) [1, с. 95]. Очевидные тенденции глокализации отразились в большинстве новых программ развития российских вузов, представленных в 2021 г. на масштабном конкурсе стратегического академического лидерства «Приоритет – 2030», организованном Министерством науки и высшего образования РФ. Не стали исключением и вузы творче-

ской направленности, стратегические программы которых представляют собой региональный отклик на процессы глобализации через четкую идентификацию ядра национальной культуры.

Научному осмыслению понятия «глокализация», в первую очередь в социологическом дискурсе, посвящен ряд зарубежных и российских исследований. Так, английский социолог Р. Робертсон под глокализацией предложил понимать «смешение в конкретном регионе глобальных тенденций развития с особенностями местной культуры, которое приводит к специфическим результатам» [2, с. 201]. Он подчеркивал, что глокальные и локальные тенденции «взаимодополняемы и взаимопроникают друг в друга, хотя в конкретных ситуациях могут прийти в столкновение» [3, с. 27]. По замечанию американского исследователя М. Шамсуддоха, глокализация зародилась в XX в. в Японии как биз-

нес-стратегия и стала сегодня новым цивилизационным стандартом, демонстрируя объединение общественных сил и их влияние снизу вверх [4]. О глокализации как процессе «новой всемирной стратификации, в ходе которой выстраивается новая, охватывающая весь мир и самовоспроизводящаяся социокультурная иерархия», говорит немецкий исследователь У. Бек [5, с. 103]. Проблемы глокализации высшего образования в постсоциалистической стране на опыте Литвы рассматривает в своем исследовании Р. Желвис, замечая, что глобализация образования является движущей силой ряда изменений в системах образования на постсоциалистическом пространстве, однако глобальные тенденции развиваются под влиянием «местной культуры и специфичных для конкретной страны условий», приводя к особым локальным результатам [6, с. 277]. Ясность в трактовке понятия «глокализация» вносят Н.Н. Кожевников и Н.Л. Пашкевич, указывая, что под глокализацией неверно понимать сохранение местных особенностей «доглобальной эпохи», поскольку она «выводит эти особенности из-под опеки национальных государств напрямую в глобальный мир, обеспечивая развитие одновременно на планетарном и региональном уровне» [7, с. 112].

Таким образом, эти и ряд других современных исследований подтверждают озвученный еще в 1960-х гг. девиз Римского клуба «Мыслить глобально – действовать локально». Пожалуй, главная черта глокализации – многоуровневость. Очевидно, что региональный ответ на глобальные вызовы не может быть в границах сугубо региональных проблем и задач, без учета существующих традиций и без ориентации на кросс-культурное взаимодействие, благодаря которому происходит пересечение ценностей культуры (например, ценностей национальной культуры с наследием мировой культуры и духовными ориентирами современного общества).

Итак, функционирование Самарского государственного института культуры (СГИК), вуза с 50-летней историей, в последние десятилетия определялось весьма традиционными целями и задачами, направленными на развитие образовательной и научно-творческой сфер, кадровых и материально-технических ресурсов. Типичный региональный вуз творческой направленности, подведомственный Министерству культуры России, позиционировался как центр подготовки кадров для учреждений культуры региона. Однако в 2020-2021 гг. вуз пересмотрел свою стратегию развития в силу разных причин и обстоятельств. В результате была сформулирована новая миссия, цель и задачи института, его приоритеты, спроектирована новая целевая модель¹.

Запуск трансформационных процессов в вузе невозможен без осознания вызовов и угроз – цивилизационных (цифровизация, глобализация, глокализация, элитарность искусства и др.) и региональных (снижающееся качество жизни в регионе; второстепенная роль культуры; старение кадров и вымывание культурной элиты и проч.). Сегодня многие организации культуры и искусства, творческие образовательные учреждения в Самарской области и других регионах страны испытывают институциональный кризис, связанный с тем, что цивилизация развивается быстрее, чем ментальность, а функции культуры порой ограничиваются консервацией культурных смыслов. В настоящее время иерархическая модель управления культурными институтами устарела, уступив место конкурентно ориентированным моделям, задающим культурную

¹ Работа над программой стратегического развития СГИК велась рабочей группой из числа руководителей и сотрудников вуза: ректор О.С. Наумова, проректор по учебно-методической работе С.А. Алашеева, проректор по научной работе и международным связям Ю.В. Сложеникина, советник при ректорате Е.В. Шлиенкова, заведующий кафедрой театральной режиссуры, доцент А.А. Мальцев, профессор кафедры фортепиано Д.А. Дятлов, профессор кафедры хореографии А.П. Шишкин.

политику и формирующим культурную среду на местах. В этой связи развитие Самарского государственного института культуры сегодня и в течение ближайших десяти лет определяет решение ряда проблем, связанных с социально-экономическими особенностями региона, культурной и образовательной государственной политики. Стратегическому позиционированию вуза культуры как драйвера социокультурного развития жизни Самарской области мешает ограничение, связанное с приоритетами региона (ставка на промышленность). Следствием этого стала дисгармоничная культурная политика Самарского региона, которая сформировала инерционную модель региональной культуры: самарское культурное сообщество требует новых лиц, форм и содержания, а институции культуры не могут их предоставить. В свою очередь, учреждения культуры предъявляют конкретный запрос творческому вузу, связанный с качеством, количеством и профессиональными компетенциями выпускаемых кадров, способных создавать достойный инновационный культурный продукт. Действующая модель вуза не отвечает запросам времени, консервативна и, бесспорно, требует изменений. Запланированные на ближайшие годы трансформационные процессы должны привести к решению существующих проблем самого вуза, среди которых, в первую очередь, стоит выделить «бюджетный крючок» (зависимость от федерального бюджетного финансирования и низкий процент внебюджетных доходов), репутационные риски и ограничения, связанные с действующим статусом вуза, недостаточное материально-техническое оснащение института и др.

Миссия СГИК – региональный образовательный и экспертный центр в области культуры и искусства, влияющий на развитие социокультурного ландшафта Самарского региона и Среднего Поволжья. Стратегической целью выступает новая модель творческого вуза, основанная на единстве искусства,

образования и науки, служащая социально-экономическому и культурному развитию Самарского региона, а также других территорий страны. В ближайшие годы СГИК планирует стать центром изменений и на правах конкурентоспособного отраслевого вуза страны, базой интеллектуальной, образовательной и научно-творческой институции обеспечивать реализацию государственной культурной политики. Данная цель может быть достигнута посредством ряда трансформационных процессов, направленных на решение следующих стратегических задач.

1. Вуз должен укреплять свои позиции в образовательной, художественно-творческой и научно-инновационной сферах, осуществлять координирующую роль в системе высшей школы при реализации знаковых проектов в области образования, культуры и искусства.

2. Институт должен взять на себя ответственность по созданию таких образовательных технологий и практик в области искусства и менеджмента культуры, которые будут, с одной стороны, обеспечивать высокий уровень компетенций выпускников, соответствующих актуальным рынкам труда региона и влияющих на формирование образа нового культурного продукта, а также нового типа создателя и потребителя культуры, а с другой – способствовать решению проблемы кадрового «голода» в сфере культуры и искусств Самарского региона.

3. СГИК должен задать импульс к развитию креативной среды на территории региона, став признанным образовательным центром компетенций по творческим индустриям и участвуя в развитии реального сектора экономики на основе инновационной деятельности, включая обеспечение кадрового сопровождения.

Были определены и приоритеты института: воспитание свободно и широко мыслящей талантливой личности, способной к самостоятельной реализации своего дарования, творческих и

научных замыслов, проектов, мировоззренческих решений; активная позиция в региональном, а также российском и международном образовательном, творческом и научном пространстве через развитие современных подходов во всех сферах деятельности вуза и в то же время сохранение верности традициям предшественников (авторских творческих и научных школ, объединений); опережающая подготовка интеллектуальной элиты регионального общества на основе интеграции учебного процесса, научных исследований и развития инновационных практико-ориентированных форм обучения, позволяющих успешно готовить не только востребованных специалистов в отрасли, но и вести целевую подготовку кадров для конкретных организаций и учреждений в сфере культуры и искусств Самарского и других регионов страны; формирование запроса на выпускников вуза у работодателей (ведущих региональных учреждений культуры и искусства, творческих индустрий), предложение молодым специалистам перспективных мест работы, дающих им возможность для быстрого профессионального роста.

Так, работа над обозначенной стратегической целью и реализация задач невозможна без трансформации действующей модели вуза, с одной стороны, и без изменений существующей парадигмы развития Самарской области как крупного промышленного центра России и возвращения некогда утраченного Самарой статуса культурной столицы Поволжья – с другой (рис. 1).

Важнейшие стратегические и концептуальные ориентиры для СГИК как творческого вуза – это Указ Президента РФ от 21.07.2020 № 474 «О национальных целях развития Российской Федерации на период до 2030 года», формирующий национальную цель в сфере культуры – возможности для самореализации и развития талантов; «Стратегия государственной культурной политики на период до 2030 года» (распоряжение Правительства РФ от 29.02.2016 № 326-р); национальные проекты «Культура», «Наука и университеты», «Демография», «Цифровая экономика»; «Стратегия социально-экономического развития Самарской области до 2030 года» (постановление Правительства Самарской области № 441 от 12.07.2017);



Рис. 1. Модель трансформации Самарского государственного института культуры

государственная программа Самарской области «Развитие культуры в Самарской области на период до 2024 года», одной из задач которой определено развитие и сохранение кадрового потенциала государственных (муниципальных) учреждений культуры, осуществляющих деятельность на территории региона. Важно, что среди прочих проблем в данной программе обозначен и недостаточный приток молодых специалистов в отрасль, потребность в совершенствовании системы повышения квалификации, укреплении социального статуса работников сферы культуры.

В единую парадигму будут связаны инновационные образовательные практики развития культуры на городских и сельских территориях: а) академическое искусство и авторские школы; б) менеджмент культуры и современное искусство. Вектор развития академического искусства и авторских школ (творческих мастерских) представлен театральным, музыкальным, хореографическим, изобразительным искусством, а также художественной критикой и журналистикой в сфере искусств. Направление менеджмента культуры и современного искусства включает в себя продюсерское дело, управление проектами в креативных индустриях, музейное дело и управление музейно-выставочной деятельностью, туризм, дизайн, библиотечно-информационную деятельность и др. Вектор новых образовательных практик для развития культуры на селе традиционно представляют направления народно-художественной культуры, декоративно-прикладного творчества, народной музыки, хореографии и др. Искусство европейской традиции, современное искусство и народное художественное творчество соответственно являются базами образовательной парадигмы вуза.

Целевая модель института к 2030 г. может быть представлена следующим образом: институт – важнейший компонент образовательной системы города

и региона, отвечающий за сохранение культурного кода территории и ее идентичность, создающий необходимый баланс для гармоничной структуры подготовки кадров, диверсификации рынка труда и сфер деятельности, задающий новые культурные образцы и новые требования к сфере культуры и искусства.

Образовательная политика СГИК направлена на формирование комфортной среды развития личностных над-профессиональных и профессиональных компетенций для обеспечения успешного трудоустройства выпускников и их полноценной самореализации. Творческий вуз должен создать особую образовательную среду, стимулирующую гармоничное развитие будущего творца (создателя) качественного культурного продукта через отработку мастерства и вовлечение в проектную деятельность. Научно-исследовательская политика СГИК, где ключевым ориентиром выбрана концептуальная роль науки, направлена на продвижение исследований сотрудников вуза в мировое научное пространство.

Молодежная политика института будет сосредоточена на поддержке личностного и профессионального роста студентов, содействии их позитивному гражданскому участию и инициативной самостоятельности в интересах развития вуза, Самарского региона, Среднего Поволжья и страны в целом. Творческая молодежь – активный участник стратегических процессов региона и страны, поэтому разработчики «дорожной карты» СГИК указывают на необходимость использования её потенциала как основного драйвера развития вуза по всем направлениям, в том числе за счёт привлечение к принятию управленческих решений (например, через активизацию работы студенческого совета, являющегося, по сути, «студенческим ректоратом»). Среди основных векторов реализации молодежной политики – развитие института волонтерства, наставничества и социального проектирования.

Человеческий капитал СГИК как базовый ресурс социокультурной сферы Самарского региона диктует стратегическую цель кадровой политики, которая заключается в получении профессорско-преподавательским составом проектно-творческих компетенций. Одним из главных результатов станет сохранение и поддержка школ вуза (научных и творческих), создание эффективно действующей системы наставничества, открытая кадровая политика. Обозначенный ориентир влияет и на модель системы управления вузом, которая в процессе модернизации должна обеспечивать, с одной стороны, устойчивое развитие СГИК как одного из ведущих вузов в сфере культуры и искусства России, а с другой – гибкость системы для реализации стратегии и проектных форм работы. Данную цель планируется реализовать за счет гармоничного совмещения механизмов проектно-ориентированного и процессного подходов в системе управления. Важно, что в настоящее время развитие человеческого капитала, фундаментальные изменения в подходах к управлению вузом, корпоративной культуре, внешним коммуникациям невозможно без реализации задач, связанных с цифровизацией и политикой в области открытых данных.

Уникальной является кампусная политика СГИК, поскольку все учебные корпуса творческого вуза находятся в историческом центре Самары и в непосредственном соседстве с главными культурными институтами города и региона (Самарским академическим театром оперы и балета, Самарским академическим театром драмы им. М. Горького, Самарской государственной филармонией, Самарским областным художественным музеем и др.). В этой связи можно уверенно говорить об исторически сложившемся культурном квартале Самары в границах исторического поселения, где особая миссия в сохранении, реновации, развитии и насыщении культурной среды принадлежит именно СГИК и его рас-

пределенному образовательному кампусу (все корпуса – объекты культурного наследия федерального и регионального значения¹). Таким образом, пешеходная доступность, включенность СГИК в культурный событийный «трафик», связанность главных культурных акторов (театры, музеи, филармония, галереи) и корпусов института – одно из важнейших стратегических преимуществ творческого вуза, которое повышает его престиж, стимулирует сохранение исторической среды, создает концентрацию молодых творческих сил и предотвращает отток молодежи из Самарского региона, позволяет формировать особый тип взаимовыгодного сотрудничества с партнерами вуза, формирует плотную высокопрофессиональную коммуникацию и возможность общения молодежи с выдающимися мастерами.

Намеченные изменения, бесспорно, невозможны без модернизации текущей финансовой модели творческого вуза, которая характеризуется неравными долями внебюджетных и бюджетных поступлений в общем объеме доходов. Цели трансформационных процессов СГИК на ближайшее десятилетие определены в двух векторах: достижение статуса конкурентоспособного образовательного учреждения по подготовке кадров для сферы культуры и искусств в России, обладающего финансовой стабильностью и очевидным потенци-

¹ Учебный корпус № 1 (Самара, ул. Фрунзе, 167) – «Дом губернатора XIX в. («Белый дом»)» [объект культурного наследия федерального значения]. Сегодня здесь располагается администрация вуза, музыкально-исполнительский факультет (консерватория), факультет современного искусства и художественных коммуникаций, факультет культурологии, социально-культурных и информационных технологий, факультет дополнительного образования, Детская школа искусств. Учебный корпус № 2 (Самара, ул. Фрунзе, 138) – «2-я мужская гимназия» [объект культурного наследия регионального значения]. В настоящее время в нём находится театральный факультет, учебный театр, хореографические и спортивные залы, репетиционные залы и учебные аудитории. Учебный корпус № 3 (Самара, ул. Куйбышева, 104) – «Здание Коммерческого клуба, 2-я половина XIX в.» [объект культурного наследия федерального значения]. Ныне в его стенах функционирует МКТК «Дирижабль» с концертным залом на 200 мест, хореографические классы и учебные аудитории.

алом для стратегического развития; изменение принципов финансового менеджмента для запуска программы инвестирования в реализацию стратегических проектов института.

Новую целевую модель творческого вуза будут представлять мероприятия, реализуемые в ряде стратегических проектов «Фабрика креативных стартапов», «Академический камбэк» и «Культурный трансфер», направленных на формирование нового типа продукта, нового типа создателя (творца) и нового потребителя соответственно. Так, проект «Фабрика креативных стартапов» подразумевает, прежде всего, запуск творческих проектов совместными усилиями и ресурсами студентов, а также сотрудников института при участии учрежденного вузом в 2021 г. Самарского фонда развития культуры и креативных индустрий. В основе проекта – универсальная технология создания, продвижения и коммерциализации творческих стартапов в Самарской области. Среди задач – развитие проектно-творческих компетенций студентов и сотрудников вуза; формирование креативных команд профессионалов на основе задач творческой, проектной, экспертной, образовательной и научно-практической деятельности; формирование модели СГИК как места старта и апробации бизнес-моделей; приобщение к новым информационно-коммуникативным, цифровым и бизнес-технологиям и др. Защита ВКР в форме запущенного творческого стартапа потребует переформатирования существующих образовательных программ и учебных планов, введение модуля для развития проектно-творческих компетенций и командообразования. Таким образом, универсальные механизмы социокультурного проектирования могут оказаться востребованными другими учреждениями культуры.

Стратегический проект «Академический камбэк» – ответ на вызов, связанный со статусом Самарской области как неблагоприятного региона по демо-

графическим показателям (4-е место в России по убыли населения, по данным Самарстата) [8]. Одна из причин – отток молодежи из региона, уменьшение рождаемости, количества работоспособного населения, старение человеческого капитала. Такие процессы характерны для конкурентных областей экономики – образования и культуры. Проект направлен на удержание в институте, регионе и отрасли культуры молодых специалистов – выпускников СГИК. В целом его стратегическая цель (разработка и внедрение уникальной технологии, сохранения и развития кадрового потенциала в сфере образования, культуры и искусств) отвечает тренду глокализации. Реализация проекта предусматривает следующие этапы: активизацию работы по целевому набору студентов (заказчиком может выступать в том числе СГИК), разработку индивидуальных треков для будущих преподавателей вуза; модернизацию инфраструктуры и материально-технической базы института для комфортного проживания молодых специалистов; разработку и внедрение системы материального стимулирования молодых сотрудников; ресурсную поддержку творческих коллективов под руководством молодых преподавателей и др. Ключевым результатом этого стратегического проекта станет трансформация пассивной кадровой политики в активную, эффективно воздействующую на текущие и ожидаемые кадровые ситуации, и закрытой – в открытую, характеризующуюся прозрачностью кадровых механизмов. Таким образом, в СГИК за счет трудоустройства его выпускников продолжится преемственность авторских школ, трансляция лучшего педагогического опыта. При этом будут заданы новые тренды кадровой политики, появятся новые «культурные герои», способные привлечь в учреждения культуры детей, подростков, молодежь.

И наконец, стратегический проект «Культурный трансфер» направлен на формирование компетенций региональной научной элиты для ведения

активной публичной деятельности с помощью технологий обучения искусству. Немаловажно, что у базовой образовательной программы этого проекта есть заказчик в лице научно-образовательного центра «Инженерия будущего», имеющего статус мирового уровня (к слову, СГИК является членом консорциума данного НОЦ с 2020 г. и реализует программу «Мастерская лидеров»). Так, сегодня перед академической элитой стоит ряд сложнейших вызовов, среди которых есть, к примеру, сокращение времени между получением новых знаний и созданием технологий, продуктов, услуг, их выходом на рынок, размытие дисциплинарных и отраслевых границ в исследованиях и разработках, рост требований к квалификации исследователей, международная конкуренция и др. Творческий вуз не остается в стороне от проблем, которые решают крупные технические и отраслевые университеты, предлагая креативные подходы и методики обучения лидерским качествам и совершенствование коммуникативных компетенций в новом дискурсе – через искусство. Реализация данного стратегического проекта, который демонстрирует синергетический эффект слияния творческого и научного подходов в кадровой политике, укрепит позиции СГИК как места концентрации высококвалифицированного профессионального сообщества, а созданные инновационные практики могут оказаться востребованными другими образовательными учреждениями.

Таким образом, представленная концепция программы стратегического развития Самарского государственного института культуры во многом коррелируется с основными положениями Указа Президента РФ от 24.12.2014 № 808 «Об утверждении Основ государственной культурной политики», задающего высокий уровень комплексного совершенствования управления процессами культурного развития в стране. Специально разработанная система целевых показателей принципиально

меняется с превалирования количественных над качественными, а статус государственной культурной политики повышается до общенационального уровня. Результат такого подхода проявится в полной мере в долгосрочной перспективе – к 2030–2035 гг., когда будет сформировано новое поколение и, бесспорно, значительно усилится роль творческого вуза в системе формирования культурных ценностей будущего.

Делая ставку на формирование нового образа региональной и креативной элиты, а также современного жителя сельской территории, СГИК будет усиливать развитие в следующих векторах: академическое искусство, менеджмент искусства и современная культура, культура на селе. Вуз формирует «мирное поле» традиции и эксперимента, авторства и технологий, способствуя созданию нового типа культурного продукта (трансформация культурного опыта), культурного контента и культурного контекста. Институт будет находиться на пике актуальной мировой культурной повестки, сформировав среду нового зрителя и слушателя (новая коммуникационная и функциональная модель) – профессионального «потребителя» высоких классических и экспериментальных образцов искусства. Вуз трансформирует кадровую политику и сделает ставку на преподавателей с новыми компетенциями для решения проектно-творческих задач, способных предвидеть и быстро отвечать на возникающие вызовы и угрозы. Наконец, институт станет важнейшим компонентом инфраструктуры творческой экономики города, региона и будет определять запрос общества на новые сегменты креативных индустрий.

Словом, СГИК будет занимать флагманские позиции в отрасли и способствовать развитию социокультурного ландшафта Самарской области, став региональным центром изменений и экспертным центром в области культуры и искусств, подлинной кузницей подготовки кадров для социокультурной сферы. Нет сомнений, что, преодолев

трансформационные процессы, институт предъявит качественно новую модель творческого вуза, основанную на единстве творчества, образования и науки,

достаточно эффективную для обеспечения реализации государственной культурной политики Самарской области и страны в целом.

Список литературы

1. Наумова О.С. Гомосфера университета как феномен культуры. Самара: ООО «Порто-принт», 2018. 164 с.
2. Robertson R. Globalisation or Glocalisation? // The Journal of International Communication. 2012. Vol. 18, No 2. P. 191–208.
3. Робертсон Р., Кнондкер Х. Дискурсы глобализации: предварительные соображения // Международная социология. 1999. Т. 13, № 1. С. 25–40.
4. Shamsuddoha M. Globalization to Glocalization: A Conceptual Analysis [Электронный ресурс]. URL: <https://ssrn.com/abstract=1321662> [дата обращения: 20.11.2021].
5. Бек У. Что такое глобализация? Москва: Прогресс-Традиция, 2001. 304 с.
6. Желвис Р. Глокализация высшего образования в постсоциалистической стране: опыт Литвы // Вопросы образования. 2020. № 3. С. 277–302.
7. Кожевников Н.Н., Пашкевич Н.Л. Глокализация: концепции, характерные черты, практические аспекты // Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Амосова. 2005. № 3, Т. 2. С. 111–115.
8. Социальная сфера Самарской области в 2020 году [Электронный ресурс]. URL: <https://samarastat.gks.ru/population> [дата обращения: 20.11.2021].

Сведения об авторах:

Наумова Ольга Сергеевна, доктор культурологии, доцент, ректор Самарского государственного института культуры

ул. Фрунзе, 167, Самара, 443010
naumovaos@samgik.ru

Алашеева Светлана Анатольевна, кандидат педагогических наук, доцент, проректор по учебно-методической работе Самарского государственного института культуры

ул. Фрунзе, 167, Самара, 443010
alasheevasa@samgik.ru

Дата поступления статьи: 28.11.2021

Одобрено: 15.12.2021

Дата публикации: 28.12.2021

Для цитирования:

Наумова О.С., Алашеева С.А. Поиск новой стратегии развития регионального творческого вуза в условиях глокализации // Сфера культуры. 2021. № 4 (6). С. 13–23. DOI: 10.48164/2713-301X_2021_6_13

УДК [378.6:[008]+005.21][470.43]

DOI: 10.48164/2713-301X_2021_6_13

O.S. Naumova

Samara
Samara State Institute of Culture
naumovaos@samgik.ru

S.A. Alasheeva

Samara
Samara State Institute of Culture
alasheevasa@samgik.ru

THE SEARCH FOR A NEW DEVELOPMENT STRATEGY OF A REGIONAL INSTITUTE OF CULTURE IN CONDITIONS OF GLOCALIZATION

This article examines current problems of strategizing an institute of culture considering the process of glocalization, as a regional response to global challenges. Conditions of «new regionalism» associated with the growing role of local territories (regions, cities, districts) and increased attention to their socio-cultural identity promote the pursuit of optimal ways to integrate a regional institute of

culture and arts into global processes. As a result it becomes necessary to form a new model for a regional institute of culture in particular, the Samara State Institute of Culture and a cultural and philosophical understanding of the issues involved.

Keywords: glocalization, globalization, creative university, regional culture, development strategy.

References

1. Naumova, O.S. [2018] *Gomosfera universiteta kak fenomen kul'tury* [The Homosphere of the University as a Phenomenon of Culture]. Samara: Porto-print. (In Russian).
2. Robertson, R. [2012] Globalisation or Glocalisation? *The Journal of International Communication*, 18, 2, 191–208.
3. Robertson, R., Knondker K.H. [1999] Diskursy globalizatsii: predvaritel'nyye soobrazheniia [The Discourse of Globalization: Preliminary Considerations], *Mezhdunarodnaia sotsiologiia* [International Sociology]. 13, 1, 25–40. (In Russian).
4. Shamsuddoha, M. Globalization to Glocalization: A Conceptual Analysis. URL: <https://ssrn.com/abstract=1321662> [Accessed 20.11.2021].
5. Bek, U. [2001] *Chto takoe globalizatsiia?* [What is globalization?]. Moscow: Progress-Traditsiia. (In Russian).
6. Zhelvis, R. [2020] Glokalizatsiia vysshego obrazovaniia v postsotsialisticheskoi strane: opyt Litvy [The Glocalization of Higher Education in a Post-Socialist Country: The Lithuanian Experience], *Voprosy obrazovaniia* [Education issue], 3, 277–302. (In Russian).
7. Kozhevnikov, N.N., Pashkevich, N.L. [2005] Glokalizatsiia: kontseptsii, kharakternye cherty, prakticheskie aspekty [Glocalization: Concepts, Features, Practical Aspects], *Vestnik Severo-Vostochnogo federal'nogo universiteta im. M.K. Amosova* [Bulletin of the Northeast Federal University named after M.K. Amosov], 3, 2, 111–115. (In Russian).
8. Sotsial'naia sfera Samarskoi oblasti v 2020 godu [The Social Sphere of the Samara Region in 2020]. (In Russian). URL: <https://samarastat.gks.ru/population> [Accessed 20.11.2021].

About the authors:

Olga S. Naumova, Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Rector, the Samara State Institute of Culture

167 Frunze Str., Samara, 443010
naumovaos@samgik.ru

Svetlana A. Alasheeva, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Vice-Rector for Educational and Methodological Work, the Samara State Institute of Culture

167 Frunze Str., Samara, 443010
alasheevasa@samgik.ru

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

ART & CULTURE



2

УДК 791.43[470]+821.161.1

DOI: 10.48164/2713-301X_2021_6_27

Т.В. Журчева

Самара

Самарский национальный исследовательский университет
имени академика С.П. Королева

zhurcheva@mail.ru

ОПЫТ СОВРЕМЕННОЙ КИНОИНТЕРПРЕТАЦИИ КЛАССИКИ: «ТРИ СЕСТРЫ» А.П. ЧЕХОВА В ЭКРАНИЗАЦИЯХ СЕРГЕЯ СОЛОВЬЕВА И ЮРИЯ ГРЫМОВА

Статья посвящена осмыслению пьесы А. Чехова «Три сестры» на рубеже XX–XXI веков. Материалом исследования послужили киноверсии Сергея Соловьева (1994) и Юрия Грымова (2017). Оба фильма появились в кризисные эпохи, в период переосмысления определенного исторического опыта, переоценки ценностей. Соответственно каждый из них отвечает на вызовы своего времени. Цель работы состоит в выявлении своеобразия киноверсий, возникших на рубеже тысячелетий. Каждый фильм рассматривается в соотнесении с текстом чеховской пьесы, со сложившейся традицией ее прочтения и, наконец, друг с другом. Такой анализ позволяет понять, как каждый из режиссеров видит мир, какие проблемы, выдвигаемые историческим временем, представляются ему наиболее важными. В ходе анализа рассматривается не только своеобразие интерпретаций двух режиссеров, принадлежащих к разным поколениям, но и специфические для каждого из них способы визуализации средствами кино драматургического текста.

Ключевые слова: Антон Чехов, «Три сестры», кино, интерпретация, Сергей Соловьев, Юрий Грымов.

Без малого 20 лет назад Виктор Гюльченко писал: «Сюжет с тремя сестрами – от шекспировских Корделии, Реганы и Гонериллы до чеховских Ольги, Маши и Ирины – продолжает искушать нас своей неразгаданностью.

Сестры Прозоровы, как и прочие персонажи чеховских пьес, меняются во времени. Они не стареют, но они *взрослеют*, обретая все новый опыт взаимоотношений не только друг с другом, но и со временем и пространством» [1, с. 217].

Сценическая история «Трех сестер» колоссальна. Кинематографическая значительно скромнее. На протяжении всего XX века кинематографисты многократно обращались к творчеству А.П. Чехова, но отдавали предпочтение его прозе, тогда как его драматургия экранизировалась гораздо реже. Это обстоятельство может показаться странным: казалось бы, средствами кино можно передать

чеховское «настроение», его «подтекст» гораздо точнее и эффектнее, чем средствами театра. Между тем после практически забытой сегодня экранизации 1964 г. (режиссер Самсон Самсонов) до фильма Сергея Соловьева (1994) прошло 30 лет. И еще более 20-ти до фильма Юрия Грымова (2017). В это двадцатилетие появилось множество театральных постановок пьесы во многих театрах страны и за рубежом, в том числе и весьма известных, широко обсуждавшихся театральной критикой (в частности, спектакли Петра Фоменко, Галины Волчек, Константина Богомолова, Тимофея Кулябина и др.). 100-летию «Трех сестер» посвящен был сборник статей в серии «Чеховиана» [2]. Казалось бы, появление кинофильмов должно было вызвать какой-то культурный резонанс. Однако они прошли почти незамеченными, хотя были размещены в Интернете в свободном доступе.

Профессиональная критика практически проигнорировала их появление. Даже зрительские отзывы, хотя и в целом благожелательные, довольно малочисленны. Тем не менее они несомненно представляют определенный исследовательский интерес. Обращение к Чехову в русской-советской-российской традиции неизменно связано с ситуациями кризисными, когда возникает потребность искать ответы на вызовы времени. Какие ответы искали в этой пьесе Соловьев в середине 1990-х и Грымов в конце 2010-х?

Мне интересны эти фильмы именно как высказывания моих современников, живущих в то же время и в том же месте, что и я. Для них, как и для меня, Чехов – своеобразный оптический прибор, с помощью которого они пытаются эту современную жизнь разглядеть и по возможности понять.

Начну по хронологии с к/ф Сергея Соловьева, поставленного в 1994 году¹. Это совместное российско-германское производство. На роль Вершинина приглашен Отто Зандер, сыгравший Вершинина в легендарном спектакле Петера Штайна конца 1980-х годов. Это, несомненно, жест в сторону немецких партнеров, но и довольно прозрачный намек на некий диалог со Штайном, причем диалог полемический. И сам актер стал старше за эти годы, и режиссерская концепция Соловьева принципиально отлична от концепции Штайна: в этом новом Вершинине нет того романтизма, тех надежд, того внутреннего света, что были в спектакле.

Остальные роли играли очень молодые и совсем неизвестные в тот момент актеры². Это объясняется отчасти обстоятельствами появления фильма. В заметке, посвященной премьере, автор «Коммерсанта» пишет: «“Три сестры” сначала возникли как “домашний” спектакль, поставленный в музее Декабристов

в ампирных интерьерах, о которых провинциальные чеховские сестры не могли и мечтать. Смысл спектакля был прежде всего в том, чтобы, заняв большую часть актерской мастерской в сложнейших ролях, предъявить профессионалам товар лицом. <...> Спектакль оказался удачным, технологическая задача получила вполне художественное разрешение» [4].

Нельзя не признать, что обстоятельства, бывшие поначалу внешними и как бы внехудожественными, в конечном итоге повлияли на общую концепцию фильма, разрушая некоторые зрительские стереотипы, сложившиеся за многолетнюю сценическую историю пьесы.

Начинается фильм с пролога: мальчик-гимназист сидит на пригорке и играет на флейте, потом читает книжку. Все это на фоне голубого неба, нежных белых облаков, сада и дома. В саду бегают, играют три девочки в одинаковых белых накидках и белых шляпках. Детский голос декламирует «У лукоморья дуб зеленый...», камера поднимается вверх, к могучей кроне старого дерева, потом возвращается вниз, и мы видим три пары детских рук, прижатых к огромному старому стволу. Таким образом, начало фильма – своеобразная увертюра, в которой намечаются основные мотивы сюжета. И преследующая Машу пушкинская строчка отсылает нас не только и не столько к хрестоматийному тексту, а скорее к мифологическому образу мирового дерева, организующего гармонический, правильно устроенный мир. В «детских кадрах» – в московской жизни – оно есть. Во взрослой – нет. Детские воспоминания связаны с садом, природой, свободой. Нынешняя жизнь протекает в закрытом пространстве дома.

Начальные кадры – мальчик в гимназической форме, три девочки в белых шляпках – повторяются на протяжении всего фильма. Резкость изображения постепенно будет уменьшаться, детские фигурки начнут бледнеть, расплываться, словно в тумане. Эта зыбкость, размытость кадров-воспоминаний резко контрастирует с отчетливостью красок

¹ «Три сестры», реж. С. Соловьев [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/40757/> (дата обращения: 28.11.2021).

² Здесь и далее я позволю себе не упоминать фамилии актеров, т. к. в мои задачи не входит анализ актерской игры.

и линий, с подчеркнутой телесностью и материальностью повседневности настоящего времени. Так Соловьев визуализирует противостояние, но и неразрывность двух полюсов – быта и бытия.

Фильм принципиально театрален по своей эстетике. Действие ни разу не выходит за пределы дома, интерьер которого, несмотря на всю его подробность, точность, достоверность, выглядит несколько бутафорским. Персонажи почти все время присутствуют в кадре, диалоги, которые в пьесе происходят наедине, здесь звучат в присутствии всех. Так, Соленый слышит не только то, как Тузенбах объясняется в любви Ирине, но и то, как Ирина сообщает Ольге, что готова выйти за Тузенбаха. Маша признается сестрам, что любит Вершинина, тут же Чебутыкин читает газету, а рядом на стуле дремлет уставший на пожаре Вершинин. Андрей ведет свой трудный разговор с сестрами при Наташе. И Чебутыкин говорит о том, что у Наташи романчик с Протоповым в присутствии самой Наташи, которая, в свою очередь, постоянно здесь: она ходит по всему дому то с коляской, то с папиросой в длинном мундштуке, возникая между героями даже в самые лирические интимные моменты действия.

Фильм разбит на четыре части в соответствии с пьесой. Каждая часть обозначена номером и названием. Соответственно: 1 – Именинный завтрак, 2 – Святки, 3 – Пожар, 4 – Дуэль. Каждая часть имеет свой доминирующий цвет и свет. В первой доминирует белый. В открытые окна, лишь чуть затененные летними светлыми гардинами, льется яркий солнечный свет. Вторая часть вся в полумраке, гардины на окнах темно-синие, бархатные, тяжелые. Одежда на всех темная, практически черная, и только Наташа в светлой кофточке. В третьем действии комната освещена заревом пожара. Самая театральная по своей стилистике четвертая часть, где мера условности места и времени достигает наивысшей точки. Весь пол покрыт опавшими листьями, непонятным обра-

зом залетевшими в дом. В окна светит осеннее солнце, которое словно бы с трудом пробивается отдельными резкими лучами. Ощущение театральности акцентируется откровенно сценическим эффектом: с листьев, устилающих пол, поднимается легкий дым, который то усиливается, то ослабевает. Комнаты кажутся опустевшими, мебель закрыта чехлами, и во всем ощущение тлена и запустения, как будто дом покинут давным-давно. И люди, которые продолжают еще ходить по комнатам, разговаривать, выяснять отношения, кажутся призраками. Чем ближе к финальному кадру, тем сильнее это ощущение. Единственный раз – на реплику Чебутыкина «одним бароном больше, одним меньше» – камера как бы вырывается из замкнутого пространства дома, и мы видим панораму реки, луга, деревьев вдали – и ни одного человека в этом прекрасном пейзаже.

Отправляющийся на дуэль Тузенбах уходит в полутьму длинной анфилады комнат, и только в самом конце ее виднеется тусклый свет, в котором он словно бы растворяется.

Сестры в финале, как и положено, собираются вместе, но не на пороге дома, а все в той же комнате, где так светло и радостно начиналась 1-я часть. Три фигуры в черном постепенно тают в белой дымке. Последнее «если бы знать» еле слышно, а их самих почти не видно.

Весь фильм – проекция в прошлое, которое восстановлено с музейной тщательностью в деталях интерьера, в костюмах, в красоте женских лиц и какой-то особой хрупкости, ломкости женских фигур. Идея невозвратности и призрачности прошлого последовательно реализуется в каждом элементе фильма. Ключевой фразой из всего финального текста становится фраза «все пройдет». Остальное же – «мы узнаем», «надо работать», «будем жить» – как-то стирается и оказывается на периферии смысла, потому что в 1994 г. никакого «мы узнаем» уже как бы и не может быть, это было время не поиска, а скорее, как тогда казалось, обретения некоего зна-

ния – не экзистенциального, а исторического, социального. Тогда, в середине 90-х, на острие споров о России, «которую мы потеряли», и попыток вернуться назад Соловьев, как и многие другие, пытался понять причины. И в отличие от трех сестер думал, что понимает. Поэтому 3-я часть «Пожар» завершается известной цитатой из А.И. Солженицына: «Если бы чеховским интеллигентам, все гадавшим, что будет через 20-30-40 лет, ответили бы, что через сорок лет на Руси будет пыточное следствие, будут сжимать череп железным кольцом, опускать человека в ванну с кислотами... и привязанного пытаться муравьями, клопами... пытаться по неделе бессонницей, жаждой и избивать в кровавое мясо, – ...все герои пошли бы в сумасшедший дом»¹.

Последний кадр содержит посвящение: «Дочери Анне и ее сверстникам посвящается». Дочь Анна, тогда еще маленькая девочка, снялась в роли Ирины в детстве. И это посвящение, вынесенное вопреки обыкновению в конец, возможно, должно было как-то компенсировать ту безнадежность, которая пронизывает весь фильм. Это, вероятно, попытка усилить потерявшееся в самом фильме «будем жить», робкая надежда на то, что девочки нового тысячелетия будут счастливее, чем чеховские сестры 100 лет назад.

Фильм Юрия Грымова, вышедший в 2017 г.², был в пух и прах изруган в немногих профессиональных рецензиях [См.: 5-7]. Кажется, только в одной статье была сделана попытка понять и принять версию режиссера. Особенно тронуло рецензента то обстоятельство, что Грымов, не найдя инвесторов, снимал фильм на свои деньги.

Оператор таких трудностей не выдержал и сбежал, к камере встал сам Грымов – благо данным ремеслом

владеет. Актеры и вовсе участвовали в фильме бесплатно [См.: 7].

Никаких иных свидетельств того, что актеры действительно снимались бесплатно, я не нашла. Однако нельзя не отметить совершенно звездный состав исполнителей, их неподдельную увлеченность, очень точные, глубокие, убедительные актерские работы. Во всяком случае, несмотря на совершенно нетрадиционное, даже в первый момент шокирующее решение хорошо знакомого сюжета, зрители неожиданно благосклонно оценили фильм в отзывах на YouTube.

Режиссер Грымов и сценарист Ольга Михайлова сохранили значительную часть чеховского текста и всю фабульную линию, но, во-первых, перенесли действие в условное «наше время», во-вторых, категорически изменили возраст персонажей, в-третьих, как следствие, вставили в текст реплики и цитаты из этого самого «нашего времени».

Условность «нашего времени» связана с тем, что на самом деле в фильме угадываются реалии и 1990-х, и собственно конца 2010-х гг., когда фильм снимался. Такой временной микс не случаен: и середина 90-х, и конец 10-х – время социальной депрессии, ощущение которой усиливается провинциальностью и какой-то чрезмерной изолированностью жизни Прозоровых. Настойчиво формируется представление, что дом их существует где-то далеко от всего остального мира, даже от того небольшого города, в котором они живут вот уже 50 лет. Все они глубокие пенсионеры, хотя и работающие и даже, как Ольга, Андрей, Кулыгин, получающие повышение по службе. В начале фильма Ольге 65, Маше 59, Ирине 56. Соответственно корректируется возраст и остальных персонажей, а Чебутыкин и вовсе превращается в некое подобие Фирса («Вишневым сад») и наделяется возрастом Фирса – ему 80. Молоды по-настоящему только два персонажа: Наташа, которой на вид можно дать лет 20-25, и курьер Феррапонт. У Чехова он старик, дряхлый и глухой, а здесь – развезжающий на мопеде

¹ Солженицын А. Архипелаг Гулаг. 1918 – 1956. Опыт художественного исследования. Ч. 1-2 // Солженицын А. Собрание сочинений: в 30 т. Т. 4. Москва: Время, 2010. С. 99. Купюры в цитате сделаны авторами фильма.

² «Три сестры», реж. Ю. Грымов [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qlhokoKks04> (дата обращения: 28.11.2021).

нагловатый «пацан», этакий представитель полублатной местечковой шпаны, но с большими амбициями и далеко идущими карьерными планами.

Дом Прозоровых стоит то ли в очень заброшенном саду, то ли в каком-то умирающем лесу, где гниют поваленные стволы, где бурелом и заросли, неровные тропинки с торчащими из земли корнями старых деревьев. Сам дом тоже очень стар. И непонятно, то ли это такой провинциальный обветшалый дом – «частный сектор», то ли дача на краю города. В нем тесно, все пространство и комнат, и веранды заставлено разномастной мебелью и огромным количеством всевозможных вещей, безделушек, книг, ваз с засохшими цветами или с остатками воды от цветов, банками, мочеными яблоками и так далее и так далее. В комнате Ольги стены заняты стеллажами с огромной коллекцией кукол. Старые торшеры, многочисленные свечи в подсвечниках и без, ноутбук у Андрея, смартфоны и старенькие мобильники, планшет у Чебутыкина и катушечный магнитофон из 70-х гг., бесконечные удлинители, которые то и дело протягиваются из комнаты на веранду, со второго этажа на первый.

Дом и окружающие его заросли составляют некое единое пространство, в котором словно бы замкнуты, заперты все действующие лица. В самом начале мы видим светящиеся в сумерках окна этого дома. Свет пробивается сквозь ветки и листья и через белье, развешенное на веревке. На большую простыню проецируются старые фотографии – молодые, веселые лица. А за кадром – негромкий голос Ольги, произносящей свой первый монолог об отце, умершем год назад.

Фильм черно-белый, снятый в нарочито натуралистической манере, с пристальным вниманием к малейшим подробностям быта: как собирают на стол, как режут и раскладывают по тарелкам еду, как жарят шашлыки, как разговаривают через дверь в туалете... Но этот натурализм не настоящий, симулятивный. На самом деле все происходящее предельно условно, и условность эта ско-

рее театрального, нежели кинематографического свойства.

Как и положено, фильм делится на четыре части. Телеверсия разбита, соответственно, на четыре серии. В целом двухчасовом фильме каждая часть отбивается указанием, сколько времени прошло после предыдущих событий. События каждого из четырех действий происходят в непонятное время года – то ли осень, то ли весна. В третьей части по одежде можно предположить, что за стенами дома зима. Во всех остальных – персонажи одеты в одни и те же плащи, куртки, шарфы, жилеты... Ничто не меняется в их жизни, какие бы внешние события ни происходили. И не изменится, несмотря ни на Наташины домашние преобразования, ни на приезд или отъезд Вершинина, ни даже на смерть Тузенбаха. В общем, как писал в своей «Поэтике» Цветан Тодоров: «...начиная с конца прошлого (XIX. – Т.Ж.) столетия, так сказать, абсолютная величина описываемых событий резко уменьшилась; если прежде излюбленными темами были подвиги, любовь и смерть, то с появлением Флобера, Чехова, Джойса литература обратилась совсем к незначительному и повседневному; и такого рода причинность кажется пародией на причинность» [8, с. 82].

Незначительное и повседневное в фильме Грымова не просто акцентировано, а гиперболизировано. Вся эта жизнь абсолютно узнаваема, и вместе с тем она просто невозможна в такой концентрации.

Но странным образом именно такое почти оксюморонное сочетание натурализма и условности позволяет Грымову и блистательному актерскому составу приблизиться к тому, что когда-то получило название чеховского подтекста.

Общая особенность почти всех чеховских спектаклей, которые довелось мне посмотреть в последние лет 10-15, состоит в полном исчезновении подтекста, «подводного течения». Игруются события, произносятся слова. В одних случаях это делается лучше, в других

хуже, иногда совсем плохо. Более образованные и мастеровитые режиссеры пытаются создать эффект подтекста чисто режиссерскими средствами: сценография, мизансцены, видео...

Таковыми же сугубо режиссерскими приемами достигает эмоционального напряжения и Соловьев в своем фильме, пытаясь из своего времени заглянуть в чужое, в то, которое для него, как и для нас, уже *plus quam perfect*. Это время мифологическое. А реальность – это 90-е и вся предшествующая им советская история. Ход слишком прямолинейный, чтобы в нем нашлось место для подтекста.

Ольга Михайлова, писавшая сценарий для Грымова, пошла другим путем. Она попыталась вернуть значение и смысл слову. Собственно чеховское слово в его первоначальном виде звучит сегодня почти как «Слово о полку Игореве». «Как же медленно тогда говорили, я не могу уже воспринимать», – написано в отзыве о фильме 1964 года¹. И это действительно так: современные, даже уже не очень юные люди говорят иначе. Хорошо это или плохо, другой вопрос, но это факт.

Герои фильма Юрия Грымова принадлежат к тому поколению, которое еще немного понимало чеховский язык, но само уже говорило на другом. Гаев в «Вишневом саде» гордо заявлял, что он человек 80-х (Чехов имел в виду 1880-е гг.,

когда и он сам входил в жизнь и в литературу). Герои фильма – люди 70-х, только XX века. Их юность – послеоттепельное, застойное время, их кумиры – Высоцкий, Макаревич, Yellow Submarine... У них общий бэкграунд, общий дискурс, утративший свою актуальность. Они парадоксальным образом понимают друг друга, но не могут договориться. Они вместе, но бесконечно одиноки и разобщены. Вот в этих противоречиях и возникает нечто, подобное тому, что 120 лет назад было обозначено как «подводное течение».

И Соловьев, и Грымов увидели и попытались понять чеховских героев из своего времени, в соотношении со своим собственным опытом. Любопытно, что Соловьеву в 1994-м было 50 лет. Грымову в 2017-м – 52. Земную жизнь пройдя до половины, каждый из них в свой срок обратился к Чехову со своими вопросами и за своими ответами. Соловьев увидел в старой пьесе некие конкретно-исторические события. Грымов попытался вернуться к экзистенциальному конфликту, рассказать историю, которая может быть всегда и со всеми – независимо от страны, исторической эпохи, возраста. Финальный кадр его фильма – не вошедшая в окончательный текст пьесы фраза из финальной реплики Маши: «Над нами перелетные птицы, летят они каждую весну и осень, уже тысячи лет, и не знают зачем, но будут лететь еще долго, долго, много тысяч лет – пока, наконец, бог не откроет им тайны...» [9, с. 308].

¹ «Три сестры», реж. С. Самсонов [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QgxxVgyKJgA> [дата обращения: 28.11.2021].

Список литературы

1. Гульченко В.В. «Дальние собеседники». «Три сестры» в театре и кино // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. Москва: Наука, 2002. С. 217-316.
2. Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. Москва: Наука, 2002. 382 с.
3. Михайлов П. «Три сестры» долго собирались и все же прибыли в Москву [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/93782> [дата обращения: 28.11.2021].
4. Архангельский А. Блуждание в трех сестрах [Электронный ресурс] // Огонек. 2017. № 43. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3447671> [дата обращения: 28.11.2021].
5. Иванов Б. Чеховщина какая-то! [Электронный ресурс]. URL: <https://www.film.ru/articles/chehovschina-kakaya-to> [дата обращения: 28.11.2021].

6. Чувиляев И. «Три сестры» Юрия Грымова: Русская антреприза [Электронный ресурс]. URL: <https://calendar.fontanka.ru/articles/5565/> (дата обращения: 28.11.2021).
7. Егизарова Илона. «Три сестры» Юрия Грымова: не устремленные в будущее молодые женщины, а пенсионерки [Электронный ресурс]. URL: https://www.vokrug.tv/article/show/tri_sestry_yuriia_grymova_film_o_nevynosimoi_nespravedlivosti_bytiia_62615/ (дата обращения: 28.11.2021).
8. Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: «за» и «против»: сб. статей. Москва: Прогресс, 1975. С. 37-113.
9. Чехов А.П. Три сестры. Варианты цензурных экземпляров, белого автографа, журнала «Русская мысль» и отдельные издания пьесы «Три сестры» 1901 г. // Чехов А.П. Полное собрание сочинений: в 13 т. Сочинения: в 18 т. Т. 13. Москва: Наука, 1986. С. 273-309.

Сведения об авторе:

Журчева Татьяна Валентиновна, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Самарского национального исследовательского университета имени академика С.П. Королева

Московское шоссе, 34, Самара, 443086
zhurcheva@mail.ru

Дата поступления статьи: 09.12.2021

Одобрено: 15.12.2021

Дата публикации: 28.12.2021

Для цитирования:

Журчева Т.В. Опыт современной киноинтерпретации классики: «Три сестры» А.П. Чехова в экранизациях Сергея Соловьева и Юрия Грымова // Сфера культуры. 2021. № 4 (6). С. 27-34. DOI: 10.48164/2713-301X_2021_6_27

УДК 791.43(470)+821.161.1

DOI: 10.48164/2713-301X_2021_6_27

T.V. Zhurcheva

Samara
Samara National Research University
named after Academician S.P. Korolev
zhurcheva@mail.ru

THE EXPERIENCE OF MODERN CINEMA INTERPRETATION OF CLASSICS: A.P. CHEKHOV'S «THREE SISTERS» IN SERGEI SOLOVYOV'S AND YURI GRIMOV'S FILM ADAPTATIONS

This article is devoted to versions of Chekhov's play "Three Sisters" in film at the turn of the twenty-first century. Analyzed are interpretations of the play by Sergei Solov'ev (1994) and Yuri Grymov (2017). Both films appeared in crisis periods, at times of rethinking historical experience and re-evaluating beliefs; each responds to

the challenges of its time. The aim of this article is to reveal the originality of these films, and to consider them in relation to the text of the Chekhov's play, to the established tradition of reading it, and, finally, with each other. This analysis allows us to understand how each of the directors sees the world and what historical problems

seem to them the most important. The author examines not only the originality of the interpretations by two directors belonging to different generations, but also specific ways of visualizing Chekhov in cinema.

Keywords: Anton Chekhov, "Three Sisters", cinema, interpretation, Sergey Solov'ev, Iury Grymov.

References

1. Gulchenko, V.V. (2002) "Dalnye sobesedniki". "Tri sestry" v teatre i kino «Distant interlocutors». ["Distant Interlocutors": «Three Sisters» in the Theater and Cinema]. *Chekhoviana. Tri sestry – 100 let* [Chekhoviana. Three Sisters – 100 Years Old]. Moscow: Nauka, 217-316. (In Russian).
2. *Chekhoviana. Tri sestry – 100 let* (2002) [Chekhoviana. Three Sisters – 100 Years Old]. Moscow: Nauka. (In Russian).
3. Mikhailov, P. (1994). Tri sestry dolgo sobyralis' i vse zhe pribyli v Moskvu ["Three Sisters" Got Ready for a Long Time and Nevertheless Arrived in Moscow]. (In Russian). URL: <https://www.kommersant.ru/doc/93782> [Accessed 28.11.2021].
4. Arkhangelsky, A. (2017). Bluzhdane v tryekh sestrakh [Wandering in Three Sisters]. *Ogonek*, 43. (In Russian). URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3447671> [Accessed 28.11.2021].
5. Ivanov, B. (2017). Chekhovshchina kakaya-to! [Some Kind of Chekhovism!]. (In Russian). URL: <https://www.film.ru/articles/chehovshchina-kakaya-to> [Accessed 28.11.2021].
6. Chuviliaev, I. (2017). "Tri sestry" Iurii Grymova: Russkaia antrepriza [«Three Sisters» by Iuri Grymov: A Russian Enterprise]. (In Russian). URL: <https://calendar.fontanka.ru/articles/5565/> [Accessed 28.11.2021].
7. Egiazarova, I. (2017). "Tri sestry" Iurii Grymova: ne ustremlyennye v budushchee molodye zhenshchiny, a pensionerki [«Three Sisters» by Iuri Grymov: Not Young Women Looking to the Future, but Pensioners]. (In Russian). URL: https://www.vokrug.tv/article/show/tri_sestry_yurii_grmova_film_o_nevynosimoi_nespravedlivosti_bytiia_62615/ [Accessed 28.11.2021].
8. Todorov, T. (1975). Poetika [Poetics]. *Structuralism: "za" i "protiv": Sbornik statei* [Structuralism: «For» and «Against»: A Collection of Articles]. Moscow: Progress, 37-113. (In Russian).
9. Chekhov, A.P (1986). Tri sestry. Varianty tsenzurnykh ekzempliarov, belovogo avtografa, zhurnala "Russkaia mysl" i otdelnykh izdaniy p'esy "Tri sestry" v 1901 g. [Three sisters: Variants of the Censored Copies, the Author's Manuscript, the Journal «Russian Thought» and Separate Editions of the Play in 1901]. *Polnoe sobranie sochinenii*, Vol. 13. Moscow: Nauka, 273-309. (In Russian).

About the author:

Tatiana V. Zhurcheva, Candidate of philology, Docent, Docent, Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations, Samara National Research University named after Academician S.P. Korolev

34 Moskovskoye shosse, Samara, 443086
zhurcheva@mail.ru

УДК 75.03(092)(470)

DOI: 10.48164/2713-301X_2021_6_35

Е.А. Скоробогачева

Москва

Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова

Skorobogacheva@mail.ru

А.В. Кремнева

Москва

Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова

kanna555@yandex.ru

А.П. АНТРОПОВ – ПЕРВЫЙ РУССКИЙ ПОРТРЕТИСТ ЕКАТЕРИНЫ II: К ВОПРОСУ ДИАЛОГИЧНОСТИ ТРАДИЦИЙ

Диалогичности традиций в творчестве А.П. Антропова ранее не уделялось должного внимания исследователями. Впервые в статье сделана попытка рассмотреть ее как значимую составляющую художественного языка портретиста. Для доказательства данной гипотезы привлечены как центральные, так и малоизвестные произведения, получившие полемические характеристики искусствоведов. На основании проведенного исследования автор приходит к выводу, что диалогичность традиций в портретном искусстве А.П. Антропова выражает суть его творчества, которое было обусловлено историко-политической спецификой эпохи, эстетическими предпочтениями Екатерины II, живописными приоритетами самого художника.

Ключевые слова: живопись А.П. Антропова, векторы влияний, диалогичность традиций, корреляция стилей, многовекторность воздействий.

Обращаясь к изучению искусства А.П. Антропова (1716–1795) следует подчеркнуть значимость понятия «диалогичность традиций», исключительно актуального для отечественной живописи XVIII в. в целом. Данный термин трактуется нами как различные сочетания, корреляция традиций, многовекторность – взаимодействие конкретных векторов художественных влияний [9, с. 47].

Творчество выдающегося русского портретиста Алексея Петровича Антропова охватывает хронологический период середины – второй половины XVIII столетия, привлекавший внимание отечественных исследователей с конца XIX в.: А.Н. Бенуа [1], Н.Н. Врангель, С.П. Дягилев, С.К. Маковский [5], В.Я. Курбатов и на протяжении XX столетия [2–4; 6–8] вплоть до наших дней. Это время бурного развития отечествен-

ной живописи, становление самостоятельной художественной школы России, которое во многом происходило путём интерпретации векторов различных художественных влияний. Обозначенная тенденция нашла яркое проявление в творчестве А.П. Антропова, и в частности, в исполненных им портретах Петра III и Екатерины II [4, с. 40–41].

Одна из основных задач настоящего исследования состоит в изучении диалогичности аутентичных традиций, в выявлении векторов конкретных художественных влияний и их отражения как явно позитивного, так порой и дискуссионного, противоречивого, в творчестве живописца. Он смог добиться не только высокого профессионального уровня решений своих произведений, но и индивидуальности звучания художественного языка, характерности создава-

емых образов. Одним из подтверждений вышеизложенного являются портреты императрицы, заказанные ею Алексею Антропову, что служит свидетельством признания его искусства в высших кругах и способности выдерживать профессиональную конкуренцию с ведущими европейскими авторами, которым Екатерина II обычно отдавала предпочтение.

Дадим краткую характеристику эпохе творчества Антропова, представителя русской живописи XVIII в. – одного из важнейших и в то же время наиболее сложных периодов развития отечественного искусства, в том числе портретной живописи – времени, когда происходит ее становление, эволюция и оформление в самобытную национальную школу. В эпоху правления Петра I жанр портрета находился в стадии становления. Высокопрофессиональных портретных произведений, исполненных отечественными живописцами, создавалось крайне мало, но потребность при императорском Дворе в мастеровитых русских портретистах всё более нарастала.

Обратимся к биографическим данным А.П. Антропова, чтобы последовательно изучить этапы его ученического, а затем самостоятельного художественного пути. Антропов продолжил характерную для русской живописи традицию, когда молодой художник получал профессиональные навыки не в учебном заведении, а у конкретных мастеров, довольно известных живописцев. Он учился у Л. Каравака, А.М. Матвеева и дольше всего у М.А. Захарова, который был удостоен итальянской пенсионерской практики вместе с А.М. Матвеевым.

После кончины первых наставников, представителей отечественной живописи Матвеева и Захарова, он был подвержен влиянию И.Я. Вишнякова, только что назначенного мастером Канцелярии от строений. Его, русского художника-портретиста, монументалиста, декоратора, иконописца, одного из представителей светского портрета в стиле рококо, следует отнести к числу наиболее значимых для А.П. Антропова наставников.

Вишняков достиг известности в 1727 г., работая в штате Канцелярии от строений. В 1727–1731 гг. Иван Вишняков осваивал мастерство живописи под руководством Луи Каравака, одновременно помогая итальянскому мастеру в написании картин. Каравак аттестовал его как «искусного в писании фигур» художника. Затем с 1731 г. он работал в качестве подмастерья у А.М. Матвеева, пока в 1739 г. не сменил его на посту руководителя живописной команды Канцелярии от строений. Следовательно, в творчестве И.Я. Вишнякова нашли отражение несколько векторов художественных влияний, прежде всего итальянской и русской художественных школ.

Также в период профессионального становления А.П. Антропов испытывал воздействие «почерков» Луи Токке и Пьетро Ротари. Оба художника, и француз, и итальянец, ставшие яркими представителями россики, приехали в Санкт-Петербург в 1758 г. и имели множество заказов на портреты. А.П. Антропов решил брать уроки у Ротари, что позволило ему значительно повысить профессиональный уровень, овладев манерой письма итальянского портретиста, что особенно явно сказалось в исполненном им «Портрете статс-дамы А.М. Измайловой», в девичестве Нарышкиной, приближенной императрицы Елизаветы Петровны, ее дальней родственницы по линии отца. Кроме того, известно, что влияние итальянской школы Антропов испытал и благодаря работе под началом представителей россики, успешных театральных художников-перспективистов Дж. Валериани и А. Перезинотти, исполнял декорации для Оперного дома в Санкт-Петербурге. Таким образом, диалогичность традиций Италии, Франции и России, при доминировании итальянского влияния, нашла яркое выражение в период ученичества Алексея Антропова, во многом определив его становление как самостоятельного портретиста.

Итак, под руководством Ивана Вишнякова Алексей Антропов работал

до 1758 г., далее последовал период преваляющего воздействия художественного «почерка» Пьетро Ротари, а с 1761 г., после смерти архитектора И.П. Зарудного, наиболее отличающегося среди зодчих еще Петром I, был переведен на службу в Синод «надзирателем за живописцами и иконописцами» [6, с. 123]. Следует предположить, что и обучение искусству иконописания у И.Я. Вишнякова, и контроль за иконописцами в Синоде повлияли на специфику художественной манеры Алексея Петровича, придав ей некоторую скованность и тяжеловесность, от которых художник так и не смог освободиться. Таким образом, в творчестве А.П. Антропова, как ученика И.Я. Вишнякова, так же, как и в творчестве его наставника, не могли не сказаться векторы влияния итальянской, французской и отечественной школ, что выразилось и в стилистической специфике художественного языка, и в универсальности художника – умении работать в разных видах и жанрах искусства.

Такая направленность художественного мастерства была, несомненно, востребована при дворе. Известно, что под наблюдением И.Я. Вишнякова декорировались росписями известнейшие дворцы северной столицы империи и её пригородов, оформлялись храмы и триумфальные ворота. И.Я. Вишняков и работавшие под его руководством ученики: А.П. Антропов, И.И. и А.И. Бельские, И.И. Вишняков, И.И. Скородумов, И.И. Фирсов расписали Зимний и Петергофский, фрагментарно Летний и Аничков дворцы, храм Зимнего дворца и др.

Констатируем, что подобная востребованность ещё не являлась свидетельством профессионально-творческой индивидуальности живописца, оригинальности, узнаваемости его «почерка». Важно подчеркнуть, что становление самостоятельного творчества А.П. Антропова происходило в достаточно сложный исторический период для отечественной живописи. Что удалось планомерно выстроить в стройную академическую систему преподавания

при Петре I, после его смерти оказалось растерянным. Несколько талантливых живописцев, такие как придворный портретист Алексей Антропов или только начинающий тогда приобретать известность крепостной живописец Иван Аргунов, не могли существенно повлиять на художественную ситуацию. Потому их творчество развивалось не «благодаря», а «вопреки» объективным политическим, духовным, художественным процессам.

Однако несомненная одаренность и исключительная трудоспособность художника, при содействии высоких покровителей, проложили ему путь к продвижению в сфере портретного искусства. Получив признание как профессиональный портретист, Антропов был приглашен к преподаванию в *alma mater* русской школы живописи – Императорскую академию художеств, где среди его наиболее талантливых учеников нельзя не выделить ведущего русского портретиста В.Г. Левицкого, занимавшегося под началом Алексея Петровича предположительно с 1758 г., с гипотетического времени переезда Василия Григорьевича из Москвы в Санкт-Петербург. У А.П. Антропова осваивал искусство портретиста Ф.С. Рокотов, сумевший в кратчайшие сроки не только достигнуть профессионального уровня своего учителя, но и опередить его.

В 1762 г., еще до восшествия на престол Екатерины II, Антропову, как и его недавнему ученику Рокотову, было поручено написать парадный портрет Петра III, супруга Екатерины Алексеевны, в будущем императрицы Екатерины Великой. Его портретный образ должен был соответствовать всем требованиям данного жанра, типу официальных изображений, получивших распространение в Европе, а затем, начиная с эпохи Петра I, и в России.

А.П. Антропов успешно справился с возложенной на него задачей, создав портрет, отвечавший «канонам», и во многом послуживший образцом для его дальнейших работ – нескольких вариантов парадных образов Екатерины II.

Однако сравнительный анализ портретов императора кисти Алексея Антропова и Фёдора Рокотова показывает, что ученик явно превзошел наставника. Мы склонны считать решение Ф.С. Рокотова более удачным – сложным по композиции: император представлен на фоне панорамного пейзажа и батальной сцены, непринужденным по характеру рисунка. Решение А.П. Антропова отличалось характерной для него тяжеловесной манерой исполнения. Петр III показан в условном дворцовом интерьере в окружении обилия ниспадающих пышными складками драпировок. Следовательно, художественный язык Ф.С. Рокотова отличался большим совершенством и свободой выражения.

Однако парадный образ императора, исполненный А.П. Антроповым, отличается точность психологической трактовки, что характерно для его творчества и составляет индивидуальную черту «почерка» портретиста. Несомненно, психологизмом, свойственным именно русской школе живописи, наполнены его центральные портретные образы: «Портрет статс-дамы А.М. Измайловой» (1759), «Портрет протоиерея Ф.Я. Дубянского» (1761), «Портрет графини М.А. Румянцевой» (1764), о том же позволяет судить произведение П.С. Дрожжина «Портрет художника А.П. Антропова с сыном перед портретом жены» (1776).

После восшествия на престол Екатерины II, а именно в 1763 г., Алексей Антропов, так же как его недавние ученики, а в то время уже профессиональные известные живописцы Д.Г. Левицкий и Ф.С. Рокотов, получил престижный и исключительно ответственный заказ от самой императрицы – написать её восемь коронационных портретов. Екатерина Алексеевна пышно праздновала свою коронацию [6; 8; 10]. На российский престол она короновалась в Москве, для чего древняя столица должна была быть оформлена соответствующим образом целой группой художников – «казённых мастеров», среди них и Алексей Антропов, и Дмитрий Левицкий, тогда его

подмастерье. А.П. Антоповым были написаны портреты императрицы для четырёх триумфальных ворот. С течением времени ветхие деревянные строения были разобраны, а портреты утрачены.

Поэтому очевидна художественная ценность сохранившегося и ныне принадлежащего собранию Государственной Третьяковской галереи эскиза парадного портрета Екатерины Алексеевны¹, написанного Антроповым к её коронации, но, предположительно, использованного и для других её портретов. Подобный эскиз того же портрета, датированный 1766 г., находится в собрании Государственного Русского музея [2, с. 41]. Данное решение фигуры в рост отличает усложненная композиция с множеством деталей в интерьере, отвечающая всем требованиям парадного изображения, явно коррелирующего с решением недавно созданного А.П. Антроповым образа Петра III. Следует отметить и его способность к некоторой стилизации образа – подчеркнута молодость императрицы, ее изящество, царственная осанка, внимание к деталям: точно переданы обстановка дворцового интерьера, одяние и малая алмазная корона на императрице, тогда как большая российская корона, скипетр и держава – символы государственной власти, показаны справа от нее. При явной художественной самостоятельности данного произведения в его манере исполнения прослеживается воздействие П. Ротари, а построение композиции имеет общие черты с картинами Л. Каравака и Л. Токке. Следовательно, решение эскиза вновь позволяет сделать заключение о диалогичности традиций западноевропейской и отечественного искусства, об их гармоничном сочетании в индивидуальном прочтении образа художником.

Если возведение триумфальных ворот к коронации восходит к европейским

¹ Антропов А.П. Портрет Екатерины II. Эскиз. 1762. Холст, масло. 48 х 37,3. Слева внизу подпись: «Патрл писа А: Антроповъ въ Москве 1762.» Собрания, владельцы: С.А. Бахрушин, Москва; НМФ. Поступление в Государственную Третьяковскую галерею из Научно-методического фонда (НМФ) в 1920 г. Инв. № 4698.

обычаям, берущим начало в истории и культуре Древнего мира, прежде всего, Древнего Рима, то ритуал богомолья отличается чисто русским колоритом. Согласно древней отечественной традиции после завершения коронационных торжеств «немка с русскою душой» Екатерина Алексеевна отправилась на богомолье, следуя древнерусским заветам, в Троице-Сергиеву Лавру. Для сопровождения церемонии вновь призывали А.П. Антропова, что подтверждает высокую оценку его предыдущих работ императрицей. Теперь ему было высочайше поручено оформить покои в обители, для чего художник написал портрет Екатерины II – свободная фрагментарная копия коронационного портрета, представляющая собой ее поясное изображение. Предполагаем, что именно в данной серии произведений: эскизный образ, утраченные композиции для триумфальных ворот и покоев Лавры, А.П. Антропов достиг в решении портретов императрицы наибольшей профессиональной самостоятельности и образной выразительности, что не исключает, а, скорее напротив, подчеркивает сохранение диалогичности традиций как одной из характерных черт его искусства.

В последующие годы Алексею Петровичу неоднократно поручалось исполнять портреты императрицы и престолонаследника Павла Петровича, и монументальные, и камерные, но копийного характера, по оригиналам других авторов. В 1764 и 1766 гг. он писал копии с ее портрета кисти Ф.С. Рокотова. Полагаем, что основная причина специфики данного заказа была связана с субъективностью оценок императрицы, превозносившей в то время трактовку Рокотова, и несомненно высокой степенью оригинальности, свободы художественного языка Фёдора Рокотова, которых не удалось достигнуть в парадных изображениях Петра III и Екатерины II Алексею Антропову.

В 1763 г. Ф.С. Рокотов по высочайшему приглашению прибыл в Москву, чтобы исполнить портрет Екатерины II.

Созданные им профильные образы, сначала его этюдный вариант, а затем монументальный, детально прописанный, длительный по времени работы над ним, получили признание. Найденные портретные решения настолько высоко были оценены императрицей, что она отдала распоряжение отныне изображать себя именно по оригиналу Ф.С. Рокотова. Судить об исполнении ее воли позволяют копии данного портрета, созданные А.П. Антроповым, уступающие образцу по художественным качествам – более тяжеловесные, менее свободные по характеру рисунка и живописной фактуре. Некоторая скованность манеры исполнения А.П. Антропова ещё более очевидна при сравнении его трактовки с профильным портретом императрицы кисти датчанина Вигилиуса Эриксона, созданного до 1762 года. Кроме того, Алексей Петрович исполнил и копию портретного образа императрицы по оригиналу итальянца С. Торелли – монументальный коронационный портрет – привнёс в него некоторые изменения: на дальнем плане несколько иначе разместил драпировку, усилил насыщенность колорита намеренно или непроизвольно, но сохранил элементы собственной тяжеловесной манеры письма. Следовательно, в копийных композициях А.П. Антропова выявляем многовекторность влияний, сочетания конкретных векторов воздействий, корреляцию западноевропейских (Италия, Франция, Дания) и отечественной художественных школ.

При сравнительном анализе трех портретов – двух вариантов кисти Ф.С. Рокотова и копийного произведения, исполненного А.П. Антроповым, – приходим к выводу, что именно монументальный образ Фёдора Рокотова, а не этюд был фрагментарно скопирован Алексеем Антроповым. С таким выбором вряд ли можно согласиться, поскольку этюдное изображение отличается более живым, эмоциональным, динамичным характером. При его копировании чрезмерная сухость и сдержанность художественного языка Алексея Петровича могла быть

нивелирована. Однако сложно утверждать, располагал ли художник таким выбором – мог ли по собственному решению копировать вместо итогового портрета его подготовительный этюд.

Таким образом, ученик вновь превзошел наставника, и данный факт позволяет выделить вектор художественных взаимовлияний в отечественной живописи середины XVIII в. – от манеры А.П. Антропова к манере Ф.С. Рокотова, и обратно – от Ф.С. Рокотова к А.П. Антропову, выявить диалогичность традиций уже в пределах развивающейся русской школы живописи. Развитию данной школы Алексей Антропов посвятил всю свою творческую жизнь и, несомненно, преуспел в этом важнейшем своем начинании. Он, человек энергичный, независимый и открытый, шел в искусстве собственным путём, далеко не во всём соглашаясь с представителями Императорской академии художеств, предостерегая своих учеников от излишнего воздействия релевантных требований, негативного для них академического влияния. В последние годы жизни Алексей Петрович работал меньше, слабело зрение, ухудшалось здоровье, что отразилось уже в менее уверенной живописной манере. Однако именно в поздний период он, заботясь о просвещении народа, успел завершить ещё одно значительное общественное начинание – в 1790 г. открыл Рождественское малое народное училище, расположенное в принадлежавшем ему доме. Оно существовало по данному адресу и после кончины художника. А.Н. Антропов завещал Санкт-Петербургскому приказу Общественного призрения «дом свой в каменном и деревянном строении... для содержания частного Училища» [6, с. 133].

Завершая исследование, сделаем выводы о характере диалогичности традиций в живописи России середины XVIII столетия на примере парадных портретов кисти А.П. Антропова. Очевидно, что в данный хронологический период отечественное искусство портретной живописи еще не достигло в полной мере художественной самостоятельности, продолжалось его успешное динамичное развитие, в рамках которого обнаруживаются различные варианты диалогичности традиций:

- сочетание традиций: воздействие на искусство А.П. Антропова художественных школ Западной Европы – Франции и Италии (Л. Каравак, Л. Токке, П. Ротари) и России (А.М. Матвеев, А.Д. Захаров, И.Я. Вишняков);

- взаимодействие традиций, при котором происходила выработка нового синтезированного живописного «почерка», еще не вполне свободного от своих истоков (парадные портреты Петра III и Екатерины II кисти А.П. Антропова);

- творческая интерпретация традиций, при которой произошло образование самостоятельного индивидуального художественного языка, характерного для творчества конкретного художника (портреты кисти Федора Рокотова, ученика Алексея Антропова).

Таким образом, в творчестве А.П. Антропова русская портретная живопись XVIII столетия ещё не достигла своих вершин, но преодолела тот важнейший промежуточный рубеж развития, который свидетельствует о её исключительном потенциале в сферах профессионализма и глубины психологических характеристик, вполне сопоставимом с западноевропейскими образцами.

Список литературы

1. Бенуа А.Н. Русская школа живописи. Москва: Арт-Родник, 1997. 334 с.
2. Гнедич П.П. Русское искусство. Москва: Эксмо, 2012. 239 с.
3. Евангулова О.С., Карев А.А. Портретная живопись в России второй половины XVIII века. Москва: МГУ, 1994. 198 с.
4. Живопись XVIII века ГТГ. Москва: Красная площадь, 1998. 335 с.

5. Маковский С.К. Силуэты русских художников. Москва: Республика, 1999. 383 с.
6. Петина Е.Ф. Русские живописцы XVIII века. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2002. 336 с.
7. Русское искусство XVIII века. Москва: Искусство, 1952. 395 с.
8. Сахарова И.М. А.П. Антропов. 1716–1795. Москва: Искусство, 1974. 239 с.
9. Скоробогачева Е. А. Многовекторность как одна из ключевых характеристик искусства Русского Севера // Искусство и образование. 2018. № 2. С. 47–58.
10. Штелин Я.Я. Записки об изящных искусствах в России. Т. 1. Москва: Искусство, 1990. 445 с.

Сведения об авторах:

Скоробогачева Екатерина Александровна, директор музея, профессор кафедры всеобщей истории искусств Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, доктор искусствоведения

ул. Мясницкая, 21, Москва, 101000
Skorobogacheva@mail.ru

Кремнева Анна Вячеславовна, аспирант Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова

ул. Мясницкая, 21, Москва, 101000
kanna555@yandex.ru

Дата поступления статьи: 02.09.2021

Одобрено: 15.12.2021

Дата публикации: 28.12.2021

Для цитирования:

Скоробогачева Е.А., Кремнева А.В. А.П. Антропов – первый русский портретист Екатерины II: к вопросу диалогичности традиций // Сфера культуры. 2021. № 4 (6). С. 35–42.
DOI: 10.48164/2713-301X_2021_6_35

УДК 75.03(092)(470)

DOI: 10.48164/2713-301X_2021_6_35

E.A. Skorobogacheva

Moscow

Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture

Skorobogacheva@mail.ru

A.V. Kremneva

Moscow

Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture

kanna555@yandex.ru

A. P. ANTROPOV – THE FIRST RUSSIAN PORTRAIT PAINTER OF CATHERINE II: ON THE DIALOGICITY OF TRADITIONS

The dialogicity of traditions in the work of A. P. Antropov has not previously been given due attention by researchers. For the

first time, the article attempts to consider it as a significant component of the portraitist's artistic language. To demonstrate

this hypothesis, the authors examine both major and little-known works about which critics have given conflicting evaluations. The authors conclude that the dialogic nature of traditions in A.P. Antropov's portrait painting expresses the essence of his work, which was due to the historical and

political specifics of the era, Catherine II's aesthetic preferences, and the artistic priorities of the painter himself.

Keywords: A.P. Antropov's painting, vectors of influence, dialogicity of traditions, correlation of styles, multi-vector influences.

References

1. Benua, A.N. (1997) *Russkaya shkola zhivopisi* [The Russian School of Art]. Moscow: Art Spring. (In Russian).
2. Gnedich, P.P. (2012) *Russkoe iskusstvo* [Russian Art]. Moscow: Eksmo. (In Russian).
3. Evangulova, O.S., Karev, A.A. (1994) *Portretnaia zhivopis' v Rossii* [Portrait Painting in Russia]. Moscow: MGU. (In Russian).
4. *Zhivopis' XVIII veka GTG* [Eighteenth-Century Painting, State Tret'iakov Gallery] (1998). Moscow: Red Square. (In Russian).
5. Makovskii, S.K. (1999) *Siluety russkikh khudozhnikov* [Silhouettes by Russian Artists]. Moscow: Republic. (In Russian).
6. Petinova, E.F. (2002) *Russkie zhivopistsy XVIII veka* [Russian Painters of the Eighteenth Century]. Saint-Petersburg: Art-St. Petersburg. (In Russian).
7. *Russkoe iskusstvo XVIII veka* [Russian art of the Eighteenth Century] (1952). Moscow: Art. (In Russian).
8. Saharova, I.N. (1974) *A.P. Antropov*. Moscow: Art. (In Russian).
9. Skorobogacheva, E.A. (2018) *Mnogovektornost' kak odna iz kliuchevykh kharakteristik iskusstva Russkogo Severa* [Multiple Influences as One of the Key Characteristics of the Art of the Russian North]. *Iskusstvo i obrazovanie* [Art and Education], 2, 47-58. (In Russian).
10. Shtelin, Y.Y. (1990) *Zapiski ob iziashchnykh iskusstvakh v Rossii* [Notes on the Fine Arts in Russia]. Vol. 1. Moscow: Art. (In Russian).

About the authors:

Ekaterina A. Skorobogacheva, Museum Director, Professor, Department of General Art History, Il'ia Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture, Doctor of Art History

21 Myasnitskaia Str., Moscow, 101000
Skorobogacheva@mail.ru

Anna V. Kremneva, postgraduate student, the Il'ia Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture

21 Myasnitskaia Str., Moscow, 101000
kanna555@yandex.ru

УДК 7.091.2

DOI: 10.48164/2713-301X_2021_6_43

М.И. Сизова

Санкт-Петербург

Российский государственный институт сценических искусств

sizmariiav@gmail.com

ЧИТКА: ОТ ТЕАТРАЛЬНОГО ФОРМАТА К ОТДЕЛЬНОМУ ДРАМАТУРГИЧЕСКОМУ ЖАНРУ «ТЕКСТ ДЛЯ ИСПОЛНЕНИЯ»

Данная статья посвящена рассмотрению феномена театральной читки как социокультурного явления, оказавшего колоссальное влияние на весь театральный процесс в целом и на русскоязычную драматургию в частности. В тексте пошагово рассматривается связь читки и Новой драмы от момента появления лаборатории современной пьесы «Любимовка» в Ясной Поляне до сегодняшних акустических экспериментов драматургов с пьесой в пространстве сети. Даются отсылки к историческим предпосылкам появления данного театрального жанра в немецком театре Бертольта Брехта и отечественные заимствования данного опыта идеологами русскоязычного документального театра. Выстраивается линия долгого плодотворного сотрудничества молодых авторов, режиссеров и московского «Театра.doc» во главе с его идеологами и фактически «родителями» Новой драмы — Михаилом Угаровым и Еленой Греминой.

Ключевые слова: читка, текст для исполнения, пьеса, Новая драма, документальный театр, социокультурное движение, «Театр.doc», монодрама.

Первые два десятилетия XXI в. русскоязычного театра и русскоязычной драматургии было ознаменовано появлением большого количества имен новых авторов и возникновением целого направления современной драматургии – Новая драма (далее НД).

Важно отметить, что НД всегда определялась как движение, которое активно ищет и включает в себя новые имена непрофессиональных авторов, выступая, в какой-то степени, проводником в мир большой драматургии. Поводом к рождению движения в нынешнем его виде стала идея Михаила Рощина, заимствованная им на берегах Атлантики из центра Юджина О'Нила. Михаил Рощин решил перенести на отечественную почву американский опыт проведения лаборатории. Первый фестиваль «Любимовка» прошел в 1992 г. в Ясной Поляне. В процессе роста и взросления фестиваля были опубликованы коллективные сборники пьес «Новая драма» 2008 г., «Любимовка.

Пьесы» 2020 г. и «Драматургия XXI века. Избранные пьесы русскоязычных авторов».

Целью любимовского фестиваля стало открытие новых имен и попытка выстроить прямой диалог с репертуарными театрами, однако для читки это стало поводом к обретению ею своего подлинного места в театральной культуре. Именно в этот момент несовпадение НД и политики репертуарных театров стало достаточно заметным. И читки-презентации текста перешли в разряд самостоятельного театрального жанра в частных театральных компаниях (независимых театрах).

Читка XXI в. в новом формате, отдельно от «застольного периода», зародилась в стенах «Театра.doc», внутри которого проходили представления на тот момент никому не известных авторов: Василия Сигарева, Ивана Вырыпаева, братьев Пресняковых, братьев Дурненковых и многих других. Главным условием сво-

бодного фестивального содружества, к которому мог примкнуть практически каждый художник, было желание работать в группе, минуя социальные контексты принудительного коллективизма и догматического контроля над «уровнем» и «качеством» написанного материала. Буквальное прокламирование свободы творчества и независимости от государственных институций стало основой для НД-лабораторий и самого формата читки. Драматурги, особенно Михаил Угаров, настаивали на выделении своих пьес из общего потока текстов того времени и рассмотрении их как «драматургического текста» для исполнения, который активно взаимодействует с реальностью и отражает её. Неслучайно, размышляя о движении новейшей драматургии рубежа XX–XXI вв., многолетний куратор проекта Елена Ковальская в интервью интернет-порталу «Teatre» говорит о социокультурной природе явления, подобно тому, как это происходило в Британии [1]. С позиции сегодняшнего дня можно говорить лишь о некотором влиянии на русскоязычную пьесу британского театра «Royal Court» и его представителей, проводящих семинары по вербатиму и документальному театру.

Кураторская и просветительская деятельность Михаила Угарова, Елены Греминой, Вадима Леванова, Николая Коляды, Елены Ковальской и многих других практиков движения позволила распространить «неформатные» тексты по всей России и коренным образом изменить отношение к новым пьесам, ставшим по истечении первых пяти лет плодотворной кураторской работы важной частью репертуара театров. Этот поворотный период в истории русскоязычной НД длился буквально до 2016 г. – выхода в газете «Культура» программной статьи Елены Ямпольской о современном театре и современной драматургии [2]. В 2016 г. в обратную сторону качнулся маятник «скреп» и духовных ориентиров с последующими громкими театральными делами Кирилла Серебренникова, Софьи Апфельбаум, Алексея Малобродского.

Это привело в итоге к снижению интереса к постановкам пьес НД в государственных региональных театрах и одновременно – к появлению отдельных театральных компаний, воспитанных читкой и вобравших в себя ее скупую эстетику, например, театр «POST» Дмитрия Волкострелова.

При всем многообразии театроведческих и филологических работ [3; 4], посвященных феномену современной драматургии, сегодня практически нет ни одного исследования, посвященного жанру театральной читки. Пристальный интерес ученых связан в первую очередь с пьесой и формой ее бытования в парадигме литературных родов. Так, в 2007 г. в Казанском университете проходила первая в России международная научная конференция по вопросам современной российской драмы, где много и подробно говорилось о генетических корнях явления, о процессах, проходящих в немецкой, шведской современной драматургии, а также многих других аспектах феномена НД. В это же время в МПГУ защищается кандидатская диссертация И. Болотян «Жанровые искания русской драматургии конца XX – начала XXI века» [5]; в РГИСИ – театроведческая диссертация К. Матвиенко «Кинофикация театра: история и современность», где затронуты базовые понятия НД [6]. Параллельно с этими работами появлялись фундаментальные исследования по творчеству братьев Дурненковых [7], М. Мамаладзе [8; 9], Джона Фридмана, статьи М. Липовецкого [10; 11] и отдельный труд, написанный филологом в соавторстве Биргит Боймерс первоначально на английском языке [12]. Наконец, в 2018 г. П. Руднев выпускает сборник эссе по русской драматургии второй половины XX – начала XXI в. под названием «Драма памяти: очерки истории российской драматургии: 1950–2010-е» [13]. Были опубликованы также статьи и книги зарубежных коллег на польском, немецком и английских языках, например, книга Н. Малютиной и А. Маронь «Проблема культурной (само)идентификации героя в новейшей постсоветской драме. Переформатировка» [14].

Закреплённые в устной речи режиссеров и актеров формулировки: «текст для исполнения», «читочный формат», существовали на уровне профессионального сленга и редко подвергались анализу в профессиональных театральные рецензиях. При этом за двадцать лет своего существования читка не просто стала легитимным театральным жанром, постепенно разобранным даже антагонистами от режиссуры на приемы, но и коренным образом повлияла на структуру пьесы последнего десятилетия. Так, организаторами и устроителями фестиваля «Любимовка» был составлен целый свод требований к современной читке, по большому счету отразившийся в эстетике целого направления русскоязычного театра, а впоследствии и драматургии. Создателями манифеста выступила творческая команда спектакля «Большая жрачка» в составе Александра Вартанова, Татьяны Копыловой, Руслана Маликова. Манифест включал следующие пункты:

- минимальное использование декораций,
- музыка как средство режиссерской выразительности,
- актеры играют только свой возраст [15].

В постановках читок режиссеры «Театра.doc» добивались максимальной естественности и реалистичности. Ни один театральный эффект не должен был отвлекать внимание зрителя от текста. Тексту, его документальному несовершенству, была подчинена речевая техника артиста. Елена Гремина, объясняя причины обновления актерской техники, приводит достаточно интересное обоснование: «В истории театра случаются моменты, когда современникам начинает казаться, что персонажи на сцене говорят чересчур искусственным языком. Тогда драматургия получает инъекцию натурализма. Потом театр насыщается реальностью и снова вспоминает про высокое искусство, символизм, смутные образы и так далее. И у нас происходит то же самое. В какой-то момент всем стало очевидно, что пьесы про современную

жизнь звучат ужасно фальшиво. И тогда, как один из способов оживления драматургического языка, возник документальный театр» [16, с. 12]. Вероятно, согласно этой логике читка как исполнительский жанр долгое время была на службе у документальных пьес, выполняя функцию ретрансляции истории и по большей части замещающей собой в России формат «real television».

В исторической парадигме подобный бум документального чтения можно было наблюдать в Германии в театре Эрвина Пискатора и Бертольта Брехта в контексте экспериментов театра 1930-х годов. Бертольт Брехт в примечании к «Трехгрошовой опере» пишет, что «литературизация» как слияние «воплощаемого» с «формулируемым» дает возможность театру примкнуть к другим институтам, также призванным к духовной деятельности. Ее целью становится достижение «эффекта отчуждения», внушающего зрителю аналитическое, критическое отношение к изображаемым событиям. «С точки зрения канонов драматургии заголовки неприемлемы потому, что автор обязан воплотить все свои мысли в действии, и потому, что драма должна выразить все через себя самое. Это справедливо, если считать, что зритель должен думать не об увиденном, а в рамках увиденного. Но такое стремление подчинить все одной идее, увлечь зрителя прямолинейной динамикой, не давая ему глядеть ни влево, ни вправо, ни вверх, ни вниз, – такое стремление новая драматургия отвергает. В драматургию также нужно вводить сноски и примечания» [18, с. 5].

Наследие Бертольта Брехта, долгое время остававшееся в пассивном запасе русскоязычной драматургии, заиграло новыми красками на рубеже XX–XXI вв. благодаря принципу прямой подачи текста в соответствии с тремя ключевыми правилами отчуждения (переводом в третье лицо речи персонажа, переводом в прошедшее время, чтением роли вместе с ремарками и комментариями).

Как и в эпическом театре, «зритель» не «вживается» в материал и не видит персонажа в исполнении того или иного актера. «Высвобождение сцены из зрителя от “магнетического” эффекта и всяких “гипнотических полей”» в документальном театре происходит последовательно и точно. Дискуссию о «не вживании в роль», если такой термин применим к читке, можно было наблюдать в беседах о Брехте Ольги Федяниной [19], которая часто увязывала в статьях и устных выступлениях опыты немецкого практика и современные эксперименты «Театра.doc». Эффект удивления и отстранения от пьесы, важный в немецком театре, становится не менее важным в русском варианте.

С течением времени аксиомой становится и тот факт, что у практик исполнения НД большая динамика развития и явление эксперимента шире, чем факт доковского манифеста или заявлений Михаила Угарова о документальной природе современной драмы. Более того, нарушение доковской логики произошло практически одновременно с формулированием установок манифеста. Первым спектаклем, который нарушил логику манифеста, был «Кислород» Ивана Вырыпаева 2002 г., в котором на первый план вышла не история с социальной подоплекой, а перформативный жест повествования. Минуя правила и законы документального театра, вербатима, Иван Вырыпаев оформил в четкий музыкально-поэтический строй свой собственный сюжет о герое нового времени – Саньке, зарубившем лопатой «некислородную» жену. Однако при этом пьеса драматурга оказалась ключом к пониманию программы театра: «спектакли Театра.doc – это один общий крик протеста живого, одушевленного существа против попытки свести все к одному знаменателю, против попытки растворить личность в коллективном океане политкорректной протоплазмы» [20]. Перефразируя Марка Липовецкого, эти пьесы уже не были перформансами насилия по фабуле, но частично перестраивались в перформансы и акции по своей

структуре [10; 11]. Благодаря поглощению внутрь пьесы самого пространства читки и, как следствие, пространства политического акта, коим отчасти являлось перформативное пространство документальных историй, и благодаря герою пьес сама практика читки толкала авторов на эксперимент.

Политичность и провокативность жеста отдельных текстов, затрагивающих табуированные темы, начиная с комичных «Трусов» П. Пряжко, заканчивая «Пытками» З. Заудиновой, постепенно уступала место экспериментальным пьесам, в которых центральное место занимали не информативные блоки свидетельских показаний, а звуковые и графические эксперименты с полотном текста, без обращения к документальному материалу, но с созданием того речевого шума, который драматурги «Театра.doc» пытались зафиксировать на бумаге.

И здесь важно заметить, вероятно, упущенный исследователями современного театра факт, что интегрирование перформанса в матрицу девяностых и двухтысячных годов во многом произошло благодаря культуре читок как акта художественного преобразования реальности или документирования реальности. Проросший на русскоязычной почве постдраматический театр имеет корни в культуре устного исполнения, точнее сказать, поведения драматургов.

Вероятно, почвой русскоязычной перформативности современного театра является текст НД. Именно он во многом перезагрузил за двадцать лет структурную матрицу русскоязычной драматургии, вывел на первый план ремарку как действующее лицо пьесы, дискредитировал систему действий в пьесе. Например, через звуковое пространство перформативный поворот привел в текст фон (шум улицы, голоса, перестуки) не как мусор, а как действующее лицо, работающее на ритм и смысл написанного и происходящего. И если прежде акустическая составляющая была частью режиссерского решения спектакля, хотя во многих пьесах мы

можем встретить отдельные указания на это, то сегодня акустический фон пьесы Оли Потаповой фактически играет пьесу и строит действие, становится специфической характеристикой драмы.

Пьеса уже даже не представляет собой симфонию голосов действующих лиц, как в «Хоре» Л. Петрушевской, а превращается в набор звуков, разобраться в которых необходимо читателю/зрителю. Это способ коммуникации режиссера (группы создателей спектакля, включая драматурга) со зрительным залом, при котором последний должен сложить определенный смысловой алгоритм, решить театральное уравнение, отчасти схожее с брехтианской идеей театра как места для дискуссии. Например, прописано на уровне ремарок свободное устройство театрального зрелища и зрителя как соучастника процесса:

- свободная рассадка;
- эксплуатация непрофильных помещений (баров, выставочных площадок, скверов, подвалов);
- нефиксированное время пребывания в процессе читки.

Все это привело к тому, что в последние десять лет читка из вспомогательной части театрального процесса превратилась в самостоятельный театральный

жанр и спровоцировала появление целого потока пьес, которые сегодня можно назвать текстами для исполнения, а их поэтика требует отдельного разговора, метода исследования и способа постановки. Наиболее иллюстративным примером является fringe-программа фестиваля молодой драматургии «Любимовка», которая вбирает в себя исключительно экспериментальные, в том числе и по способу письма, тексты: Е. Августеняк, О. Потаповой, В. Брызъ, А. Агаповой, Д. Гурского и многих других. Парадоксально, но для работы с ними зачастую уже не подходит привычный формат классической читки, а на роль режиссеров работ приглашаются люди, не имеющие профильного театрального образования, принадлежащие, скорее, к области гуманитарного знания: искусствоведы, культурологи, социологи и программисты. Этот интересный эксперимент, предложенный руководителем fringe-программы Е. Спиваковской, подчеркнул, с одной стороны, исчерпанность жанра читки сегодня, не справляющегося с новыми форматами текста, с другой – событийно отразил процесс размыкания театральных границ, ставший неизбежным и необходимым для жизни театра.

Список литературы

1. Ковальская Е. О становлении новой драмы в России [Электронный ресурс] // Teatre. Театральный портал. URL: http://teatre.com.ua/modern/elena_kovalskaja_o_stanovlenyy_novoj_dramy_v_rossyy (дата обращения: 03.11.2021).
2. Ямпольская Е. Культура не то, что вы думали [Электронный ресурс] // Портал «Культура. Ру». URL: <https://portal-kultura.ru/articles/opinions/10833-elena-yampolskaya-gazeta-kultura-ne-to-cto-vy-dumali> (дата обращения: 03.11.2021).
3. Журчева О.В. Стилиевые тенденции в драматургии века. Самара: СамГПУ, 2001. 183 с.
4. Журчева Т.В. «Тольяттинская драматургия»: конспект критического очерка // Новейшая драма XX–XXI вв.: проблема конфликта: материалы науч.-практ. семинара, 12–13 апр., г. Тольятти. Самара: Универс групп, 2009. С. 65–72.
5. Болотян И.М. Жанровые искания русской драматургии конца XX – начала XXI века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2008. 16 с.
6. Матвиенко К.Н. Кинофикация театра: история и современность: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2010. 31 с.

7. Дурненков М.Е. Дискуссия «Тольятти – Москва. Тольяттинская драматургия в контекст российской» // Фестиваль современной пьесы «Новая Драма Тольятти». Тольятти, 2007. С. 6-15.
8. Мамаладзе М. Мыслящий вслух // Театр. 2004. № 5. С. 32-34.
9. Мамаладзе М. Театр катастрофического сознания: о пьесах – философских сказках Вячеслава Дурненкова на фоне театральных мифов вокруг «новой драмы» // Новое литературное обозрение. 2005. № 73. С. 45-68.
10. Липовецкий М.Н. Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых // Новое литературное обозрение. 2005. № 73. С. 244-276.
11. Липовецкий М.Н. Перформанс насилия: «Новая драма» и границы насилия // Новое литературное обозрение. 2008. № 83. С. 89-96.
12. Beumers B., Lipovetsky M. Performing Violence: Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama. Chicago, 2009. 316 p.
13. Руднев П.А. Драма памяти: очерки истории российской драматургии: 1950-2010-е. Москва: Новое лит. обозрение, 2018. 489 с.
14. Малютина Н., Маронь А. Проблема культурной (само)идентификации героя в новейшей постсоветской драме. Перформативка. Kraków: Collegium Columbinum; Białystok: Temida 2, 2019. 220 с. (Библиотека Традиции; № CLXIII).
15. Болотян И. «Док» и «Догма»: теория и практика [Электронный ресурс] // Театр. 2015. № 19. URL: <http://oteatre.info/dok-i-dogma-teoriia-i-praktika/> (дата обращения: 03.11.2021).
16. Гремина Е.А. В театре сегодня побеждают высшие ценности плюс оперативный менеджмент // Новая газета. 2002. № 50. С. 12.
17. Денисова С. Любовь-позиция: Угаров в письмах и комментариях [Электронный ресурс] // Театр. 2018. № 34. URL: <http://oteatre.info/lyubov-pozitsiia-ugarov-v-pismah-i-kommentarii/> (дата обращения: 03.11.2021).
18. Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: в 5 т. Москва: Искусство, 1965. Т. 5/2. 566 с.
19. Федянина О. 120 лет одиночества [Электронный ресурс] // Коммерсант. 26. 01. 2018. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3522305> (дата обращения: 03.11.2021).
20. Забалуев В., Зензинов, А. Кислород для Театра.doc [Электронный ресурс] // Русский журнал. 07. 11. 2002. URL: http://old.russ.ru/culture/podmostki/20021007_zenza.html (дата обращения: 03.11.2021).

Сведения об авторе:

Сизова Мария Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры русского театра Российского государственного института сценических искусств

ул. Моховая, 346, Санкт-Петербург, 191028
sizmariiaiv@gmail.com

Дата поступления статьи: 22.11.2021

Одобрено: 15.12.2021

Дата публикации: 28.12.2021

Для цитирования:

Сизова М.И. Читка: от театрального формата к отдельному драматургическому жанру «текст для исполнения» // Сфера культуры. 2021. № 4 (6). С. 43-50. DOI:10.48164/2713-301X_2021_6_43

УДК 7.091.2

DOI: 10.48164/2713-301X_2021_6_43

M.I. Sizova

Saint Petersburg
Russian State Institute of Performing Art
sizmariiav@gmail.com

THEATRICAL READING: FROM A THEATRICAL FORMAT TO THE SEPARATE DRAMATIC GENRE OF A "TEXT FOR PERFORMANCE"

This article deals with the phenomenon of theatrical reading ("chitka," the performative reading of a play out loud before an audience) as a socio-cultural phenomenon. Theatrical reading has had an enormous impact on the whole theatrical process in general and on Russian-speaking drama in particular. This article discusses the connection between theatrical reading and the New Drama, from the emergence of the Liubimovka contemporary play laboratory at Yasnaia Poliana to current acoustic experiments with plays in cyberspace by playwrights. The author examines the historical background of the emergence of this

theatrical genre in the German theater of Bertolt Brecht and the domestic adaptation of its use by the ideologists of Russian-language documentary theater. The author describes the long and fruitful collaboration between young authors, directors, and Moscow's Teatr.doc, headed by its theoreticians – and, in fact, the "parents" of the new drama – Mikhail Ugarov and Elena Gremina.

Keywords: theatrical reading, text for execution, play, New Drama, documentary theatre, sociocultural movement, «Theatre.doc», monodrama.

References

1. Koval'skaia, E. O stanovlenii novoi dramy v Rossii [On the Formation of New Drama in Russia]. Teatr. Teatral'nyi portal [Theater. Theatrical Portal] (In Russian). URL://http://teatre.com.ua/modern/elena_kovalskaja_o_stanovlenii_novoi_dramy_v_rossii [Accessed 03.11.2021].
2. Iampol'skaia, E. Kul'tura ne to, chto vy dumali [Culture is Not What You Thought]. Portal «Kul'tura.Ru» [Portal «Culture.Ru»]. (In Russian). URL: <https://portal-kultura.ru/articles/opinions/10833-elena-yampolskaya-gazeta-kultura-ne-to-chto-vy-dumali> [Accessed 03.11.2021].
3. Zhurcheva, O.V. (2001) *Stilevyie tendentsii v dramaturgii veka* [Stylistic Trends in Dramaturgy of the Century]. Samara: Samarskii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet. (In Russian).
4. Zhurcheva, T.V. (2009) «Tol'iattinskaia dramaturgiia»: konspekt kriticheskogo ocherka [Togliatti Dramaturgy: Critical Perspective]. *Noveishaia drama XX-XXI vv.: problema konflikt* [The Newest Drama of the Twentieth – Twenty-First Centuries: The Problem of Conflict]. Samara: Univers grupp, 65-72. (In Russian).
5. Bolotina, I.M. (2008) *Zhanrovyie iskaniiia russkoi dramaturgii kontsa XX – nachala XXI veka*. Avtoreferat dissertatsii ... kandidata filologicheskikh nauk [Genre Quests in Russian Dramaturgy of the End of the Twentieth – Beginning of the Twenty-First Centuries. Dissertation Abstract]. Moscow. (In Russian).
6. Matvienko, K.N. (2010) *Kinofikatsiia teatra: istoriia i sovremennost'*. Avtoreferat dissertatsii ... kandidata Iskusstvovedeniia [The Kinofication of Theater: History and Contemporaneity. Dissertation Abstract]. St. Petersburg. (In Russian).

7. Durnenkov, M.E. (2007) Diskussiiia «Tol'iatti – Moskva. Tol'iattinskaia dramaturgiia v kontekst rossiiskoi» [Discussion «Togliatti – Moscow. Togliatti Dramaturgy in Context of Russian Dramaturgy»]. *Festival' sovremennoi p'esy «Novaia Drama Tol'iatti»* [Festival of Modern Plays «The New Togliatti Drama»]. Tol'iatti. 6-15. (In Russian).
8. Mamaladze, M. (2004) Mysliashchii vslukh [Thinking Out Loud]. *Teatr*. [Theater]. 5, 32-34. (In Russian).
9. Mamaladze, M. (2005) Teatr katastroficheskogo soznaniia: o p'esakh – filosofskikh skazkakh Viacheslava Durnenkova na fone teatral'nykh mifov vokrug «novoi dramy» [Theater of Catastrophic Consciousness: About Vyacheslav Durnenkov's Plays, Philosophical Fairy Tales, on the Background of Theatrical Myths About the «New Drama»]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Review]. 73, 45-68. (In Russian).
10. Lipovetskii, M.N. (2005) Teatr nasiliia v obshchestve spektaklia: filosofskie farsy Vladimira i Olega Presniakovykh [Theater of Violence in the Society of the Spectacle: The Philosophical Farces of Vladimir and Oleg Presniakov]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Review]. 73, 244-276. (In Russian).
11. Lipovetskii, M.N. (2008) Performans nasiliia: «Novaia drama» i granitsy nasiliia [The Performance of Violence: «New Drama» and the Limits of Violence]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Review]. 83, 89-96. (In Russian).
12. Beumers, B., Lipovetsky, M. (2009) *Performing Violence: Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama*. Chicago.
13. Rudnev, P.A. (2018) *Drama pamiati: ocherki istorii rossiiskoi dramaturgii: 1950-2010-e.* [The Drama of Memory: Essays on the History of Russian Drama: 1950-2010]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
14. Maliutina, N., Maron', A. (2019) *Problema kul'turnoi (samo)identifikatsii geroia v noveishei postsovetskoj drame. Performatirovka* [The Problem of Cultural (Self)Identification of the Hero in the Most Recent Post-Soviet Drama. Performatting]. Kraków; Białystok. (in Polish).
15. Bolotian, I. (2015) «Dok» i «Dogma»: teoriia i praktika [«Doc» and «Dogma»: Theory and Practice]. *Teatr* [Theater]. 9. (In Russian). URL: <http://oteatre.info/dok-i-dogma-teoriia-i-praktika/> (Accessed 03.11.2021).
16. Gremina, E.A. (2002) V teatre segodnia pobezhdaiut vysshie tsennosti plus operativnyi menedzhment [In Theatre Today Higher Values Plus Effective Management Win Out]. *Novaia gazeta* [Newspaper]. 50, 12. (In Russian).
17. Denisova, S. (2018) Liubov'-pozitsiia: Ugarov v pis'makh i kommentariiakh [Love-Position: Ugarov in Letters and Commentary]. *Teatr* [Theater]. 34. (In Russian). URL: <http://oteatre.info/lyubov-pozitsiia-ugarov-v-pismah-i-kommentariiakh/> (Accessed 03.11.2021).
18. Brekht, B. (1965) *Teatr: P'esy. Stat'i. Vyskazyvaniia* [Theater: Plays. Articles. Statements]. T. 5/2. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
19. Fedianina, O. (2018) 120 let odinochestva [120 Years of Solitude]. *Kommersant* [Kommersant]. 26. 01. 2018. (In Russian). URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3522305> (Accessed 03.11.2021).
20. Zabaluev, V., Zenzinov, A. (2002) Kislorod dlia Teatra.doc [Oxygen for Theatre.doc]. *Russkii zhurnal* [Russian Journal]. 07. 11. 2002 (In Russian). URL: http://old.russ.ru/culture/podmostki/20021007_zenza.html (Accessed 03.11.2021).

About the author:

Maria I. Sizova, Candidate of Art History, Associate Professor, Department of Russian Theater, Russian State Institute of Performing Art

346 Mokhovaia Str., St. Petersburg, 191028
sizmariiaiv@gmail.com

УДК 75.03(092)(460)

DOI: 10.48164/2713-301X_2021_6_51

Е.Г. Столярова

Самара

Самарский государственный институт культуры
st998707@mail.ru

ТВОРЧЕСТВО ЖОАНА МИРО В КОНТЕКСТЕ АБСТРАКТНОГО СЮРРЕАЛИЗМА

В статье рассматривается оригинальный авторский подход к созданию абстрактного произведения художника Жоана Миро. Абстрактный сюрреализм сформировался в изобразительном искусстве и литературе начала XX века в качестве интерпретации западного авангардистского направления. Для него был характерен особый способ художественного процесса – передача посредством живописи воображаемых иллюзий с точностью фотографа, который фиксирует нечто несуществующее и передает с максимальной степенью реалистичности. Актуальность творчества Жоана Миро для современного искусства определяется художественно-творческим подходом к интерпретации концепций абстрактного сюрреализма. Изучение направления сюрреализм в искусстве XX века даст толчок новым поискам методов и приемов работы как в изобразительном искусстве, так и декоративно-прикладном творчестве.

Ключевые слова: сюрреализм, абстракция, изобразительное искусство, психоанализ, творческие приемы, техники искусства.

Абстрактный сюрреализм – один из векторов интерпретаций и творческих поисков этого направления. В искусстве и литературе начала XX века сформировалось сюрреалистическое направление западного авангардистского движения. Для него был характерен особый способ художественного процесса, характеризующийся передачей в живописи воображаемых иллюзий с достоверностью фотографа, фиксирующего «несуществующие вещи» и передающие их с максимальной степенью реалистичности. Парадоксальное сочетание форм и объектов вызывало художественный эффект, в философском смысле освобождающий от преград и ограничений.

Сюрреализм обозначил себя в начале XX века во Франции и позже проявился в других странах Европы и Америки. Художники этого направления трактовали творчество как приближение к пониманию бессознательного, придавая алогичному явлению смысл возможного существования. Антирационалистическая интуитив-

ная философия, достижения психиатрии этого периода времени и психоанализ сыграли решающую роль в становлении идеологии сюрреалистов.

Термин «сюрреализм» впервые прозвучал в манифесте «Новый дух» Аполлинера Гийома в 1917 году. Манифест был написан к балету «Парад», авторами которого явились композитор Эрик Сати, балетмейстер Леонид Мясин, художник Пабло Пикассо. Официальное начало направлению положил Андре Бретон в 1924 году в «Манифесте сюрреализма», написанном методом автоматического письма. В 1926 году в Париже начало работать Бюро сюрреалистических исследований. На первой выставке этого направления, которая состоялась 13 ноября 1925 года в Париже, представили свои работы Де Кирико, Макс Эрнст, Поль Клее, Андре Массон, Пабло Пикассо, Жоан Миро и другие. В этой же стилистике создан фильм Сальвадора Дали и Луиса Бунюэля «Андалузский лес» в 1927 году.

В 20–30-х годах XX века многие художники примкнули к сюрреалистическому направлению. В 1938 году состоялась Международная выставка этого направления в Париже. Завершение существования движения сюрреалистов трудно точно определить, поскольку есть разные предположения. Одни исследователи искусства считают, что это случилось в 1939 году, когда Центр Помпиду закончил описание движения, другие – в период Второй мировой войны, третьи – соотносят это с кончиной Андре Бретона, произошедшей в 1966 году. Отдельные историки связывают завершение сюрреализма со смертью Сальвадора Дали в 1989 году.

Сюрреалистическое направление во многом было концептуальным. Его мастера вдохновлялись теорией Зигмунда Фрейда и через психоанализ возвышали духовное начало над материальным. Каждый художник понимал это по-своему, отдельные яркие представители, такие как Магритт, вообще не увлекались Фрейдом, но концепция их творчества была схожа в том смысле, что творцы искали пути передачи психического миропонимания реального мира. Они предлагали абсурдные, противоречивые сочетания объектов и образов посредством техник коллажа, «реди-мейда» и других впервые открытых ими техник. Их интересовали темы магии, иронии, нереальные образы подсознания в фантазмагорической форме. Эти «картины» они вызывали различными способами: голодом, гипнозом и другими средствами, создавая автоматическое письмо, руководствуясь глубинами подсознания, воспроизводя сновидения и иллюзии воображения художника.

Каждый художник искал свой путь перехода в сверхреализм несуществующего. Макс Эрнст изобрел фроттаж, передающий ирреальность происходящего. Художник натирал мел на бумагу, обретая таким способом необычные фактуры и текстуры, тем самым создавая интересные художественные эффекты. Он мог использовать прием получения

фактур на листе бумаги, помещая его на необструганное дерево и натирая грифелем, мелом или другими материалами. Произведенную картину Эрнст дорисовывал свободными ассоциациями, создавая неповторимые, будоражащие воображение изображения. Он мог брызгать краской на полотно или накладывать одну недописанную картину на другую, дорисовывая их и получая таким образом неожиданные ассоциативные визуальные ряды.

Художник-сюрреалист Оскар Домингес, изыскивая свои творческие методы работы с картиной, предложил использовать декалькоманию (оттиски изображения) в создании художественных произведений. Вольфганг Паален с помощью фьюмажа (рисунков, полученных при помощи копоти свечи или керосиновой лампы) находил свои приемы и методы работы. В технике граттажа (процарапывание рисунка на тонированной бумаге) изображал фантастические образы Эстебан Франсес.

В творчестве Жоана Миро в контексте направления сюрреализма, особый интерес представляет абстрактная интерпретация художественных образов. Художник родился в 1893 году в Барселоне. В 1912–1915 годах учился в художественной школе Франсиско Гали и писал свои первые картины. В 1920 году в Париже познакомился с Пикассо и другими художниками. К тому моменту мастер уже в третий раз поменял свой стиль от увлечения фовизмом и кубизмом до поэтического реализма. Модный в то время сюрреализм полностью захватил художника, но он представлял его по-своему, с абстрактной точки зрения. Миро отошел от детализации, присущей реализму, и сконцентрировался на эмоционально-чувственной выразительности. Художник комбинировал, соединял в одной картине реальные и абстрактные формы. В картине «Голова каталонского крестьянина», несмотря на условность изображения, все было графически соотносено, выверено по линейке, тщательно продумано автором.

Картина «Карнавал Арлекина», написанная между 1924 и 1925 годами, стала одной из направляющих его творчества по стилистике и приемам исполнения. В ней много фантастичных деталей, прописанных в духе сюрреализма. Во время Второй мировой войны художник создал свою знаменитую серию «Созвездие». Именно по этой манере его начали узнавать, хотя признан он был намного раньше, еще в середине 1920-х годов, где его абстрактное искусство успешно влилось в сюрреалистическое. В своих работах Миро фантазировал, придумывал, направлял зрителя. Названия лишь отчасти давали тему для размышления о «посланиях художника», но изображение мало соотносилось с названием картины. Его работы очень эстетичны по цвету и зашифрованы по смыслу, и лишь в семантике цвета и пластике формы мы можем декодировать послания автора.

В 1928 году художником были написаны «Голландские интерьеры». В 1933 году прошла выставка коллажей. Художник работал в Париже и Нормандии. К значимым произведениям относят фреску для Гарвардского университета (1950 год) и роспись стен парижского отделения ЮНЕСКО (1955 год). В 1975 году был основан Фонд Жоана Миро в Барселоне. В нем находится 300 картин, 150 скульптур, 9 текстильных работ и 8 000 рисунков. Здание построено по проекту Жузепа Льюиса Серта – ученика Ле Корбюзье. К лучшим известным работам Миро, принадлежащим фонду, причисляют картины «Женщина в ночи среди птичьей стаи» и «Нежность птицы».

Миро занимался скульптурой, примеры работ – «Женщина и птица», «Мисс Чикаго» в 80-х годах XX века. Он создал более 250 иллюстрированных книг. К значительному событию современности можно отнести открытие выставки «"Цвет, ритм, юмор": книги Жоана Миро из собрания Марка Башмакова» 1 ноября 2019 года в Главном штабе Эрмитажа. Название явилось цитатой Джеймса Суини, куратора первой ретроспектив-

ной выставки художника в Нью-Йорке в 1941 году. Жоан Миро писал: «Я пытаюсь использовать цвета, как слова, которые формируют стихи». В каждой картине – «тайна, судьба, послание». Его имя стоит в числе ярких представителей модернизма XX века.

С сюрреалистами Миро связывает абсурдность как в названии картин, например «Улыбка пылающих крыльев», так и в отсутствии связи изображения с самим названием. Его наследие огромно, он успел приобрести славу и понимание современников. Излюбленным направлением Миро в мировой истории искусств остался абстрактный сюрреализм. Это картины, на которых мы можем видеть геометрические и пластические решения, завораживающие взгляд зрителя, погружающие в фантазии художника и делающие зрителя сопричастным к полету воображения. Цветовая гамма не оставляет равнодушными знатоков искусства, а ассоциативная череда образов погружает в мир чувств, вдохновения и полета. Абстрактные сюрреалистические картины художника, создававшиеся посредством «автоматизма», техники свободных ассоциаций или других приемов, оставляют загадку для зрителей думающих и размышляющих. Кажущаяся произвольность рисунков четко продумана и выверена до мелочей, с большой долей остроумности и фантазии.

Глубины подсознания, экспрессия и выражение свободных фантазий, страхов и комплексов явились истоками рождения художественных образов и иносказаний собственных мировоззрений художников и их последователей. Несмотря на разнообразие творческих методов сюрреализма, всех художников объединяла продуманная идея изменить обыденное представление о картине мира. Сверхреальные или зашифрованные абстрактные образы позволяют зрителю самому вступать в творческий процесс со своим воображением, что, в свою очередь, делает искусство интерактивным.

Список литературы

1. Гальцова Е.Д. Творчество Андре Бретона как энциклопедия сюрреализма. Москва: ИМЛИ РАН, 2019. 351 с.
2. Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм. Москва: Новое лит. обозрение, 2002. 410 с.
3. Энциклопедический словарь сюрреализма / сост. Т.В. Балашова, Е.Д. Гальцова. Москва: ИМЛИ РАН, 2007. 581 с.
4. Сюрреализм. Воззвания и трактаты международного движения с 1920-х годов до наших дней / сост. и предисл. Ги Жирара; пер. под ред. С. Дубина. Москва: Гилея, 2018. 448 с.
5. Андреев Л.Г. Сюрреализм. Москва: Высш. шк., 1972. 232 с.

Сведения об авторе:

Столярова Елена Георгиевна, профессор, кандидат искусствоведения, профессор кафедры декоративно-прикладного творчества Самарского государственного института культуры

ул. Фрунзе, 167, Самара, 443100
st998707@mail.ru

Дата поступления статьи: 09.12.2021

Одобрено: 15.12.2021

Дата публикации: 28.12.2021

Для цитирования:

Столярова Е.Г. Творчество Жоана Миро в контексте абстрактного сюрреализма // Сфера культуры. 2021. № 4 (6). С. 51-55. DOI:10.48164/2713-301X_2021_6_51

УДК 75.03(092)[460]

DOI: 10.48164/2713-301X_2021_6_51

E.G. Stolyarova

Samara
Samara State Institute of Culture
st998707@mail.ru

JOAN MIRO'S ART IN THE CONTEXT OF ABSTRACT SURREALISM

This article examines Joan Miró's original approach to abstract art. Abstract surrealism was formed in the visual arts and literature of the early twentieth century as an interpretation of the Western avant-garde movement. It was characterized by a special way of painting images of things that do not exist but capturing and transmitting them with the accuracy of a photographer, with a maximum degree of realism. Miró's artistic and creative approach to

abstract surrealism has inspired contemporary art. The study of surrealism in the art of the twentieth century has given impetus to the search for new artistic methods and techniques, both in the fine arts and in decorative and applied works.

Keywords: surrealism, abstraction, visual art, Psychoanalysis, creative techniques, art technique.

References

1. Gal'tsova, E.D. (2019) *Tvorchestvo Andre Bretona kak entsiklopediia siurrealizma*. Moscow: IMLI RAN, 2019. (In Russian).
2. Shen'e-Zhandron, Zh. (2002) *Siurrealizm*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2002. (In Russian).
3. Balashova, T.V., Gal'tsova, E.D. (Ed). (2007) *Entsiklopedicheskii slovar' siurrealizma*. Moscow: IMLI RAN. (In Russian).
4. Zhirar, G. (2018) *Siurrealizm. Vozzvaniia i traktaty mezhdunarodnogo dvizheniia s 1920-kh godov do nashikh dnei*. Moscow: Gileia. (In Russian).
5. Andreev, L.G. (1972) *Siurrealizm*. Moscow: Vysshaia shkola. (In Russian).

About the author:

Elena G. Stolyarova, Professor, Candidate of Art History, Professor, Department of Decorative and Applied Arts, Samara State Institute of Culture

167 Frunze Str., Samara, 443100
st998707@mail.ru



LANGUAGE & CULTURE

ЯЗЫК И КУЛЬТУРА

УДК 008:81+81-112

DOI: 10.48164/2713-301X_2021_6_59

Е.Е. Стефанский

Самара
Самарский национальный исследовательский университет
имени академика С.П. Королева
estefanski@rambler.ru

КОНЦЕПТ «ГОРДОСТЬ» В ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКИХ И ПОЛЬСКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРАХ

В статье с позиций современной лингвокультурологии рассматривается концепт «ГОРДОСТЬ» в четырех славянских лингвокультурах. Автор исследует лексические средства реализации данного концепта и их ценностные характеристики, а также вопрос о взаимовлиянии указанных лингвокультур в рассматриваемой сфере. «Польский гонор», отмечаемый всеми восточными соседями поляков, отражает повышенное внимание в польском сознании к интересам личности, готовой отстаивать свою честь и достоинство — именно те понятия, которые обозначаются словом «*honor*» в польском языке.

Ключевые слова: лингвокультурология, аксиология, славянские языки, культурные концепты.

В современной лингвокультурологии активно исследуются культурные концепты, определяющие этическую сферу. Так, один из томов фундаментального труда «Аксиологический лексикон славян и их соседей» под редакцией профессора Е. Бартминьского [1] был посвящен концепту «ЧЕСТЬ» (пол. HONOR). Авторы исследований, вошедших в Лексикон, приходят к выводу, что с этим концептом тесно связаны и другие этические концепты, определяющие отношение к человеку в обществе. Это концепты «ДОСТОИНСТВО» и «ГОРДОСТЬ».

См., например, фрагмент из романа Е. Сосновского «Апокриф Аглаи» и его русский перевод, где выражение *uniosta się honorem* переводится с использованием слова *гордость*¹:

Zdawał sobie sprawę w dziwczności układu, w którym rodzice nie znają jego adresu i nie mają numeru telefonu; sam dzwonił do nich co kilka dni, ale matka chyba **uniosta się honorem** i nigdy się nie zająknęła, żeby go zmienić.

Он отдавал себе отчет в странности ситуации, в которой родители не знают его адреса и номера телефона; сам он звонил им каждые два-три дня, однако мать, очевидно, **вспылила** и из **гордости** ни разу не заикнулась о том, чтобы как-то изменить это положение².

Объект настоящего исследования — концепт «ГОРДОСТЬ» в восточнославянских и польской лингвокультурах. В процессе анализа рассматриваются лексические средства реализации данного концепта и их ценностные характеристики, а также вопрос о взаимовлиянии указанных лингвокультур в рассматриваемой сфере.

В древнерусском языке и в традиционном народном сознании, отраженном,

¹ Языковой материал для настоящего исследования собирался с помощью параллельных текстов, словарей, а также национальных корпусов русского, белорусского и польского языков. Автор выражает благодарность коллегам из Белоруссии и Украины Надежде Кохнович и Светлане Гирняк за помощь в подборе источников и ценные советы.

² Сосновский Е. Апокриф Аглаи / пер. с пол. Л. Цывьяна. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004. С. 170.

например, в поговорках, зафиксированных в словаре В.И. Даля, *гордость* имеет отрицательные ценностные характеристики.

Так, в «Словаре древнерусского языка» (XI–XIV вв.) зафиксированы четыре лексемы со значением *гордость*, образованные по разным словообразовательным моделям – **гърдость** = **гърдь** = **гърдыни** = **гърдыни**. У каждой из этих лексем отмечены 2 значения: 1. Непокорность, дерзость. 2. Высокомерие, надменность, кичливость¹.

Древнерусское прилагательное **гърдын** имело пять значений, четыре из которых маркируют это качество как негативное: 1. Непокорный, дерзкий; 2. Высокомерный, кичливый; 3. Жестокий, губительный; 4. Суровый, безжалостный. Пятое значение оказывается исключением, которое лишь подтверждает правило. Оно определяется как *славный, выдающийся* и иллюстрируется единственным примером, в котором речь идет о «гордых художествах» эллинов².

Однозначно отрицательные коннотации имеют и другие древнерусские дериваты с корнем **гърд-**. См.:

гърдитися – 1. Проявлять непокорность, дерзость. 2. Проявлять высокомерие, надменность, кичиться. 3. Свиристовать.

гърдостыни – непокорный, дерзкий.

гърдоустыць – тот, кто говорит дерзко.

гърдѣти – проявлять высокомерие, надменность³.

Столь же негативную оценку гордости можно найти в поговорках, зафиксированных в словаре В.И. Даля:

Гордым быть, глупым слыть.
Гордым бог противится, а смиренным дает благодать. В убогой гордости дьяволу утеха. Во всякой гордости черту много радости. Смирение паче гордости⁴.

В польском традиционном сознании также отмечено негативное отношение к гордости. Так, польский этимолог А. Брюкнер приводит поговорку: *Kto gardy, jest chleb twardy* (т. е. Кто гордый, есть хлеб твердый)⁵.

Такая же негативная оценочность зафиксирована у соответствующих лексем в старославянском языке. Показательно, что при переводе этих лексем на современный чешский язык в «Старославянском словаре» используются чешские слова, обозначающие негативно оцениваемую гордость:

грьдость, гръдыни, гръждение – надменность, гордыня; *řůcha, zřurnost*.

грьдь – возгордившийся, надменный; *rušný, zřurný*⁶.

В современном русском языке наблюдается обратная картина. Лексема *гордость* имеет 4 значения, 3 из которых имеют позитивную оценочность: 1. Чувство собственного достоинства. 2. Чувство удовлетворения от достигнутых кем-л. успехов. 3. О том, кем гордятся. И лишь четвертое, *высокомерие, надменность*, имеющее помету «разговорное», несет негативную оценочность⁷.

Лексема *горделивость* обозначает внешние проявления гордости, поэтому чаще всего оценивается негативно. Аксиологические характеристики глагола *гордиться* зависят от объекта: если гордость направлена на достижения других, то глагол имеет положительную оценочность, если же она направлена на демонстрацию собственного превосходства, то глагол имеет отрицательные ценностные характеристики.

Специальным средством обозначения отрицательно оцениваемой гордости

⁵ Brückner A. Słownik etymologiczny języka polskiego. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1974. S. 135.

⁶ Старославянский словарь: [По рукописям X–XI вв.] / Слав. ин-т Акад. наук Чеш. Респ., Ин-т славяноведения и балканистики РАН; [Э. Благова и др.]; под ред. Р.М. Цейтлин, Р. Вечерки, Э. Благовой. Москва: Рус. яз., 1994. С. 178.

⁷ Словарь современного русского литературного языка: в 20 т. Т. III / под ред. К.С. Горбачевича. 2-е изд., перераб. и доп. Москва; Санкт-Петербург: Рус. яз., 1992. С. 238–239.

¹ Словарь древнерусского языка (XI–XIV вв.): в 10 т. Т. 2: Възалкати – добродѣтельникъ / АН СССР, Ин-т рус. яз.; [И.В. Андрианова и др.]; гл. ред. Р.И. Аванесов. Москва: Рус. яз., 1989. С. 408–409.

² Там же. С. 409.

³ Там же. С. 407–411.

⁴ Даль В.И. Словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 1. Москва: Рус. яз., 1989. С. 378.

в русском языке является лексема *гордыня* – непомерная гордость¹.

Очень близко к ней по значению слово «гонор», заимствованное через польский язык из латыни. Это слово, по словам М. Гжешак, было усвоено польским языком в XVII в. и сохранило значение языка-источника *честь* [2, с. 121]. Позже это слово попадает в восточнославянские языки, где происходят семантические, а главное – аксиологические сдвиги. В русском языке оно получает значение *гордыня, тщеславие*, в украинском в одном из лексико-семантических вариантов сохраняет значение *честь*, а его основной семантикой становится, как и в русском, *чванливость, кичливость, надменность*, т. е. *гордость* с отрицательными коннотациями². При этом нередко обладателями гонора оказываются поляки. См., например:

Украинский оригинал

Він пригадував, як втівав через горище, як скавав з покрівлі на землю, як лежав у бур'яні, і ввесь його шляхетський гонор піднявся з самого дна, кипів, клетотів у його душі (Нечуй-Левицький)³.

Русский перевод

Он вспоминал, как убежал через чердак, как прыгал с крыши на землю, как лежал в бурьяне, и весь его шляхетский гонор поднялся с самого дна, кипел, клокотал в его душе.

В белорусском языке наблюдается экспансия лексемы *гонар* (и ее производных), которая соответствует не только пол. *honor* и рус. *честь*, но и имеет многие другие значения: *гордость, надменность, достоинство*. «На протяжении XX века, – отмечает Н. Кохнович, – *гонар* вытесняет не только прежде *чэсць* (а также *гордасць*), но и вбирает в себя практически все возможные для данного лексико-семантического поля значения, а также обрастает множеством калек из русского языка: *ганарыцца* [гордиться], *дошка*

гонару [доска почета], *маю гонар* [прадставиць] [имею честь представить], предлог *у гонар* [в честь] и др.» [3, с. 238]. При этом, по словам исследовательницы, в текстах лексема *гонар* чаще всего встречается в значении *чувство гордости* [Там же, с. 247].

Показательно также, что в русском языковом сознании *гонор* нередко ассоциируется с поляками и Польшей, а слово «гонор» нередко употребляется с определением *польский*⁴. См. примеры из «Национального корпуса русского языка»⁵:

Булгарин, как и следовало ожидать от него, не на шутку струсил, но, чтобы уже не совсем замарать **польский гонор**, вышел к студентам с трубкою в руках и начал говорить, не снимая шапки, не поздрававшись. «Mutze herunter! Шапку долой!» — слышалось из толпы [Н.И. Пирогов. Вопросы жизни. Дневник старого врача (1879-1881)].

Среди ночи вдруг пани Августа, – маленькая, кудрявая, с ямочками на щеках, – придумав новую забаву, хлопала в ладоши: «Едем». Валились в сани, с факелами мчались к соседу, где снова бочонки венгерского, целиком зажаренные бараны для высоких гостей, для шляхты – огромные миски рубцов с чесноком. Осушали чаши за прекрасных дам, за **польский гонор**, за великую волю Ржечи Посполитой [А.Н. Толстой. Петр Первый. Книга вторая (1933)].

См. также воспоминания актрисы Е.Н. Гоголевой о балерине Е.В. Гельцер:

«Она выступала в концертах с характерными танцами, **чаще всего с мазуркой или краковяком**. Ее партнер стремительно становился на колено, ловко делал туры, осторожно подхватывая за талию Екатерину Васильевну, а она почти стояла на месте. После

¹ Словарь современного русского литературного языка: в 20 т. Т. III / под ред. К.С. Горбачевича. 2-е изд., перераб. и доп. Москва; Санкт-Петербург: Рус. яз., 1992. С. 239.

² Цит. по: Словник української мови: в 11 т. Т. II. Київ: Наукова думка, 1971. С. 1230.

³ Там же.

⁴ Аналогичная ситуация возникла в литовском языке, где слово *onaras* (< honor) получило значение *польский гонор*, т. е. *преувеличенное чувство собственного достоинства, гордыня, самомнение, амбиции* [4, с. 95].

⁵ Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. URL: <https://ruscorpora.ru/new/> (дата обращения: 21.11.2021).

эффектно сделанного выхода на сцену красиво топала ножкой, обутой в белый сапожок, лихо, удивительно темпераментно делала **гордое** движение головой, вскидывая руку в лайковой длинной перчатке. Но чего стоил этот жест и эта **горделивая** головка! Сколько шика, **гонора** и изящества было в этом «танце»! **В нем была вся Польша!**»¹.

Одновременно русские стереотипы приписывают полякам повышенное самомнение, надменность – все то, что передается словом *гордость* с отрицательными коннотациями. См., например:

Кто устоит в неравном споре:

Кичливый лях, иль верный росс?².

Довольно, стыдно мне

Пред **гордою полячкой** унижаться³.

И Старцев избегал разговоров, а только закусывал и играл в винт, и когда заставлял в каком-нибудь доме семейный праздник и его приглашали откусать, то он садился и ел молча, глядя в тарелку; и все, что в это время говорили, было неинтересно, несправедливо, глупо, он чувствовал раздражение, волновался, но молчал, и за то, что он всегда сурово молчал и глядел в тарелку, его прозвали в городе **«поляк надутый»**, хотя он **никогда поляком не был**⁴.

Девчонка, выскочка, **гордячка**,

Чей звук широк, как Енисей, —

Утешь меня игрой своей:

На голове твоей, **полячка**,

Марины Мнишек холм кудрей,

Смычок твой мнителен, скрипачка⁵.

«Поляков от русских (в массе, конечно) в первую очередь отличает отношение к индивидуализму и к коллективизму (все равно, как бы его ни называть: народом, классом или соборностью), – пишет в статье “В защиту польского гонора” Анджей де Лазари. – Русские давно это заметили и отметили: Пушкин в “кичливом ляхе”, Достоевский в “гоноровом пане” (Игрок) и в других своих гордых “полячишках”. <...>

Это благодаря гонору польского мужика не удалось в Польше построить колхозы. Это благодаря гонору ни одному польскому королю в голову не пришло закрепощать своих подданных и делать из них рабов. И благодаря “гоноровым панам” возникла польская “Солидарность” и рухнул в Польше коммунизм» [5].

Рассматривая стереотипы о поляках, существующие в русском сознании, поэт и переводчик Игорь Белов отмечает: «Пресловутый “польский гонор” зачастую оказывался единственным оружием того, кто столкнулся с унижением со стороны более сильного противника. <...> И далеко не все русские писатели считали бунт против несправедливой государственной власти грехом, напротив, сочувствовали полякам и даже ощущали некоторое родство с ними. Недаром Иосиф Бродский на церемонии присуждения ему почетной степени доктора Силезского университета сказал: “Искусству сопротивления я научился главным образом у вас. <...> В этом смысле я и в самом деле гождусь, быть может, на роль почетного поляка”» [6].

В польском языке слова с корнем *gard-* (<*grd-) утратили значение *гордость* еще в дописьменный период, довольно рано вышли из употребления и личные имена с данным корнем: *Gardomir, Gardosz, Gardota, Gardy, Gardzina, Gardzinka*⁶.

Данный корень развил значение *чрезмерная гордость, высокомерие* и через эту ступень получил семантику

¹ Словарь современного русского литературного языка. Т. III. С. 226.

² Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 2: Стихотворения 1823-1836. Москва: ГТХЛ, 1959. С. 339-340.

³ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 20 т. Т. 7: Драматические произведения. Санкт-Петербург: Наука, 2009. С. 7-91.

⁴ Чехов А.П. Ионыч // Собрание сочинений: в 12 т. Т. 9. Москва: Правда, 1985. С. 264-265.

⁵ Мандельштам О. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 3: Стихи и проза, 1930-1937 / сост. П. Нерлер, А. Никитаев; вступ. ст. С.И. Липкина. Москва: Арт-бизнес-центр, 1994. С. 86-87.

⁶ Bańkowski A. Słownik etymologiczny języka polskiego: w 3 t. T. I. Warszawa: PWN. 2000. S. 410, 520.

презрение, пренебрежение, брезгливость. См., например, контексты, где гордость перерастает в презрение¹:

Польский язык

Oczy księcia omgłiła
duma i wzgarda
(Żeromski).

Była w tej twarzy
jakaś ogromna **duma**
i **pogarda**, prawie
nienawiść, a zarazem
jakaś ufność, jakaś
niezwykła dobroć;
gdy się patrzyło na
jej rysy, ów kontrast
budził nawet jakby
litość (Dostojewski).

Po wybuchu **dumy**
uczut **pogardę** dla
tłumu, który tak
prędko przechodzi
od zapatu do żurawi
cierpiących błoto
(Prus).

Русский язык

Глаза князя поддер-
нулись тенью **гордо-**
сти и **высокомерия**.

Как будто необъ-
ятная **гордость** и
презрение, почти
ненависть, были в
этом лице, и в то же
самое время что-то
доверчивое, что-то
удивительно просто-
душное; эти два кон-
траста возбуждали
как будто даже
какое-то сострада-
ние при взгляде на
эти черты.

После вспышки уяз-
вленной **гордости**
царевич почувство-
вал **презрение** к
этой толпе, которая
так быстро пере-
ходит от восторга
к своей будничной
работе, к журавлям,
черпающим грязную
воду.

Как отмечает польский этимолог А. Брюкнер, уже в религиозных текстах встречается переход от значения *гордый* к значениям *презирающий, брезгующий, испытывающий отвращение*². Другой польский этимолог А. Баньковский высказывает предположение, что такая семантическая эволюция данного корня могла быть вызвана двумя факторами. Во-первых, значение презрения могло развиться на основе выражения **wzgardzić się nad kogoś** «wzbić się w pychę wynosząc siebie nad...» [т. е. *возгордиться, превознося себя над другими*], а во-вторых, тем, что данный глагол использо-

вался для перевода латинского *despicere* (*презирать*) в религиозных текстах и в результате ассимилировал ему семантически, следствием чего стало употребление этого глагола в переводах без возвратного *się*³.

Аналогичное изменение семантики зафиксировал в русских говорах и В.И. Даль. Так, глагол *гордовать* имеет значение *брезгать, небрежь, гнушаться, презирать*⁴. Сходные значения зафиксированы в русских говорах и у глагола *гордиться* – пренебрегать чем-либо⁵.

Итак, в современном польском языке несколько глаголов *gardzić, pogardzić, wzgardzić* имеют значение *презирать, пренебрегать, брезговать*, образованные от приставочных глаголов субстантивы *pogarda* и *wzgarda* обозначают *презрение, пренебрежение*, а прилагательные *pogardliwy, wzgardliwy* – *презрительный, пренебрежительный*. См., например, в параллельных текстах:

Русский язык

«Если б я открыл
этот металл, что бы
тогда сказала панна
Изабелла?...»
При воспоминании о
ней его охватил гнев.
– Ах, хорошо бы про-
славиться и показать
ей, как я ее **прези-**
раю... – прошептал
он.

Однако, поразмыс-
лив, решил, что
презрение проявля-
ется не в гневе и не в
желании унижить, – и
опять принялся за
работу⁶.

Польский язык

“Gdybym zaś znalazł
taki metal, co wówczas
powiedziałaby panna
Izabela?...”
Gniew zakpiął w nim
na to wspomnienie.
„Ach – szepnął
– chciałbym być
stawnym i potężnym,
ażebym mógł jej
dowieść, jak nią
gardzę...”
Potem przyszło mu
na myśl, że **pogarda**
nie objawia się ani
gniewem, ani chęcią
upokorzenia kogoś, i
znowu zabrał się do
roboty.

¹ Цит. по: Polsko-rosyjski i rosyjsko-polski korpus równoległy [Электронный ресурс]. URL: <http://polgos.polon.uw.edu.pl/index.php?id=&lang=ru> (дата обращения: 21.11.2021).

² Brückner A. Słownik etymologiczny języka polskiego. S. 135.

³ Bańkowski A. Słownik etymologiczny języka polskiego. S. 410.

⁴ Даль В.И. Словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 1. С. 378.

⁵ Этимологический словарь славянских языков: праславянский лексический фонд. Вып. 7: [*golvasь-*gyžati] / сост. О.Н. Трубачев и др.; под ред. чл.-кор. АН СССР О.Н. Трубачева; АН СССР. Ин-т рус. яз. Москва: Наука, 1980. С. 203.

⁶ Прус Б. Сочинения: в 5 т. Т. 4: Кукла. Ч. 2 / пер. с пол. Н. Модзалевской. Москва: Гос. изд-во худож. лит., 1955. С. 380.

Русский язык

– Да вы присаживайтесь, Никанор Иванович, – нисколько не теряясь, орал гражданин и начал юлить, предлагая председателю кресло. Совершенно осви-репев, Никанор Иванович **отверг** кресло и завопил: – Да кто вы такой?¹

Польский язык

– Ależ niech pan siada – wrzeszczał ani trochę nie zdetonowany obywatel i nawet kręcąc się jak fryga zaczął podsuwać prezesowi fotel. Rozwścieczony do ostateczności Bosy **wzgardził** fotelem i wrzasnął: – Kim pan jest?

См. также пример, где в одном контексте сталкиваются глаголы, обозначающие *гордость* и *пренебрежение*:

– Не **брезгуйте**, гражданин профессор, – прошептал буфетчик, – умоляю – остановите рак.

– Уберите сейчас же ваше золото, – сказал профессор, **гордясь** собой².

– Niech pan nie **wzgardzi**, panie profesorze – wyszeptał bufetowy. – Błagam, niech pan zatrzyma raka! – Proszę natychmiast zabrać to złoto – powiedział **dumny** z siebie profesor.

Как видно из этого и ряда предыдущих примеров, основным средством обозначения гордости в современном польском языке является корень *-dum-*, который имеется, в частности, в русском глаголе *думать*. По мнению польского этимолога В. Борыся, значение *гордость* у польского *duma* возникло из семантики размышления, высокого мнения о себе³.

Помимо субстантива *duma*, в современном польском языке имеются также прилагательное *dumny* – гордый и наречие *dumnie* – гордо. Все слова с данным корнем могут употребляться как с положительной, так и с отрицательной оценочностью.

См., например, описание различных оттенков гордости на примере героя

романа Х. Сенкевича «Огнем и мечом» Скшетуского:

А пока он таково думал, **гордость** (*duma*) переполняла грудь его, но не мелочная **гордость** (*duma*) по поводу ожидаемого упоения возмездием, унижения врага или обретения вот-вот имеющей наступить свободы и не оттого **гордость** (*duma*), что перед ним сейчас ломают шапки, нет, он ощущал в себе **гордость** (*czuł się dumnym*) оттого, что был сыном Речи Посполитой, победоносной, всесильной, о врата которой всяческая злоба, всякое злонамерение, все удары разбиваются в прах, как силы ада о врата небесные. Он чувствовал в себе **гордость** (*czuł się dumnym*) как шляхтич-патриот, ободренный в отчаянии и не обманутый в вере своей. Отмщения же он теперь не жаждал⁴.

Для обозначения гордости с негативной ценностной характеристикой в польском языке специализировались дериваты с корнем *-pysz-* (*-pysz-*): *pycha* – *гордыня*, *pysznić się* – кичиться, чваниться, *pyszny* – спесивый, надменный, кичливый. См., например⁵:

Польский язык

– Ach! choćby to była i prawda, ktoś ty, hetmanie, jest, abys się sędzią i katem kreował? Jakież cię okrucieństwo, jaka **pycha** unosi! Czemu ty Bogu sądu i kary nie zostawisz? (Sienkiewicz). **Pyszny** i lekkomyślny Asyryjczyk stawia swoje szczęścia jeden na drugim i buduje gmach wielopiętrowy, pod którego ciężarem usuwa się ziemia (Prus).

Русский язык

– О, пусть бы все это и было правдой, но кто же ты такой, гетман, чтобы судьбою и палачом себя поставить? Какая тебя жестокость, какая **гордыня** подвигает? Зачем ты богу суда и кары не оставляешь? **Спесивый** и легкомысленный ассириец ставит свои кубы один на другой и строит многоэтажные здания, под тяжестью которых оседает почва.

¹ Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. Пермь: Стрелец, 2000. С. 110.

² Там же. С. 261.

³ Boryś W. Słownik etymologiczny języka polskiego. Kraków: Wydawnictwo literackie, 2005. S. 132.

⁴ Сенкевич Г. Собрание сочинений. Т. 2: Огнем и мечом / пер. с пол. Москва: Худож. лит., 1983. С. 152.

⁵ Цит. по: Polsko-rosyjski i rosyjsko-polski korpus równoległy [Электронный ресурс].

Польский язык

Hełpi się narzeczoną, **pyszni się** nią, jej olśniewającą, wszechwładną pięknnością, jej każdym ruchem, gibkim jak drzenie młodej gałęzi (Żeromski).

Русский язык

Он **кичится** своей невестой, **гордится** ею, ее ослепительной, всемогущей красотой, каждым ее движением, гибким, как трепет молодой ветки.

Кроме того, в польском языке есть еще целое словообразовательное гнездо континуантов праславянского *grd-, где произошла замена звука [g] на [h]. Лингвисты считают это либо признаком заимствования из чешского языка (ср. чеш. *hrdý* – гордый), либо признаком диалектного (южнопольского) происхождения¹. За соответствующими лексемами закрепилось значение гордости, граничащей с дерзостью. Это глагол (z)*hardzieć* – стать/становиться гордым, прилагательное *hardy* – гордый, надменный, дерзкий, наречие *hardo* – гордо, дерзко, субстантив *hardość* – гордость, высокомерие, тщеславие. А. Баньковский подчеркивает, что эти слова были особенно частотными, модными и экспрессивными в польской литературе второй половины XVI века². Их экспрессивный оттенок сохранился в более поздние эпохи. Показательно, что и в произведениях XIX–XX вв. эти слова употребляются в очень экспрессивных контекстах. См., например³:

Польский язык

– Skoro przybyłeś do mnie, to dlaczego mnie nie pozdrowiłeś, byty poborco podatków? – surowo powiedział Woland.

Русский язык

– Если ты ко мне, то почему же ты не поздоровался со мной, бывший сборщик податей? – заговорил Воланд сурово.

Польский язык

– Bo nie życzę ci dobrze, wcale nie chcę, żeby ci się dobrze wiodło – **hardo** odpowiedział mu przybysz (Buthakow).
Więc też i dziwy opowiadano o owych stepach tajemniczych i borach, w których się rodzi takie rycerstwo, podziwiano ich płeć ogorzałą, spaloną wichrami z Czarnego Morza, ich **hardość** spojrzenia i pewną dzikość postawy, od dzikich sąsiadów przejętą (Sienkiewicz).

Русский язык

– Потому что я не хочу, чтобы ты здравствовал, – ответил **дерзко** вошедший.

Целые легенды ходили о безграничных степях и дремучих лесах, где родится такое рыцарство, с **гордым** взглядом и диким обликом, заимствованным от варваров.

Система средств обозначения гордости, а также система значений лексем с континуантами корня *grd- в украинском языке занимает в некотором смысле промежуточное положение между русской и польской системами.

Так, украинский корень *-горд-*, с одной стороны, сохранил семантику гордости, как в русском языке. См. укр. *гордий* – гордый, *гордість* – гордость, *гордиться* – гордиться, *гордовитий* – горделивый. С другой – у него развилось значение пренебрежения, презрения, как в польском. См. укр. *погорджувати* – презирать, *погорда* – презрение.

Ср. фрагменты из романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» и их переводы на украинский язык, где в одном контексте сталкиваются лексические единицы, обозначающие гордость и презрение⁴.

Русский язык

Раскольников **гордо** и с **презрением** посмотрел на него. Он робко глянул на Авдотью Романовну;

Украинский перевод

Раскольніков **гордо** і з **погордою** поглядив на него. Він несміло глянув на Евдокію Романівну;

¹ Boryś W. Słownik etymologiczny języka polskiego. S. 192; Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: в 2 т. Т. 1: А-Пантомима. 2-е изд., стереотип. Москва: Рус. яз., 1994. С. 204.

² Bańkowski A. Słownik etymologiczny języka polskiego. T. I. С. 410.

³ Цит. по: Polsko-rosyjski i rosyjsko-polski korpus równoległy [Электронный ресурс].

⁴ Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. Куйбышев: Куйбыш. кн. изд-во, 1983. С. 230, 362.

Русский язык

но и в этом **надменном** лице было в эту минуту... такое полное и неожиданное им уважение (вместо насмешливых-то взглядов и невольного, худо скрываемого **презрения!**), что ему уж, право, было бы легче, если бы встретили бранью...

Украинский перевод

але і в отсім **гордім** лиці було в отсю хвилю... таке повне і несподіване ним поважання (замість на-смішливих поглядів і мимовільної, лихо укритої **погорди!**), що йому вже дійсно було би легше, колиб стрітили докорами...

Столь же промежуточное положение между русским и польским занимает украинский язык и в системе средств, обозначающих гордость с негативным оттенком. В нем имеется, как и в русском, лексема *гордия* – гордыня, и так же, как и в польском, многочисленные образования с корнем – *пих-* (*-пиш-*): *пишатися* – гордиться, кичиться, *пихатий* – гордый, кичливый, надменный, *пихатість* – гордость, надменность, *пиха* – гордыня, надменность, кичливость. Показательно, что при переводе польских лексем с корнем *-puch-* (*-pysz-*) украинские переводчики могут использовать как слова с аналогичным корнем, так и лексему *гордия*. Ср., например, в романе Г. Сенкевича «Огнем и мечом»¹:

Польский оригинал

Gdy tedy **pucha** ich pokarano została, należały myśleć nam, aby rozlew krwi chrześcijańskiej powstrzymać. Bóg **puchę** karał. **Pucha** też to, Bogu samemu nieznosna.

Украинский перевод

Коли **пиху** їхню так покарано, нам слід подумати, як пролиття крові християнської зупинити. Бог покарав **гординю**. **Гординю**, яка й самому Богові нестерпна.

Русский язык

Когда **гордыня** таково наказана, надлежит нам подумать, как пролитие крови христианской остановить. Господь покарал **гордыню**. **Гордыня**, она ведь и всевышнему несна.

Такое же промежуточное положение между русской и польской занимает рассматриваемая система в белорусском языке. Как уже отмечалось, для белорусского языка характерна экспансия лексемы *гонар*, которая приняла на себя многие значения рассматриваемого лексического поля.

Вместе с тем в белорусском языке сохраняются лексема *гордасць* и связанные с ней словообразовательно слова *горды* – гордый, *гордо* – гордо, *гардыня* – гордыня (при отсутствии глагольного соответствия с корнем *-гord-* русскому глаголу *гордиться*, который обычно переводится на белорусский как *ганарыцца*), однако они нередко осознаются носителями языка как русизмы.

Весьма показательно, что для перевода многочисленных дериватов с корнем *-гord-*, употребленных в оригинале романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», ни разу не используется тот же корень, тогда как корень *-гонар-* (*-ганар-*) употребляется для перевода не только слов с корнем *-гord-*, но лексем *достоинство*, *надменный*. Ср.:

Русский язык

– Ишь ты! Как в «Метрополе»!
– О нет, – с гордостью ответила женщина, – гораздо лучше. Такого оборудования нет нигде и за границей.
– Я беру эту пару, мосье, – сказала брюнетка с достоинством, надевая и вторую туфлю...
– Фирма просит вас принять это на память, – сказал Фагот и подал брюнетке открытый футляр с флаконом.
– Мерси, – надменно ответила брюнетка и пошла по трапу в партер.

Белорусский перевод

– Глядзі ты! Як у «Метраполі»!
– Э, не, – з гонарам сказала жанчына, – намнаго лепш. Такого абсталявання і за мяжой няма.
– Я бяру гэтую пару, масье, – сказала брунетка з гонарам і абудла другі туфель...
– Фірма просіць вас узяць гэта на памяць, – сказаў Фагот і падаў брунетцы адчынены футарал з флаконам.
– Мерсі, – ганарліва адказала брунетка і пайшла па трапе ў партэр.

¹ Сенкевич Г. Собрание сочинений. Т. 2: Огнем и мечом. С. 257.

Русский язык

– Не спорю, наши возможности довольно велики, они гораздо больше, чем полагают некоторые, не очень зоркие люди...
– Да, уж гораздо больше, – не утерпел и вставил кот, видимо гордящийся этими возможностями.¹

Белорусский перевод

Не прэрачу, нашы магчымасці вельмі вялікія, намнога большыя, чым думаюць некаторыя не вельмі празорлівыя людзі...
– Вядома, намнога большыя, – не ўтрываў кот, які, мабыць, ганарыўся вельмі гэтымі магчымасцямі.

Русский язык

За судьями, соблюдая словесное старшинство, шли: **надутый, спесивый** представитель дворянства, менский губернский маршалок Ромава-Рымша-Сабур, член управы Янцевиц, прибывший сюда вместо городского головы⁴.

Белорусский перевод

За суддзямі, таксама захоўваючы саслоўныя градацыі, ішлі: **напышлівы** прадстаўнік дваранства, мінскі губернскі маршалак Ромава-Рымша-Сабур, член управы Янцэвіч, які прыбыў замест гарадскога галавы.

Для обозначения гордости с отрицательными коннотациями в белорусском языке, наряду с лексемой *гордыня*, которое воспринимается как русизм, активно используются лексемы с корнем *-пых*: *пыха* – высокомерие, спесь, кичливость, надменность, *пыхлівы* – тщеславный, высокомерный, спесивый, кичливый, *напышлівы* – надменный, спесивый и соответствующие им наречия *пыхліва* и *напышліва*. См., например:

Русский язык

Ведь рассказывать, например, длинные повести о том, как я манкировал свою жизнь нравственным растлением в углу, недостатком среды, отвычкой от живого и **тщеславной** злобой в подполье, – ей-богу, не интересно².
Ихменевы не могли надивиться: как можно было про такого дорогого, милейшего человека говорить, что он **гордый, спесивый**, сухой эгоист, о чем в один голос кричали все соседи?³.

Белорусский перевод

Бо расказваць, напрыклад, даўнія аповесці пра тое, як я манкіраваў сваё жыццё маральнай разбэшчанасцю ў кутку, недахопам асяроддзя, адвыканнем ад жывога і **пыхліваю** злосцю ў падполлі, – далібог, нецікава.
Іхмянёвы не маглі надзівіцца: як можна было пра такога дарагога, мілага чалавека гаварыць, што ён **ганарысты, пыхлівы, сухі** эгаіст, аб чым у адзін голас крычалі ўсе суседзі?

Таким образом, можно констатировать достаточно устойчивую метафорическую модель, действующую во многих славянских языках. Она заключается в развитии на базе значения *большой по объёму* семантики преувеличенной гордости. Эта модель действует, например, в следующих случаях:

рус. *надутый* – большой по объёму → горделивый, кичливый;

рус. *надменный* – надутый, большой по объёму → горделивый, кичливый, тщеславный;

пол. *ryszy*, укр. *пихатый* белорус. *пыхлівы* – надутый, большой по объёму → горделивый, кичливый, надменный.

Так же, как в польском и украинском языках, белорусские лексемы с корнем *-грд-* (<*grd-) на основе значения *чрезмерная гордость* развили семантику презрения, пренебрежения, высокомерия. См., например: *пагардлівы* – высокомерный, пренебрежительный, презрительный, *пагарда* – высокомерие, пренебрежение; презрение, *пагарджаць* – пренебрегать, презирать. См., например, фрагмент повести А. Куприна «Поединок» и его перевод на белорусский язык:

¹ Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. С. 98.

² Достоевский Ф.М. Записки из подполья // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 12 т. Т. 2. Москва: Правда, 1982. С. 503.

³ Достоевский Ф.М. Униженные и оскорбленные. Ленинград: Худож. лит., 1989. С. 89.

⁴ Колас Я. На ростанях [Электронный ресурс] // «Беларуская Палічка» – беларуская электронная бібліятэка. URL: https://knihi.com/Jakub_Kolas/Na_rostaniach.html#chapter143 [дата обращения: 14.12.2021].

Русский язык

Мир разделялся на две неравные части: одна – меньшая – офицерство, которое окружает честь, сила, власть, волшебное достоинство мундира и вместе с мундиром почему-то и патентованная храбрость, и физическая сила, и **высокомерная гордость**; другая – огромная и безличная – штатские, иначе шпаки, штафирки и рябчики; их **презирали...**¹.

Белорусский перевод

Белорус. Свет падзяляўся на дзве няроўныя часткі: адна – меншая – афіцэрскае, якое акружае пашана, сіла, улада, чароўны гонар мундзіра і разам з мундзірам чамусьці і патэнтаваная храбрасць, і фізічная сіла, і фанабэрыстая гордасць; другая – вялізная і безаблічная – цывільныя ці шпакі, штафіркі і рабчыкі; імі **пагарджалі**.

Активное употребление данных лексем в современном белорусском языке подтверждается, например, фрагментами из повести В. Короткевича «Паром на бурной реке»².

Белорусский перевод

Леановіч глядзеў на зграбную постаць маладога чалавека нейкімі дзіўнымі, **саркастычна-пагардлівымі** вачыма.

Юрый як мага спакойней паглядзеў у яго лянiвыя вочы, поўныя жахлівай **пагарды** да ўсяго і пустаты, на рэзкі шнар паўз брыво.

Гораў нават адчуў на хвіліну, што сабою ён, Юрый, **пагарджае**, а Леановіча пачынае паважаць за такое няўхільнае выкананне абавязку.

Русский язык

Леонович посмотрел на стройную фигуру молодого человека какими-то **странными, саркастично-презрительными** глазами.

Юрий как можно спокойнее смотрел в его ленивые глаза, полные жуткого **презрения** ко всему и пустоты, на резкий шрам приподнявшейся брови.

Горов даже на мгновение почувствовал, что он, Юрий, **презирает** себя, а Леоновича начинает уважать за столь строгое исполнение долга.

Подведем итоги:

1. В традиционном народном сознании гордость оценивается негативно. Во всех сопоставляемых лингвокультурах сформировались специальные средства, маркирующие гордость с негативными ценностными характеристиками: рус. *гордыня*, пол. *ruscha*, укр. *пиха*, *гординя*, белорус. *пыха*, *гардыня*.

2. Для обозначения негативно оцениваемой гордости во всех сопоставляемых лингвокультурах сложилась устойчивая метафорическая модель *надутый, большой по объему* → *горделивый, кичливый, тщеславный, надменный*.

3. В польском языке возникло словообразовательное гнездо лексем с корнем *-dum-*, маркирующих положительно оцениваемую гордость, тогда как за словами с корнем *-hard-* закрепилось экспрессивное значение гордости, граничащей с дерзостью.

4. Во всех сопоставляемых литературных языках, кроме русского (а на уровне диалектов и в русском языке), произошел устойчивый семантический процесс изменения значения лексем с этимологическим корнем **grd-* от чрезмерной гордости к презрению и пренебрежению.

5. Все три восточнославянских языка заимствовали из польского лексему *honor*. При этом в белорусском языке она стала центральным средством обозначения понятий всего лексико-семантического поля этической оценки личностных качеств человека. В украинском и русском языках за соответствующими лексемами закрепилось значение негативно оцениваемой гордости, причем нередко приписываемой полякам.

6. «Польский гонор», отмечаемый всеми восточными соседями поляков, включая литовцев, отражает повышенное внимание в польском сознании к интересам личности, готовой отстаивать свою честь и достоинство – именно те понятия, которые обозначаются словом *honor* в польском языке.

¹ Куприн А.И. Поединок. Санкт-Петербург, 2014. С. 224-225.

² Короткевич В.С. Паром на бурной реке // Короткевич В.С. Избранные произведения: в 2 т. Т. 1: Рассказы, повести. Минск: Мастац. лит. 1980.

Список литературы

1. Leksykon aksjologiczny Słowian i ich sąsiadów: w 5 t. T. 5: Honor / pod red. J. Bartmińskiego. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2017. 434 s.
2. Grzeszczak M. HONOR w języku polskim // Leksykon aksjologiczny Słowian i ich sąsiadów: w 5 t. T. 5: Honor. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2017. S. 115-148.
3. Sotirov P. HONOR – fundamentem słowiańskiego i europejskiego kanonu wartości // Leksykon aksjologiczny Słowian i ich sąsiadów: w 5 t. T. 5: Honor. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2017. S. 13-26.
4. Кохнович Н. Концепт ГОНАР в белорусском языке // Leksykon aksjologiczny Słowian i ich sąsiadów: w 5 t. T. 5: Honor. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2017. S. 237-272.
5. Лазари А., де. В защиту польского гонора [Электронный ресурс]. URL: <http://index.org.ru/journal/25/lazz25.html> (дата обращения: 21.11.2021).
6. Белов И. Дураچه же вы, панове!.. Стереотипы о поляках в русской литературе [Электронный ресурс]. URL: <https://culture.pl/ru/article/durache-zhe-vy-panove-stereotypy-o-polyakakh-v-russkoy-literature> (дата обращения: 21.11.2021).

Сведения об авторе:

Стефанский Евгений Евгеньевич, доктор филологических наук, доцент, директор Центра довузовской подготовки Управления международной деятельности Самарского национального исследовательского университета имени академика С.П. Королева

34, Московское шоссе, Самара, 443086
estefanski@rambler.ru

Дата поступления статьи: 22.11.2021

Одобрено: 15.12.2021

Дата публикации: 28.12.2021

Для цитирования:

Стефанский Е.Е. Концепт «гордость» в восточнославянских и польской лингвокультурах // Сфера культуры. 2021. № 4 (6). С. 59-70. DOI: 10.48164/2713-301X_2021_6_59

УДК 008:81+81-112

DOI: 10.48164/2713-301X_2021_6_59

E.E. Stefanski

Samara

Samara National Research University named after Academician S.P. Korolev
estefanski@rambler.ru

THE CONCEPT OF “PRIDE” («ГОРДОСТЬ») IN EAST SLAVIC AND POLISH LINGUOCULTURES

This article considers the concept of «PRIDE» («ГОРДОСТЬ») in four Slavic linguocultures from the standpoint of modern linguocultural studies. The author examines the lexical means of implementing this concept and their value characteristics, as well as the question of the mutual influence of these linguocultures. The so-called “Polish ambition” (“Польский

гонор”) noted by the Poles’ eastern neighbors reflects the increased attention in the Polish consciousness to a person’s interest in defending her or his honor and dignity, concepts that are denoted by the word “honor” in the Polish language.

Keywords: linguocultural studies, axiology, Slavic languages, cultural concepts.

References

1. Bartmiński, J. (ed.) *Leksykon aksjologiczny Słowian i ich sąsiadów* (2017). Vol. 5. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej. (In Polish).
2. Grzeszczak, M. (2017) HONOR in Polish, *Leksykon aksjologiczny Słowian i ich sąsiadów*. Vol. 5. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 115-148. (In Polish).
3. Sotirov, P. (2017) HONOR – The Foundation of the Slavic and European Canon of Values, *Leksykon aksjologiczny Słowian i ich sąsiadów*. Vol. 5. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 13-26. (In Polish).
4. Kohnovich, N. (2017) The concept GONAR in the Belarusian language, *Leksykon aksjologiczny Słowian i ich sąsiadów*. Vol. 5. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 237-272. (In Belarusian).
5. Lazari, A., de. V zashchitu pol’skogo gonora [In Defense of the Polish [Concept of] Honor] (In Russian). URL: <http://index.org.ru/journal/25/lazz25.html> (Accessed 21.11.2021).
6. Belov, I. Durach’e zhe vy, panove!.. Stereotipy o polyakah v russkoj literature [You Fools, pani!.. Stereotypes about Poles in Russian Literature] (In Russian). URL: <https://culture.pl/ru/article/durache-zhe-vy-panove-stereotipy-o-polyakakh-v-russkoy-literature> (Accessed 21.11.2021).

About the author:

Eugene E. Stefanski, Doctor of Philology, Associate Professor, Director of Pre-University Training Center, International Department, Samara National Research University named after Academician S.P. Korolev

34 Moskovskoye shosse, Samara, 443086
estefanski@rambler.ru

ФИЛОСОФИЯ И КУЛЬТУРА

PHILOSOPHY & CULTURE

4



УДК 304.4-021.121

DOI: 10.48164/2713-301X_2021_6_73

М.В. Логинова

Саранск

Национальный исследовательский Мордовский государственный
университет имени Н.П. Огарёва

marina919@mail.ru

АКТУАЛИЗАЦИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В КОНТЕКСТЕ ЗАДАЧ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ

В статье рассматривается проблема культурного наследия в аспекте задач современной культурной политики российского общества. Актуализация ценностей культурного наследия является специфической расшифровкой кода культуры, преобразования его в соответствии с современными культурными смыслами. Обращение к диалогу как методологическому принципу позволяет рассматривать культурное наследие в качестве необходимого условия существования культур в аксиологическом измерении. Актуализация культурного наследия получает потенциал противодействия омассовлению и стандартизации культуры, ее превращению в средство манипуляции общественным сознанием. Утверждается значимость дальнейших теоретических исследований рассматриваемой проблематики и необходимость развития процессов актуализации культурного наследия в контексте конкретных задач культурной политики, возникающих в региональной культурной жизни.

Ключевые слова: аксиология культуры, культура, культурное наследие, культурная политика, смыслы культуры, ценности культуры.

Проблема актуализации культурного наследия остается важной в сегодняшней ситуации коммерциализации и роста потребления. Современное российское общество формируется как все более неоднородное, не только в плане социального расслоения, но и в плане отношения к культурным нормам, ценностям и идеалам. Трансформация ценностей традиционной культуры затрагивает и отношение к культурному наследию, поскольку именно оно, в своей материальной части, является «опредмеченным» воплощением этих ценностей. В отечественной гуманитаристике сформировались несколько подходов к проблеме культурного наследия: философский (Н.А. Бердяев, Ф.Ф. Зелинский, Вяч. Вс. Иванов и др.); культурологический (С.С. Аверинцев, В.С. Библер, Г.С. Кнабе, Д.С. Лихачев, Ю.М. Лотман и др.); эстетико-искусствоведческий (М.С. Каган, М.Ф. Овсянников,

В.Д. Сарабьянов и др.). В данной статье мы рассмотрим обозначенную проблему в русле культурологического подхода. Ранее в ряде работ мы уже обращались к необходимости разностороннего методологического осмысления культурных и этноэстетических ценностей [1; 2].

Наследие культуры в аспекте трансформации ценностей подвергается различным оценкам, что заметно не только в плане наличия элементов культурного наследия в массовой культуре, но и в профессиональном теоретическом дискурсе. Меняется восприятие, как в среде обывателя, так и в профессиональной среде, тех смыслов и ценностей, которые оказывались заложены в культурное наследие его творцами. Как рассуждает об этом Г.С. Кнабе: «...смысл, который мы, люди позднейшие и сегодняшние, вкладываем в каждый из этих объектов, никогда не совпадает с тем, что придан им создателем. У него был свой

культурный и общественно-исторический, духовный опыт, исходя из него, на свой лад, придавал он своему созданию форму и смысл, исходя из опыта своей эпохи, воспринимали такое создание современники. У нас этот опыт – другой, и мы “читаем” создания былого мастера и былого времени на свой лад. Из столкновения, противоречия, сочетания этих двух “ладов”, из их диалога, и рождается культурно-исторический, художественный смысл вещи, произведения, реальности, который мы должны понять» [3, с. 15]. При этом, если обыватель может находиться в контексте соприкосновения с культурным наследием, не понимая всей его ценности (например, жить в районе исторической городской застройки, не зная ничего об истории памятников и зданий), то именно на представителях профессионального научного сообщества лежит ответственность не только за сохранение исторических сведений, но и за понимание, правильную интерпретацию и репрезентацию в научных работах всего смыслового богатства, содержащегося в культурном наследии.

Кроме того, необходим более широкий охват проблемы актуализации культурного наследия. В настоящее время эта проблема находится на границах междисциплинарности, исследуется в музеологии, социологии, политологии. Уже то, что само проявление категории «культурное наследие» становится проблемным в силу узкопрофильного понимания, свидетельствует о ее междисциплинарном характере, указывающем на необходимость исследования в более широком смысловом поле.

Контекст нашего исследования задан рамками задач современной российской культурной политики. В России её цели и задачи определены в «Основах государственной культурной политики» (утв. Указом Президента РФ от 24 декабря 2014 г., № 808)¹.

Культурное наследие должно быть осмыслено как одна из субстанциальных основ дальнейшего общественного развития. Постановка проблемы культурного наследия во главу угла современной культурной политики определяет базис для стратегического её развития, даёт возможности для формирования идентичности в кризисных условиях. Применительно к актуализации культурного наследия в контексте задач культурной политики эта актуализация будет заключаться в рассмотрении ряда теоретических и практических аспектов.

Актуализация теоретических исследований предполагает применимость категорий и смыслов культурного наследия как уже сложившихся в российской гуманитарной традиции подходов к осмыслению ряда проблем культурной жизни социума. Духовное культурное наследие содержится в работах М.М. Бахтина, В.С. Библера, Г.С. Кнабе, Д.С. Лихачева и др. В то же время их работы, ныне ставшие классикой гуманитарной мысли, создавались в иную историческую эпоху, и, как бы ни были значительны по своему ценностному содержанию, современные обстоятельства глобализирующегося мира, в которые включена российская культурная жизнь, диктуют свои критерии, возможности пересмотра, новые оценки содержания прежних тем. Тем самым, говоря об актуализации культурного наследия, мы обращаемся также к необходимости актуализации сформировавшейся в отечественном гуманитарном знании традиции понимания культурных смыслов. Это подразумевает, конечно, не отказ от гуманистического потенциала высказанных в работах отечественных философов и культурологов идей, но дальнейшее углубление и конкретизацию, диалог известных смыслов теории применительно к новым социокультурным условиям, в которых оказалась в последние десятилетия российская наука и культура. При таком отношении к богатой традиции отечественной философско-культурологической мысли

¹ Основы государственной культурной политики (утв. Указом Президента РФ от 24 декабря 2014 г., № 808) // СПС «Гарант». URL: <http://ivo.garant.ru/#/document/70828330/paragraph/9/doclist/0> Основы государственной культурной политики:0 [дата обращения: 06.12.2021].

актуализация ее идей в современной культурной ситуации обнаруживает большой эвристический потенциал. Остановимся подробнее на вопросе о значении методологического принципа диалога в изучении культурного наследия.

Обращение к диалогу как методологическому принципу позволяет рассматривать культурное наследие в качестве необходимого условия существования культур в аксиологическом измерении. «Общение культур как личностей, способных к бесконечной актуализации, само определение культуры подразумевает – в пределе – общение разных разумов, то есть общение через пропасть полного непонимания и – в сущности – истинного взаимопонимания» [4, с. 296]. Именно диалог является формой взаимодействия ценностей культур, и для осуществления его необходим ряд условий, таких как осознание участниками коммуникации необходимости замены монолога диалогом для гармоничного решения проблемы сохранения культурного наследия; выход участников коммуникации из фиксированного набора смыслов ценностей «своей» культуры в «Большой контекст культуры» (М.М. Бахтин).

При актуализации культурного наследия путем диалога, субъект, осваивающий смыслы и ценности, оказывается в «большом времени» культуры. Дистанция между временем создания факта события культурного наследия и временем, когда к нему обратились повторно, может быть достаточно большой, и именно эта дистанция определяет специфику актуализации. В процессе актуализации культурное наследие как бы проходит испытание на устойчивость и востребованность тех смыслов, которые оно в себе заключает. Здесь в первую очередь подразумевается своеобразное качество смыслового содержания культурного наследия, поскольку для нас значима передача и смысловая связь ценностей минувших и нынешних, специфика их признания в современ-

ной культуре. Предполагается, что происходит обращение к большему объему, следовательно, и освоению культурных смыслов, которые не были осознаны во всей полноте в период их создания. Однако может произойти как неокончательное раскрытие смысла, так и его подмена в качестве результата неверной интерпретации, обусловленной, например, политической ситуацией и господствующей идеологией. В этом случае, конечно, актуализация смыслов оказывается ложной, поскольку не происходит действительного обогащения смыслового потенциала, содержащегося в культурном наследии. Напротив, можно наблюдать процесс обеднения и формализации его смысла в угоду текущему моменту, какой-либо социальной группе и т. д. В случае правильно осуществляемой актуализации происходит приращение и обогащение первоначального смысла как результат «остраненного» (термин, введенный В.Б. Шкловским) взгляда, использующего временную дистанцию как элемент смыслообразования. В таком случае актуализация ценностей культурного наследия является специфической расшифровкой кода культуры, преобразования его в соответствии с современными культурными смыслами.

Потенциал исследования культурного наследия в контексте диалога культур подразумевает рассмотрение взаимодействия принципов его формообразования в жизненном мире. Для понимания культурного наследия другой культуры нужно, во-первых, осознание необходимости диалога, т. е. готовность к смене монологической установки на диалогическую. Во-вторых, нужна способность всех участников диалога осознанно увидеть ценности своей и чужой культуры как бы со стороны. В этой ситуации обычно достаточно остро осознаются отличия другого в свойственной ему дружости, поскольку происходит столкновение привычных культурных ценностей и образцов с непривычными. Также в возникающем сравнении проявляется

новый взгляд на собственные ценности. Эффектом такого сопоставления может оказаться феномен остранения – по отношению к ситуации диалога в целом и по отношению к собственной культуре в частности. Она может быть увидена как чуждая в своей новизне предполагаемого взгляда другого, но и могут быть найдены общие точки соприкосновения, на которых в дальнейшем возможно построение понимания. «Остранение» в данном случае выступает как смысловой механизм понимания и создания новизны, диалогический способ творчества, когда культурные миры, сталкиваясь в противоречиях, порождают некие новые смыслы. Эту способность смыслопорождения отмечал М.М. Бахтин: «...в понимании оно [творчество, произведение] восполняется сознанием и раскрывается многообразие его смыслов. Таким образом, понимание восполняет текст: оно активно и носит творческий характер. Творческое понимание продолжает творчество, умножает художественное богатство человечества» [5, с. 346].

Актуализация посредством диалога выступает первостепенным механизмом передачи смыслового богатства культурного наследия. Этот механизм осуществляет переструктурирование и реинтерпретацию ценностей в обновленных современных контекстах. Контекст здесь приобретает не меньшее значение, чем сама культурная ценность, поскольку придает ей на данном временном этапе некоторый окончательный смысл. Происходит переоценка давних смыслов, открываются новые грани смыслов, остававшихся в тени, выходят из забвения и признаются значительными прежде забытые ценности культуры. Этот процесс актуализации переживает каждое поколение, но в современной динамике социума актуализация гораздо менее связана с поколенческими процессами, что усложняет исследовательские возможности и сопутствующие им стратегии отслеживания смысловых трансформаций, при том, что само по себе добавление смысла

в контекст ещё не делает актуализацию полноценной. Участникам диалога необходимо оживить смысл, в какой-то степени переживая его, соответственно перестраивая те смыслы, которые уже присутствуют контекстуально. Таким образом, актуализация культурного наследия в своей основе решается в форме диалога. Методология актуализации культурных смыслов и ценностей выводит диалог как принцип на первый план, доказывая его первостепенную значимость в применении к решению задач культурной политики.

В целом актуализация культурного наследия ставит задачу постоянного обновления теоретических наработок и методов культурной политики. Специфика этой задачи состоит в необходимости корректировки сложности смыслов культурного наследия со скоростью современных темпов жизни и предлагаемой миром глобализации технологий и ресурсов, зачастую чуждых привычным традиционным стилям мышления и мировосприятия. Отсюда вытекает задача работы на перспективу как в отношении теории управления сферой культурного производства, так и в отношении кадровой подготовки специалистов, способных на ходу актуализировать культурные смыслы, встраивая их в деятельность по развитию культуры и общества. В настоящее время полноценное решение этой задачи может рассматриваться как утопия, поскольку существует ряд препятствий в реализации задач культурной политики и в плане актуализации культурного наследия в том числе. К ним можно отнести обычное в российской реальности расхождение между желаемым и действительным, проявленное в данном случае как противоречие между нормативным идеалом и фактическими возможностями его воплощения.

Сейчас происходит изменение моделей взаимодействия социума и культурных учреждений, имеющих дело с задачами сохранения наследия. В настоящее время, когда онлайн-среда составляет серьезную конкуренцию

офлайн-формам взаимодействия с посетителями музеев, библиотек, театров, каждое из культурных учреждений вынуждено искать свои формы общения с посетителями, зрителями, основывая эти формы прежде всего на специфике доступной им части культурного наследия, т. е. из особенностей культурного наследия следуют и соответствующие формы его актуализации в конкретных реалиях.

Актуализация культурного наследия, относительно заявленной в «Основах государственной культурной политики» формулировки («утверждение в общественном сознании ценности накопленного прошлыми поколениями исторического и культурного опыта»)¹, подразумевает развитие сознания современного потребителя культурных ценностей, по меньшей мере, до соответствующего уровня определенных культурных запросов, не говоря уже о базовой осведомленности об основных критериях художественного вкуса, наличие или отсутствие которых находится в прямой зависимости от ряда условий социокультурной жизни. Иными словами, зрителя и потребителя нужно воспитывать, чтобы он смог должным образом встроить культурные смыслы и ценности в своё мировоззрение. Актуализация культурного наследия здесь является следующим шагом к освоению смыслов культурного наследия. Проблема заключается в сложности смыслов, которые культурное наследие, как правило, несёт в себе в сравнении с образцами массовой культуры, по определению более лёгкой для восприятия. Однако его актуализация, если она удастся относительно индивида, и, тем более значительной части социума, получает потенциал противодействия омассовлению и стандартизации культуры. В данном случае культурное наследие препятствует превращению культуры в средство манипуляции общественным сознанием, не дает установить

приоритет массовой культуры над классическим образцами.

В контексте задач культурной политики исследовательская проблема перевода потенциала культурного наследия в актуальное состояние приобретает практический характер важности учёта взаимодействий между культурными учреждениями, властными структурами, СМИ, различными слоями общества, по-своему и в разной степени заинтересованными в определении места и значимости культурного наследия. Очевидно, что у бизнесмена и у историка-краеведа будут различными оценки значимости городских культурных достопримечательностей. Роль теоретика, занимающегося актуализацией культурного наследия, в этом случае совпадает не только с ролью эксперта, но и с ролью специалиста по диалоговой коммуникации между разными представителями социума, по существу, между разными дискурсами, каждый из которых имеет свою историко-культурную обусловленность как связку смыслов со своей позицией в диалоге. Примирить разные позиции в данном случае означает не только найти нечто общее в теории между различными критериями функционирования культурного наследия, такими как утилитарные и этические или прагматические и эстетические во всех возможных сочетаниях, но и возвысить обретенный в диалоге смысл от бытового и сиюминутного до имеющего общекультурное значение. Именно такой результат диалога будет соответствовать цели развития культуры, а не только консервировать доступные культурные ценности в некотором фиксированном для гипотетических наследников положении. Смысл как таковой вообще сопротивляется фиксации и в любом контексте, будь то контекст произведения искусства или контекст проблемной ситуации, начинает своё ветвящееся движение. Поэтому сохранение культурных ценностей есть всегда их развитие в новом контексте. И сами ценности, которые считаются неизменными, исто-

¹ Основы государственной культурной политики (утв. Указом Президента РФ от 24 декабря 2014 г., № 808).

рически не были даны сразу, но явились результатом долгой эволюции смыслов. Смысл и ценности способны изменяться уже в процессе их трансляции, что становится особенно заметно в эпоху быстроразвивающихся информационных технологий.

Все сказанное свидетельствует о том, что актуализация культурного наследия из проблемы частных областей гуманитарного знания переходит в область, требующую широкого методологического подхода. Методология актуализации культурных смыслов и ценностей выво-

дит диалог как принцип на первый план, доказывая его первостепенную значимость в применении к решению задач культурной политики теоретического и прикладного характера. На основании вышесказанного можно сделать вывод, во-первых, о значимости дальнейших теоретических исследований проблематики актуализации культурного наследия и, во-вторых, о необходимости развития процессов актуализации культурного наследия в контексте конкретных задач культурной политики, возникающих в региональной культурной жизни.

Список литературы

1. Логинова М.В. Методологический аспект проблемы сохранения наследия [Электронный ресурс] // Наследие веков. 2019. № 4 (20). С. 14-18. URL: <https://doi.org/10.36343/SB.2019.20.4.001> (дата обращения: 06.12.2021).
2. Логинова М.В. Формирование методологии этноэстетики [Электронный ресурс] // Финно-угорский мир. 2014. № 4 (21). С. 17. URL: <http://csfu.mrsu.ru/arh/2014/4/17.pdf> (дата обращения: 06.12.2021).
3. Кнабе Г.С. Семиотика культуры: конспект учеб. курса. Москва: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2005. 63 с.
4. Библер В.С. От наукоучения – к логике культуры. Два философских введения в двадцать первый век. Москва: Изд-во полит. лит., 1991. 413 с.
5. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1979. 423 с.

Сведения об авторе:

Логинова Марина Васильевна, доктор философских наук, профессор, заведующая кафедрой культурологии и библиотечно-информационных ресурсов Национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарева

ул. Большевикская, 68, Саранск, 430005
marina919@mail.ru

Дата поступления статьи: 02.12.2021

Одобрено: 15.12.2021

Дата публикации: 28.12.2021

Для цитирования:

Логинова М.В. Актуализация культурного наследия в контексте задач современной культурной политики // Сфера культуры. 2021. № 4 (6). С. 73-79. DOI: 10.48164/2713-301X_2021_6_73

УДК 304.4-021.121

DOI: 10.48164/2713-301X_2021_6_73

M.V. Loginova

Saransk

National Research Mordovian State University named after N.P. Ogarev

marina919@mail.ru

UPDATING OF CULTURAL HERITAGE IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY CULTURAL POLICY

This article examines the problem of cultural heritage from the point of view of modern Russian cultural policy. The actualization of the values of cultural heritage represents a specific decoding of the culture code and its transformation in accordance with modern cultural meanings. The appeal to dialogue as a methodological principle allows us to consider cultural heritage as a necessary condition for the existence of culture in its axiological dimension. The values of cultural heritage have the potential to resist

the massification and standardization of culture and its transformation into a means of manipulating public consciousness. The author urges further study of the issue under consideration and argues for the need to actualize the cultural heritage with regard to specific problems of cultural policy that arise in regional cultural life.

Keywords: axiology of culture, culture, cultural heritage, cultural policy, meanings of culture.

References

1. Loginova, M.V. (2019) Metodologicheskii aspekt problemy sokhraneniia nasledii [The Methodological Aspect of the Problem of Preserving Our Heritage]. *Nasledie vekov* [The Heritage of Centuries]. 4, 14-18. (In Russian). URL: <https://doi.org/10.36343/SB.2019.20.4.001> (Accessed 06.12.2021).
2. Loginova, M.V. (2014) Formirovanie metodologii etnoestetiki [The Formation of the Methodology of Ethno-Aesthetics]. *Finno-ugorskii mir* [The Finno-Ugric World]. 4, 17. (In Russian). URL: <http://csfu.mrsu.ru/arh/2014/4/17.pdf> (Accessed 06.12.2021).
3. Knabe, G.S. (2005) *Semiotika kul'tury: konspekt uchebnogo kursa* [Semiotics of Culture: A Summary of the Educational Course]. Moscow: Russian State University for the Humanities Publ. (In Russian).
4. Bibler, V.S. (1991) *Ot naukoucheniia – k logike kul'tury. Dva filosofskikh vvedeniia v dvadtsat' pervyi vek* [From Science to the Logic of Culture: Two Philosophical Introductions to the Twenty-First Century]. Moscow: Publishing House of Political Literature. (In Russian).
5. Bakhtin, M.M. (1979) *Estetika slovesnogo tvorchestva* [The Aesthetics of Verbal Creation]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).

About the author:

Marina V. Loginova, Doctor of Philosophy, Professor, National Research Mordovian State University named after N.P. Ogarev

68 Bol'shevistskaia Str., Saransk, 430005
marina919@mail.ru

УДК 316.334.56-025.31

DOI: 10.48164/2713-301X_2021_6_80

М.Л. Шуб

Челябинск

Челябинский государственный институт культуры
shubka_83@mail.ru

«ГОРОД КАК СЦЕНА МОИХ ЧУВСТВ»: СПЕЦИФИКА ЭМОЦИОНАЛЬНОГО УРОВНЯ ИДЕНТИЧНОСТИ ЖИТЕЛЕЙ ЗАКРЫТОГО ГОРОДА

Статья посвящена осмыслению специфики эмоционального уровня идентичности жителей «закрытых городов» (на примере г. Озерска Челябинской области). Эмоциональный уровень городской идентичности подразумевает иррациональную, чувственную идентификацию личности с местом ее территориальной локации, апеллирующую к интуитивной оценке города. Его специфичность в контексте закрытого города раскрывается через следующие параметры: автобиографичность, производственный патриотизм, внутренняя и внешняя оппозиционность, ретроориентированность, чувствительность к снижению комфорта, солидаризированность.

Ключевые слова: идентичность, городская идентичность, закрытый город, эмоциональный уровень городской идентичности.

В последние годы, по мнению Д.А. Белл и А. де-Шалит, феномен городской идентичности приобретает особое значение и с точки зрения исследовательской практики, и с точки зрения повседневной жизни. Такая актуализация связана с тем, что городская идентичность на фоне становящихся все более востребованными идей космополитизма позволяет почувствовать сопричастность чему-то уникальному и «своему» [1, с. 12].

П. Найнтед под городской идентичностью понимал, во-первых, совокупность аутентичных, присущих конкретному городу черт и характеристик, выполняющих атрибутивную функцию, позволяющих дифференцировать его из числа других городов (в российской традиции это, как правило, называют имиджем или брендом); во-вторых, собственно процесс и результат идентификации человека с городом, основанной на принятии его самобытности, эмоциональном вхождении в пространство его предметной и знаково-символической среды.

Нам данное определение на фоне других вариантов кажется предельно удачным в силу своей системности и комплексности [2, с. 152-153].

Структурно городская идентичность включает в себя пять значимых компонентов: когнитивный (рационально-критическое осознание причастности индивида к какой-либо группе); ценностно-нормативный (соотнесение собственных ценностных ориентаций с аксиологическими установками группы, полное или частичное принятие последних); эмоциональный (иррациональное переживание принадлежности к группе); деятельностный (формирование моделей поведения, основанных на степени и характере разделяемости ценностно-нормативных ориентиров группы, на аффективном восприятии личностью комфортности отождествления с ней); знаково-символический (отождествление личности с той или иной группой посредством принятия ее семиотической среды).

В своей статье мы остановимся на осмыслении специфики эмоционального уровня городской идентичности, выявленной по итогам проведенного в 2020-2021 годах культурологического исследования. В целом оно было направлено на изучение идентичности жителей промышленных городов Южного Урала. Исследование реализовывалось с использованием трех методов (массовый опрос, нарративный анализ и полуструктурированное интервью) в Челябинске, Магнитогорске, Златоусте, Озерске, Сатке и Карабаше. В рамках данной статьи предлагаются отдельные результаты апробации метода интервью, участниками которого выступили жители закрытого атомного города Озерск (массив выборки – 50 человек).

Эмоциональный уровень городской идентичности, как следует из его названия, подразумевает иррациональную, чувственную идентификацию личности с местом ее территориальной локации, апеллирующую к интуитивной оценке города (в отличие от когнитивного уровня, связанного с его рассудочным, критическим восприятием). Эмоциональный уровень городской идентичности довольно сложно фиксируется именно в силу его внерациональности – респонденты порой сами не могут объективно оценить, почему город, в котором они живут, является для них привлекательным или же, напротив, отталкивающим. Более того, такого рода эмоциональная оценка весьма подвижна и подвержена существенной деформации в зависимости от самых разнообразных факторов (события частной жизни человека, его финансовое состояние, время года и пр.).

В рамках проведенного исследования нами были выделены четыре формы проявления эмоционального уровня городской идентичности и сформулированы соответствующие им вопросы-маркеры – позитивно-персональная форма («Почему Вы любите свой город?»), негативно-персональная («Почему вы не любите свой город?»), позитивно-со-

циальная («Почему Вы гордитесь своим городом?»), негативно-социальная («Вам жаль, что в Вашем городе...»). Каждая форма подразумевает особую направленность эмоционального восприятия города – оптимистично-созидательную или критическую, лично ориентированную («город в контексте моей биографии») или социально ориентированную («город в контексте истории страны»).

Анализ ответов на указанные вопросы (табл. 1) позволил сформулировать шесть особенностей идентичности жителей закрытого атомного города, рассмотренной сквозь призму эмоционального уровня.

1. Автобиографичность

При позитивной личной оценке Озерска, обозначая причины любви к родному городу, респонденты прежде всего отмечали его связь с фактами их собственной жизни («Это моя малая Родина, место моего рождения» – 34 %; «Это место, где прошли мое детство, юность» – 20 %, «Здесь живут мои близкие и родные люди» – 10 %). Таким образом, Озерск оценивался как пространство приватного опыта жителей, как источник значимых связей, субъективных переживаний и ностальгических настроений, как «сцена моих чувств», согласно формулировке В. Беньямина [3, с. 47]. В совокупности такие ответы составили более половины всех полученных (70 %).

2. Производственный патриотизм

Давая оценку Озерску с точки зрения чувства гордости за него, участники интервью выразили фактически монолитно солидарную позицию. Практически половина респондентов (46 %) в качестве источника гордости за родной город обозначили в том или ином виде производственную составляющую: «Наш город – это уникальное производство, ядерный щит страны» (30 %), «Город играет и играл важную роль в истории страны, обеспечивая ее безопасность» (16 %).

С точки зрения Н.В. Мельниковой, производственная направленность – это

важнейший признак ЗАТО (закрытого административно-территориального образования), позволяющий говорить о нем как об особой субкультуре: «С этой позиции закрытый город представлялся как город передовых технологий, занимающий доминирующие позиции в обеспечении обороноспособности страны, как “ядерный щит”. Сама работа в закрытом городе (неважно – на атомном предприятии или в городских организациях) воспринималась его жителями как социально-политическая ценность, иначе говоря, как служение делу мира, как защита государства, выполнение заданий партии и правительства» [4, с. 58], «До настоящего времени жителям каждого из закрытых городов присуще представление, что именно их город был первым в отечественной атомной отрасли, являлся наиболее важным, ведущим и самым секретным, очень значимым для страны...» [4, с. 61].

3. Внешняя и внутренняя оппозиционность

Жители Озерска, отвечая на вопрос о нелюбви к своему городу, отметили два ключевых источника этого чувства.

Во-первых, разочарование в региональной власти, ответственной за плачевное состояние города (внешняя оппозиционность) – «Озерск – брошенный город», «Властям наплевать на нас», «В городе нет хозяина» (20 %). Такая позиция весьма отчетливо прослеживалась и при проводимом анализе городских социальных медиа (около четверти всех постов были так или иначе связаны с критикой местной администрации и фиксацией доказательств ее бездействия), поэтому ее можно назвать устойчивой и последовательной.

Во-вторых, в самих жителях города, названных грубыми, равнодушными и злыми (14 %) (внутренняя оппозиционность).

Таблица 1
Эмоциональный уровень городской идентичности жителей закрытого атомного города: наиболее популярные ответы участников полуструктурированного интервью

Распределение мнений респондентов							
Люблю, потому что...	Кол-во ответов	Не люблю, потому что...	Кол-во ответов	Я горжусь, потому что...	Кол-во ответов	Жаль, что...	Кол-во ответов
Моя малая Родина, место рождения	17	Равнодушная местная власть, в городе нет хозяина	10	Ядерный щит страны, уникальное производство	15	Нет хорошего администратора, равнодушные власти	7
Небольшой, уютный, красивый	10	Грубые и равнодушные жители	7	Великий след в истории страны	8	Ужасная медицина	5
Место моего детства и юности	10	Грязь, мусор на улицах	7	Прекрасная природа	2	Отсутствие благоустройства, грязь	5
Природа	5	Плохие дороги	5	Это мой дом	2	Отсутствие перспектив для молодежи	5
Здесь живут мои близкие и родные	5	Низкий уровень медицины	4	Место моего рождения	2	Город не развивается	4

Подобный вектор саморефлексии особенно тревожен в силу того, что традиционно население закрытых городов и считалось, и фактически являлось особым по своим профессиональным, интеллектуальным, культурным характеристикам. По словам В.С. Толстикова, «применительно к закрытым городам можно говорить об особом типе носителя культуры. Для населения характерен высокий образовательный уровень, необходимость регулярного самообразования. Характерной чертой социокультурной среды закрытого города исследователи, как правило, выделяют еще элитарность» [5, с. 120].

Таким образом, можно сказать, что в Озерске фиксируется явное отсутствие социального консенсуса как по линии «власть – народ», так и по линии «народ – народ».

4. Ретроориентированность

Более половины респондентов (54 %) в качестве позитивных черт родного города указали позиции, связанные либо с их личным прошлым (рождение, детство, юность), либо с прошлым страны (идея о том, что город оставил след в истории, в сложные времена холодной войны выступал в роли ядерного щита и т. п.). Вновь апеллируя к результатам реализации других методов в рамках проводимого исследования, отметим, что ретроориентированность является характерной чертой и других уровней городской идентичности: тема прошлого преобладает в мемориальном контенте городских социальных медиа (тематические группы «ВКонтакте»), в выборе доминантных символов городской среды, в определении наиболее значимого периода существования города и др.

Стоит также отметить, что ориентация на прошлое проявляется не только в непосредственной обращенности к нему как особо аксиологически маркированному периоду, но и в косвенных формах, в частности в чрезвычайно низкой оценке актуального этапа существования Озерска и в отсутствии веры в его будущее. 28 % респондентов, отме-

чая негативные черты жизни в родном городе, обозначили следующие ответы: «Нет будущего», «Жизнь, как болото», «Нет перспектив для молодежи», «Город не развивается», «Отсутствие всяких перспектив».

5. Чувствительность к снижению комфорта

Традиционно в закрытых городах создавались особые условия жизни: большое внимание уделялось медицине, образованию, социальной инфраструктуре, бытовому комфорту. Благодаря территориальной изоляции, статусу и секретности в таких городах был чрезвычайно высокий уровень безопасности. По мнению Н.В. Мельниковой, именно особые условия жизни в закрытых городах оказали существенное влияние на формирование в такого рода населенных пунктах особого типа идентичности: «Под воздействием описанной выше атмосферы секретности и самого факта закрытости города формировалось осознание его необыкновенности. “Мы живем здесь как на другой планете, – говорилось на партийной конференции в г. Трехгорном, – нас законы и постановления общесоюзные не касаются”. У его жителей появлялось устойчивое чувство собственной значимости, избранности» [6, с. 326].

И сегодня, согласно данным полуструктурированного интервью, часть озерчан оценивает жизнь в городе как уютную (20 %) и безопасную (8 %). Однако весьма значительное число респондентов (40 % в ответах на вопрос о том, что они не любят в родном городе и 20 % в ответах на вопрос о том, о чем они сожалеют) отметили низкий уровень комфортности жизни в Озерске, проявляющийся как в инфраструктурной («Грязь, мусор на улицах», «Плохие дороги», «Запущенный город», «Отсутствие благоустройства, грязь», «Мало мест отдыха»), так и в социальной («Нет кружков для детей», «Детям негде проводить свободное время», «Низкий уровень образования») сфере.

В этом же списке озерчане отметили «Ужасающий уровень медицины».

Мы фиксируем внимание именно на этом пункте, потому что для жителей закрытых городов уровень медицинского обслуживания традиционно играл большую роль прежде всего в силу вредности развернутого в таких городах производства: «Здоровье населения закрытых городов подвергалось повышенному риску, поскольку основное производство было связано с радиоактивными веществами. Поэтому медицинское обслуживание в закрытых городах находилось на высоком уровне: обеспеченность врачебным составом на 10 тыс. населения была в 3 раза выше общесоюзных показателей, количество развернутых коек – в 2 раза больше, существовала стопроцентная укомплектованность учреждений здравоохранения врачами» [4, с. 57]. Особенно важной сфера медицины была именно в Озерске, поскольку в 1957 году на комбинате «Маяк» произошла страшная радиационная катастрофа, нанесящая колоссальный вред здоровью озерчан.

6. Солидаризированность

В целом практически по всем позициям (где-то в большей, где-то в меньшей степени) участники интервью выражали практически идентичные мнения, которые в основном укладывались в диапазон 4-5 позиций по каждому вопросу. На этом основании можно говорить о достаточно четко выраженных смысловых линиях городской идентичности жителей Озерска, о наличии социального консенсуса в определении преимуществ и ограничений жизни в закрытом атомном городе.

Н.В. Мельникова так охарактеризовала основные содержательные фреймы городской идентичности советских жителей «запреток»: «Самоидентифицируя себя с закрытым городом, горожане проникались чувством собственной значимости, избранности, что стимулировало их корпоративные черты, ощущения

самодостаточности и исключительности. Таким образом, взаимодействие реального и интенционального измерений закрытого города привело к формированию его высокого социального статуса. Любопытно, что с самого начала строительства закрытый город назывался первыми жителями “соцгородом”, даже в то время, когда он был всего лишь поселком, и условия жизни в нем были худшими, чем в близлежащих мелких населенных пунктах. Более того, можно сказать, что закрытый город не осознавался его жителями как периферийный, в этом случае традиционная схема “столица–регион–провинция” не действует. Здесь мы сталкиваемся с ярко выраженной у жителей закрытых городов локальной идентичностью – стремлением осмыслить место своего обитания как “центр мира”, как место, приобщенное к бытийному центру. В представлениях резидентов закрытых атомных городов их место жительства не стоит в ряду других, “обычных”, городов, а занимает “исключительную”, “особую” позицию как в своем государстве, так и в мире» [7, с. 419].

Таким образом, можно говорить о противоречивости эмоционального уровня городской идентичности жителей Озерска. С одной стороны, восприятие малой Родины современными озерчанами очень близко описанному в вышеприведенной цитате (гордость за собственный город как особый, уникальный, сыгравший колоссальную роль в истории страны). С другой стороны, в оценках жителей Озерск предстает небольшим, уютным, провинциальным городом, с довольно невысоким потенциалом развития и весьма туманными перспективами, с достаточно низким уровнем социального и инфраструктурного комфорта и фиксируемой социальной разобщенностью.

Список литературы

1. Bell D. A., de-Shalit A. *The Spirit of Cities, Why the Identity of a City Matters in a Global Age*. Princeton: Princeton University Press, 2011. 412 p.
2. Nientied P. Hybrid Urban Identity – The Case of Rotterdam // *Current Urban Studies*. 2018. № 6. P. 152-173.

3. Павлов Е. Шок памяти. Автобиографическая поэтика Вальтера Беньямина и Осипа Мандельштама. Москва: Новое лит. обозрение. 2005. 224 с.
4. Мельникова Н.В. Закрытый атомный город как субкультура // Уральский исторический вестник. 2008. № 1(18). С. 54-61.
5. Толстиков В.С. Социокультурная среда закрытых городов Урала // Вестник Южно-Уральского государственного университета. 2012. № 18. С. 19-23.
6. Мельникова Н.В. Атмосфера секретности как один из факторов формирования менталитета населения закрытых городов Урала // Пятые Татищевские чтения. Духовность и нравственность на Урале в прошлом и настоящем: тезисы докладов и сообщений, Екатеринбург, 22-23 апр. 2004 г. Екатеринбург: ИИиА УрО РАН, 2004. С. 322-327.
7. Мельникова Н.В. Закрытый атомный город: особый статус и особая жизнь // Историческая урбанистика: прошлое и настоящее города: сб. науч. ст. Всерос. конф. с междунар. участием (г. Сургут, СурГУ, 14 нояб. 2014 г.). Курган: Курган. дом печати, 2015. С. 410-421.

Сведения об авторе:

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

ул. Орджоникидзе, 36а, Челябинск, 454091
shubka_83@mail.ru

Дата поступления статьи: 29.10.2021

Одобрено: 15.12.2021

Дата публикации: 28.12.2021

Для цитирования:

Шуб М.Л. «Город как сцена моих чувств»: специфика эмоционального уровня идентичности жителей закрытого города // Сфера культуры. 2021. № 4 (6). С. 80-86. DOI: 10.48164/2713-301X_2021_6_80

УДК 316.334.56-025.31

DOI: 10.48164/2713-301X_2021_6_80

M.L. Shub

Chelyabinsk

Chelyabinsk State Institute of Culture

shubka_83@mail.ru

"THE CITY AS THE STAGE FOR MY FEELINGS": THE SPECIFIC EMOTIONAL IDENTITY OF THE INHABITANTS OF A CLOSED CITY¹

The article is devoted to understanding the specific emotional identity of residents of «closed cities» (on the example of Ozersk, Chelyabinsk Oblast). The emotional

level of urban identity implies a person's irrational, sensual identification with the place of her or his territorial location, relating to their intuitive assessment of

¹ Acknowledgement: This research was carried out under a grant from the President of the Russian Federation for State Support of Leading Young Russian Researchers – Doctoral Candidates, as part of the Project «The Culture of Memory in Industrial Cities of the Russian Provinces: Commemorative Strategies of Regional Identity.»

the city. Its specificity in the context of a closed city is examined via the following parameters: the autobiographical, manufactured patriotism, internal and external opposition, retro-orientation,

sensitivity to a decrease in comfort, solidarity.

Keywords: identity, urban identity, closed city, emotional level of urban identity.

References

1. Bell, D.A. and de-Shalit, A. (2011) *The Spirit of Cities: Why the Identity of a City Matters in a Global Age*. Princeton: Princeton University Press.
2. Nientied, P. (2018) Hybrid Urban Identity – The Case of Rotterdam. *Current Urban Studies*. 6, 152-173.
3. Pavlov, E. (2005) *Shok pamiati. Avtobiograficheskaya poetika Val'tera Ben'iamina i Osipa Mandel'shtama* [The Shock of Memory. The Autobiographical Poetics of Walter Benjamin and Osip Mandelstam]. Moscow: New Literary Review. (In Russian).
4. Mel'nikova, N.V. (2008) Zakrytyi atomnyi gorod kak subkul'tura [The Closed Atomic City as a Subculture]. *Ural'skii istoricheskii vestnik* [Ural Historical Bulletin]. 1(18), 54-61. (In Russian).
5. Tolstikov, V.S. (2012) Sociokul'turnaia sreda zakrytykh gorodov Urala [The Sociocultural Environment of the Closed Cities of the Urals]. *Vestnik Iuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the South Ural State University]. 18, 19-23. (In Russian).
6. Mel'nikova, N.V. (2004) Atmosfera sekretnosti kak odin iz faktorov formirovaniia mentaliteta naseleniia zakrytykh gorodov Urala [The Atmosphere of Secrecy as one of the Factors Forming the Mentality of the Population of the Closed Cities of the Urals]. *Piatye Tatishchevskie chteniia. Duhovnost' i nravstvennost' na Urale v proshlom i nastoiashchem* [Fifth Tatishchev Readings. Spirituality and Morality in the Urals in the Past and Present]. Ekaterinburg: IIA UB RAS, 322-327. (In Russian).
7. Mel'nikova, N.V. (2015) Zakrytyi atomnyi gorod: osobyi status i osobaia zhizn' [The Closed Nuclear City: Special Status and Special Life]. *Istoricheskaya urbanistika: proshloe i nastoiashchee goroda* [Historical Urbanistics: Past And Present of the City. A Collection of Scholarly Articles]. Kurgan: Kurgan House of Press, 410-421. (In Russian).

About the author:

Maria L. Shub, Doctor of Cultural Sciences, Associate Professor, Chair, Department of Philosophy and Cultural Sciences, Cheliabinsk State Institute of Culture

36a Ordzhonikidze Str., Chelyabinsk, 454091
shubka_83@mail.ru

OUTSTANDING PERSONALITY



6

ПЕРСОНАЛИЯ

УДК 78.071.1(092)(470.43)

DOI: 10.48164/2713-301X_2021_6_89

Д.А. Дятлов

Самара

Самарский государственный институт культуры
diatlovda@mail.ru**«МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР» МАРКА ЛЕВЯНТА**

Статья посвящена творчеству самарского композитора Марка Левянта. В 2021 году музыкант отмечает свой юбилей. В обширном творческом багаже композитора сочинения самых разных жанров, в том числе – академическая музыка. Краткий аналитический обзор представляет камерные, хоровые, вокальные и симфонические произведения композитора. Все они рассматриваются в парадигме музыки драматического театра. Каждое из них отражает то или иное взаимодействие с театральной музыкой композитора.

Ключевые слова: Марк Левянт, музыкальный театр, симфония, романс, хоровое произведение, юбилей, академическая музыка, Петр Монастырский, театр драмы, театральная музыка.



2021 год – юбилейный для композитора Марка Левянта. Круглая дата – повод оглянуться на пройденный путь, оценить достижения и результаты творческого труда, подвести некий итог. Свой юбилей композитор встречает с внушительным творческим багажом. Марк Левянт – автор хоров и романсов, камерной музыки для самых разных инструментальных составов, произведений для симфонического оркестра и фортепиано. Более двухсот спектаклей с музыкой Левянта, мюзиклы и песни сделали это имя широко известным в России. Деятельность ком-

позитора оценена и профессиональным сообществом, и многочисленной слушательской аудиторией. Его музыка часто звучит в театрах, на столичных и провинциальных филармонических сценах, в крупных и малых городах России и за рубежом. Народный артист Российской Федерации Марк Левянт удостоен множества наград, среди которых орден Дружбы, Почетная премия Российского авторского общества «За вклад в развитие науки, культуры и искусства» и Премия Союза композиторов России им. Д.Д. Шостаковича.

Природный мелодический дар и способность создавать музыкой емкие как бы осязаемые образы сформировали оригинальную соносферу, в которой пластика мелоса очерчивает «персонаж», всякий раз конкретный и характерный в своей выразительности. Эти черты дарования молодого Левянта были услышаны Петром Монастырским, выдающимся режиссером, создавшим в провинциальном промышленном Куйбышевском драматическом театре, на равных конкурировавший со столичными театрами. Такой оригинальный музыкант и неординарная личность, как Левянт, был не просто востребован Куйбышевской драмой, композитор стал, как говорил Монастырский, сорежиссером каждого спектакля. Нередко режиссер оттачивался в своих решениях от музыки, написанной Левянтом уже к первой репетиции готовящейся премьеры. Подчас из музыки рождался целый театральный спектакль во всей своей сложности и драматургической цельности. Режиссер Монастырский на вопрос о работе с композитором Левянтом отвечал так: «Мне довелось с ним долго сотрудничать и попадать в плен его эмоциональности, лиризма, мелодизма, наблюдать, как тысячи и тысячи слушателей под впечатлением его творений оказывались в таком же, как и я, взволнованном состоянии. Не знаю как ему, а мне, бесспорно, повезло, когда началось, а после долгие годы развивалось наше сотворчество. Моему специфическому режиссерскому почерку многое свойственно выражать сквозь призму музыкальности. Когда мы приступали к работе над спектаклем, мы, помнится, оговаривали не только природу будущего музыкального произведения, но и обсуждали состав инструментов, возможную оркестровку, солирующие партии». Монастырский всякий раз ставил задачу – «услышать камертон времени». Именно музыка первой заставляла звучать этот камертон, передавая его звук актерам, воодушевляя и зажигая их. Многие годы мелодия из спектакля «Золотая карета»

по пьесе Л. Леонова (в 1975 году спектакль удостоен Государственной премии РСФСР) звучала перед началом каждого спектакля, приглашая театрального зрителя в зал «Пряничного домика», как иногда называют историческое здание Самарского академического театра драмы им. Горького.

Музыка Левянта для театра всегда находит своего зрителя-слушателя, театральная аудитория живо откликается на выразительные мелодии, своеобразным контрапунктом вплетающиеся в ткань драматического спектакля. Левянт с блеском решает музыкальные задачи и в классической драматургии (постановки «Чайка» и «Ревизор» Самарского театра драмы с музыкой Левянта удостоены Государственной премии СССР), и в комедийном жанре («Любовь и голуби», «6 этаж», «Волки и овцы»), и в жанре мюзикла («Левша», опера-шутка «Хитроумная дуриха»). Музыка Левянта звучит в театрах по всей России, в том числе и на столичных сценах. В постоянном репертуаре спектакль Санкт-Петербургского театра комедии «Где собака зарыта»; более четверти века живет спектакль «Крошка», поставленный в Театре имени Ленсовета. На сцене Московского театра имени Маяковского под названием «Дети портят отношения» он сыгран уже более 150 раз.

Важная и судьбоносная для Марка Левянта встреча произошла в самом начале творческого пути. Это встреча с учеником Шостаковича, известным самарским музыкантом, композитором Леонидом Друговым. Именно он ввел молодого человека в огромный мир академического музыкального искусства, познакомил с произведениями великой классики. Консерваторский учитель профессор Аркадий Нестеров, представитель московской композиторской школы, ученик Виссариона Шебалина дал необходимые навыки в сочинении крупных форм и миниатюр, вокальных жанров и инструментальных пьес. С тех пор для Марка Левянта знаковыми произведениями и творческими «мая-

ками» стали творения П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова, С.С. Прокофьева и, конечно, Д.Д. Шостаковича, влияния которого не избежал, вероятно, ни один композитор России прошлого, да и нынешнего века. Так же для Левянта близка своей яркой театральностью, визуальной выпуклостью звуковых образов музыка Гии Канчели и Альфреда Шнитке.

В сочинениях для хора Марк Левянт апеллирует к великой русской тради-

ции А.П. Бородина и М.П. Мусоргского, П.И. Чайковского и С.В. Рахманинова. Жанры кантаты, хора *a capella*, хора в сопровождении фортепиано, хорового произведения с солистом составляют целый корпус произведений композитора. Обращает на себя внимание выбор текстов на стихи Сергея Есенина, Александра Блока, Бориса Пастернака, Карла Марии Рильке, свидетельствующий об отменном вкусе композитора к поэтическому слову.

Первый снег

Стихи Б. Пастернака Музыка М. Левянта

Allegro impetuoso

ff marcato

dim.

Animato

p

p

8va

rall

p

p

С на - ру - жи вью - га ме - чет - ся и

все за - но - сит в лок. За - сы - па - на га - зет - ни - ца и

Яркий и выразительный мелос в инструментальном сопровождении, который то ведет свою драматургическую линию, то комментирует словесный текст, а иногда и дополняет сюжет воображаемыми обстоятельствами действия, рождает аллюзии с хоровой музыкой Георгия Свиридова. В сочинениях с сопровождением хоровая партитура тесно связывается с голосами оркестра или фактурой фортепиано. Инструментальное сопровождение – не просто аккомпанемент, а равноправный

диалог, в котором «голосу» оркестра или фортепиано отводится немало выразительных моментов. В инструментальной фактуре предстают состояния и обстоятельства действия, пейзажная звукопись и напряженные энергии разворачивающейся драмы. Фортепиано как партнер по диалогу нередко выходит на первый план, его «голос» становится голосом лирического героя. Это ясно слышно и в хоровых произведениях, и в вокальной лирике Левянта.

Handwritten musical score for voice and piano. The score consists of four systems. Each system has a vocal line with lyrics in Russian and a piano accompaniment. The lyrics are: "Что за ко-ровы черной сел / Сич-те равны как чирок / ердь ны-ла и широк-леи / вы за-были как коит". The second system continues with: "и дитя заво-ры молодцы / притупителнее ни вольные / забвуться Русь / от лица вав...". The third system continues with: "за святу-ю Русь не-во-ля и жажда / славы и сла-ва / ра дити ела-ва / воле и сла-ва / ра дити ела-ва / воле и сла-ва". The piano accompaniment features a mix of chords and moving lines, with some dynamic markings like "p" and "f".

В романсах на слова поэтов-декабристов Марк Левянт продолжает традицию русской романсовой лирики. В цикле для баритона и фортепиано предстает череда контрастных состояний, каждое из них чуть не буквально вызывает в воображении картину-образ. Текст Александра Одоевского «Что за кочевья чернеются?..» претворен в музыку с потрясающей достоверностью. Вереницу каторжников композитор «живописует» косным, как говорили встарь, движением фортепианной партии. Холодное позвякивание дискантов намекает на звон кандалных цепей. Восходящий квартетный ход мелодии баритона, распевającego слово «Русь!» тяжел, почти натужен и вместе с тем смел и даже удал.

В духе чистой лирики пропетое стихотворение Одоевского «Как носятся тучи за ветром осенним...» Тонкое, личное, интимное обращение к далекой воображаемой собеседнице могло бы звучать как городской романс, так проста и безыскусна мелодия, если бы не глубина и пронзительность выраженного в музыке чувства. Почти до отчаянья тяжкое состояние героя, повествующего о перипетиях изгнания, предстает в музыке на стихи Вильгельма Кюхельбекера «Что скажу я при исходе года?..» Множество подробностей мелодии, где каждый интонационный поворот, малейшее отклонение передают оттенок чувства, подтверждаются в гармонии и фактуре фортепиано. Тихим и смиренным приятием бытия веет от музыки на текст Александра Бестужева-Марлинского «Куда столь быстро и легко, и гордо, и прелестно...» Даже последняя строка, в которой, казалось бы, трудно услышать умиротворение «И я погибну вдалеке от родины и воли!» звучит в интерпретации Левянта спокойно, просветленно, почти радостно. Подлинно радостным чувством наполнена музыка на стихи Федора Глинка «Ах, колокольчик, колокольчик!..» Картина, лентой убегающей к горизонту дороги, сменяется видом холмов над широкой рекой. Мелодия романса подобно этой картине взлетает ввысь и медленными поворотами свивается книзу,

повинуясь гармоническим отклонениям партии фортепиано, переходит от восторженного состояния к мечтательному. И здесь в завершение цикла композитор находит в горьких на первый взгляд словах поэта иной ракурс и трактует их в духе гимнической радости: «И Русь я вижу, как в картине, в воспоминании одном».

Инструментальная музыка Марка Левянта весьма изобретательна и разнообразна – это пьесы самых разных жанров и инструментальных составов, подчас довольно экзотических. Композитор смело соединяет инструменты симфонического и народного оркестров: среди балалаек и домр «рассаживает» брасс-ансамбль или вводит в симфонический оркестр солирующую домру и электрогитару, или к традиционным ударным инструментам добавляет редко звучащие и т. д.

Среди строго академических жанров – Триптих для квинтета духовых и два струнных квартета. Первый квартет, камерный по звучанию и небольшой по протяженности, не претендует на статус развернутой музыкальной драмы. Но уже во Втором квартете «сцена» воображаемого спектакля наполняется множеством самых разных «персонажей». Плотность интонационных событий столь велика, что произведение длительностью около тридцати минут вмещает в себя музыкальный сюжет, сравнимый по напряженности и многообразию коллизий с большим драматическим спектаклем. Тематическое богатство двухчастной формы – *Allegro drammatico* и *Scherzo vivace* – включает в себя темы эпические и характерные, гротескные и драматически взволнованные, скорбно лирические и страдальчески изломанные. Переменный размер, полиритмия и полиметрия придают разворачивающейся звуковой ткани зыбкость и непредсказуемость жизненных ситуаций, а подчас и узнаваемость некоторых положений, «жестов» и «мимических» выражений. Фактура, непрестанно изменяясь, по-разному освещает место действия – «сценическое» пространство. Кратким соло отвечают один за другим персонажи

«театрального» спектакля. За дуэтом следует трио, затем четвертый участник «разговора», завершая череду имитаций, приводит к аккордовому изложению темы. Интонации с широкими ходами и неожиданными сломами сменяют хроматическое плетение и приводят в итоге к зловещей теме в остинатном ритме, исполняемой *pizzicato* всеми участниками квартета. Чрезвычайно выразительна сольная каденция первой скрипки в кульминации *Allegro drammatico*. В репризе сонатной формы все инструменты играют с более высоким интонационным накалом и в речитативной манере. В коде неожиданно появляется тема песенного склада, составляя разительный контраст со всем предыдущим. В сопровождении педали виолончели, робких *pizzicato* альты и второй скрипки песенная мелодия завершает первую часть квартета. Жесткая ритмика солирующей скрипки в начале второй части *Scherzo vivace*, синкопы аккомпанирующих аккордов, переменный размер напоминают некоторые темы Шостаковича. Комплементарные ходы контрапунктов искусно оплетают тему, которую проводит то один инструмент, то другой. Самостоятельность и яркая выразительность каждого голоса способствуют постепенному уплотнению полифонической ткани. Заключительное краткое *fugato* естественно и органично завершает весь квартет.

Двадцать четыре прелюдии для фортепиано Марка Левянта – яркая и значительная работа композитора в области камерной музыки. Жанр фортепианной миниатюры – один из самых проблематичных в композиторском ремесле. Особенно в том случае, когда миниатюры объединены в крупную циклическую форму. Как бы ни были определены отношения между ними, логикой чередования тональностей или последовательностью характеров-образов, цикл из двадцати четырех прелюдий претендует на целостность и законченность крупной формы. При этом каждая из пьес представляет собой музыкальный образ в сжатом, предельно концентрирован-

ном виде. Природа творчества Левянта такова, что даже если перед ним стоит формальная задача, если в основу миниатюры ложится вполне конкретная, но конструктивная идея – фактурная, ритмическая, ладовая – из-под его пера выходит образ, своей емкостью вызывающий в воображении образы зримые, или «театральные». Здесь Левянт работает и как музыкант-композитор, и как режиссер воображаемого спектакля. Его слова о работе в театре в известном смысле резонируют с творческим методом сочинения «чистой» музыки: «Безусловно, надо почувствовать пьесу, задумку режиссера и найти музыкальный эквивалент тому, что должно быть в спектакле. Я всегда себя как бы сажаю в зал, становлюсь зрителем и представляю, что бы я хотел услышать, какие испытать чувства, эмоции». Итак, принцип построения цикла фортепианных прелюдий Левянта не тональный, а «театральный». Здесь каждая пьеса – персонаж где-то явно одноплановый или монохромный, где-то «сложносочиненный» характерный. Галерея «театральных» персонажей представляет собой или музыкальные миниатюры-портреты, или звуковые образы танцевальных движений, то грациозных, то причудливо гротескных, то угрожающе inferнальных. Русский мелос, отсылающий к некоторым образцам фольклора, соседствует с угловатыми линиями зловещих скерцо.

Шутовские прыжки мелодий, захватывающие широкий диапазон, противопоставляются темам хорального склада. Гомофонная фактура почти без подготовки может переходить в полифоническую и тут же смыкаться в одностолье. Танцевальные темы остро характерные, меняя штрих, вдруг на короткие мгновения превращаются в лирические, а затем, увешанные гирляндами аккордов, окрашиваются в праздничные тона. Все это интонационное богатство заключается в предельно сжатом содержании миниатюр, объединенных общей идеей циклической формы. Это – многофигурная композиция со сквозным драматургическим развитием, мощной кульминацией и развязкой.

Прелюдия №1

М. Левянт
(1980)

Andante

p

3

5

pp

8

11

14

mp

Симфоническая сюита «Братья Карамазовы» появилась благодаря одноименному спектаклю в двух частях, поставленному на сцене Самарского театра драмы Петром Монастырским (части «Грушенька» и «Алеша» шли в два вечера). Музыка играла решающую роль в театральном действии, наполняла трагической экспрессией, а подчас и острым гротеском разворачивающийся на сцене сюжет. Сюита так же как и спектакль состоит из двух частей, соотносимых с главными действующими лицами драмы.

Ее номера плавно и логично перетекают один в другой. Тема вступления освещена зловещими аккордами *tutti* всего оркестра с привлечением различных ударных инструментов. Вообще ударные играют важную роль в партитурах Левянта. Это литавры и ксилофон, малый и большой барабаны, все возможные виды тарелок, коробочка и хлыст, трубчатые колокола и вибратон. Особый колорит приносят в музыку видовые инструменты – бас-кларнет, контрафагот, английский рожок.

Moderato risoluto Братья Карамазовы
симфонические зарисовки по роману Ф. Достоевского

The musical score is for a full orchestra and piano. The tempo is *Moderato risoluto*. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score includes parts for Flauto I and II, Oboe I and II, Clarinetto I and II, Fagotto I and II, Corno (F) I and II, Tromba (B) I and II, Trombone I, II, and III, Tuba, Timpani, Piano, Violino I and II, Viola, Violoncelli, and Contrabassi. The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulations.

Фантастичная атмосфера звучания, зловещие изломанные унисоны мелодий, сопровождающиеся чуть ли не шумами, напоминают некоторые страницы Мусоргского. Почти прямая цитата церковного обихода используется в хорале струнных. Она обрастает хроматизмами, усложняется гармонически, *arco* переходит в *tremolo*. Так на глазах монолитный образ становится сложным и многозначным, способным к дальнейшим изменениям и превращениям. Лирическим центром первой части сюиты является мелодия струнных, обрамленная фрагментами солирующей виолончели. Органично появившись из фигураций фортепиано, она становится все более трепетной и взволнованной (здесь также используется прием плавного перехода от *arco* к *tremolo*). Вторая часть сюиты написана для квартета деревянных духовых и представляет собой последовательность танцевальных номеров с лирическим эпизодом. Характерные штрихи, обилие мелизматике (форшлаги, трели и т. д.), виртуозные пассажи наполняют остроумно отточенную музыку. Вся она соткана из кратких мотивов, будто причудливый звуковой ковер, стремительно разворачивающийся со всем многоцветьем своих прихотливых узоров. Композитор ненадолго дает слушателю передышку, вводя в сюиту лирический эпизод, где выразительную мелодию сопровождают педали и трели «собеседников». Скерцо вроде быстрого вальса с эффектным *accelerando* в конце завершает симфоническую сюиту.

Трагическое и комическое, возвышенное и характерное, скоморошьегровое и зловеще-недоброе – лишь некоторые грани самого крупного и значительного произведения Марка Левянта – Симфонии для большого оркестра. Одночастная симфоническая моноформа вместила в себя весь спектр интонационного и колористического, мелодического и ритмического многообразия композиторского ресурса.

Красочность масштабному симфоническому полотну придало использование видовых инструментов – альтовой флейты, английского рожка, бас-кларнета, а также множества ударных, помимо литавр это *Tambura, Bongji, Piatti, Cassa, Frusta, Tamburo di legno, Triangolo...*

Характерность звучания обеспечена различными кластерами и микстами. Композитор смело соединяет в одних мелодических линиях разнородные инструменты. Примерами таких соединений могут служить тромбоны-литавры в одном голосе и *pizzicato* контрабасы-литавры – в другом, совмещение – бонги-валторны и малый барабан-труба или – ксилофон-скрипка *pizzicato* и труба-гобой. Соединяет он в один смешанный тембр звучания таких далеких инструментов, как флейта и вибрафон. Грани формы всякий раз намечает тема-эпиграф, с которой начинается Симфония. Несмотря на то, что приходит в разных темброво-гармонических обличьях, она всегда узнается. Множество типов движений-характеров от скорбного *Lamento* до динамичного оstinato *Allegro agitato*, от зловещего *Moderato furioso* до таинственного заключительного *Largo* будто формируют отдельные сцены в составе «театральных» актов. Полифоническая работа голосов, венец которой наступает в *Fugato*, населяет воображаемую сцену множеством разноголосых персонажей, создает масштабную эпическую картину. Лирическое начало, явившись лишь на некоторое время в начале Симфонии, овладевает всем звуковым пространством к ее завершению. Тема проходит у флейты, скрипки, затем у альтовой флейты... Ее сопровождают колокольчики и арфа, тихие литавры и *pizzicato* контрабасов... Тема-эпиграф, исполняемая валторнами, проходит в увеличении, будто теряя свой грозный императив... Тихая и светлая кульминация совпадает с кодой Симфонии, является её итогом.

М. ЛеВянн

Andante dramatico

Instrument List:

- Piccolo (Picc. = Fl. III)
- 2 Flauti
- Flauto alto
- 2 Oboi
- Corno Inglese
- 2 Clarinetti "B"
- Clarinetto bas.
- 2 Fagotti
- 4 Corni "F"
- 3 Trombe "B"
- 3 Tromboni e TUBA
- Timpani
- I Tamburo, Bonghi
- piatti, Cassa
- II Frusta, Tam-Tam
- Sitarono
- III Yaraorono
- Campanelli
- Arpa

Большая часть творческой жизни Марка Левянта связана с театром. Он с благодарностью вспоминает об этой сфере деятельности: «Для меня всегда было интересно работать в театре, потому что я встречался с хорошей драматургией, с интересными людьми, с интересными режиссерами, я уверен, что все это вместе очень помогало в работе». Музыка, написанная для концертной филармонической сцены, несомненно, питалась образами драматическими, многие звуковые идеи рождались от ясного представления о «персонаже», лирическом или комическом герое музыкального «спектакля», подражали пластике и мимике, жестам и движениям на воображаемой театральной сцене. Отсюда характерные черты академических опусов Марка Левянта: зримость звуковых образов, их внятная выразительность, жизненная достоверность и узнаваемость действующих в музыке героев.

Марк Левянт – композитор театра и филармонической сцены, автор и исполнитель огромного количества песен самых разных жанров. Но это еще не вся сфера приложения творческих сил. Общественная деятельность Марка Левянта занимает значительное место в его жизни. Более двух десятилетий он является председателем Самарской организации Союза композиторов России (а с 2015 года еще и заместителем Председателя СК России). С его работой в качестве руководителя связано оживление деятельности самарского отделения СК: регулярно организуются симфонические и камерные концерты, где исполняется музыка самарских композиторов, проводятся авторские концерты членов организации, принимаются в Союз новые члены – композиторы и музыковеды. Многие из них принимают активное участие в работе жюри композиторских конкурсов для детей и юношества, некоторые довольно успешно занимаются педагогикой, выращают новое творческое поколение музыкантов. Ряд концертов филармонического

абонемена «Марк Левянт и Союз композиторов представляют “Музыка наших современников”» призваны соединить композитора и его слушателя, дать возможность звучать на сцене филармонии музыке композиторов, пишущих сегодня. В концертах абонемена исполняется музыка отечественной классики XX века и музыка новая, создаваемая в наши дни. Ежегодный традиционный фестиваль «Музыкальные автографы», организованный Левянтом более двух десятилетий назад, представляет слушателю музыку отечественных композиторов разных поколений. В концертах фестиваля звучит музыка различных жанров: симфоническая и камерная, серьезная и популярная, театральная и киномузыка, программы для детей и слушателей старшего возраста. Чуть ли не весь спектр музыкального искусства представлен на фестивале. Проект Левянта «Таланты земли самарской» на протяжении многих лет собирает лучших музыкантов и артистов города для концертов и спектаклей в отдаленных районах Самарской области.

Марк Левянт – инициатор и организатор многих музыкальных праздников и акций, связанных с памяtnыми датами. Среди них 100-летие Василия Соловьева-Седого и юбилей Аркадия Островского, с празднования которого в 2014 году был дан старт ежегодному Всероссийскому фестивалю «Солнечный круг». Юбилейные даты крупных отечественных композиторов Андрея Эшпая, Родиона Щедрина, Евгения Крылатова и многих других не проходят мимо внимания Марка Левянта. Концерты и спектакли, представляющие музыку юбиляров, становятся достоянием музыкальной общественности.

У истоков Самарской композиторской организации стоял Дмитрий Шостакович. В 1941 году, будучи в эвакуации в Куйбышеве, он стал ее первым председателем. Общественная деятельность Марка Левянта связана с именем и наследием великого русского музыканта. Благодаря усилиям Левянта

состоялось множество общественных и художественных событий, посвященных Шостаковичу. 2006 год стал Годом Шостаковича в Самарской области, к столетию композитора был издан уникальный альманах «Самарское приношение: Д. Шостакович – 100 лет», в городе появилась улица Шостаковича (на тот момент единственная в мире). Организованы и проведены фестивали «Седьмая симфония» (2019) и «Шостакович. Самарское время. DSCH» (2020). Программы фестивалей вместили в себя все возможные жанры, в которых работал Шостакович: симфония и камерная музыка, музыкальный театр и кинематограф, драма и массовая песня.

Проекты Марка Левянта дают возможность реализоваться творческим возможностям самарских композиторов и исполнителей, привлекают множество столичных артистов и коллективов с мировыми именами и высокой художественной репутацией. Это Владимир Федосеев и Максим Венгеров, Екатерина Мечетина и Денис Мацуев, Борис Березовский и Александр Гиндин.

Это Московский драматический театр им. А.С. Пушкина и Театр им. Владимира Маяковского, Академический ансамбль песни и пляски Российской армии им. А.В. Александрова и Большой детский хор имени В. Попова. Многолетняя творческая дружба связывала Марка Левянта и Иосифа Кобзона...

«Я всегда волнуюсь, когда приступаю к новой работе», – признается Марк Левянт. Несомненно, что это творческое волнение благотворно сказывается на всех его начинаниях – будь то музыка спектакля или мюзикла, инструментальное сочинение или песня, творческие проекты или благотворительные акции, организационная работа или объединение коллег в совместной деятельности. Везде человеческое неравнодушие и творческое горение Марка Левянта приносят свои плоды. На театральных и филармонических сценах звучит его музыка и музыка коллег, решаются творческие и организационные вопросы Союза композиторов, новые художественные и просветительские идеи находят свое воплощение.

Сведения об авторе:

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

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

Дата поступления статьи: 22.11.2021

Одобрено: 15.12.2021

Дата публикации: 28.12.2021

Для цитирования:

Дятлов Д.А. «Музыкальный театр» Марка Левянта // Сфера культуры. 2021. № 4 (6). С.89-101. DOI: 10.48164/2713-301X_2021_6_89

УДК 78.071.1(092)[470.43]

DOI: 10.48164/2713-301X_2021_6_89

D.A. Dyatlov

Samara

Samara State Institute of Culture

diatlovda@mail.ru

"MUSICAL THEATER" BY MARK LEVYANT

The article is devoted to the work of Samara composer Mark Levyant. The musician celebrates his anniversary in 2021. In the composer's extensive creative background of writing there is a variety of genres including classical music. Brief analytical overview presents composer's chamber, choral, vocal and symphonic works. They are all considered in the

music paradigm of drama theatre. Each of them reflects some interaction with the composer's theatre music.

Keywords: Mark Levyant, musical theatre, symphony, romance, choral piece, anniversary, symphonic music, Peter Monastyrsky, drama theatre, theater music.

About the author:

Dmitry A. Dyatlov, Doctor of Art History, Professor, Professor of Piano Department, Samara State Institute of Culture

167 Frunze Str., Samara, 443010

diatlovda@mail.ru

ОБЗОР



REVIEW

УДК [005.745+028][048.8]+821.161.1
 DOI: 10.48164/2713-301X_2021_6_105

Т.В. Бакнина

Самара
 Самарский государственный институт культуры
 tatyana-baknina@yandex.ru

И.А. Богданова

Самара
 Самарский государственный институт культуры
 bogdanova@smrgaki.ru

АКСАКОВСКАЯ ОСЕНЬ – 2021 В САМАРЕ

Уходящий 2021 год – год 230-летия со дня рождения классика русской литературы Сергея Тимофеевича Аксакова. Как всегда, юбилейные даты вызывают интерес к личности юбиляра, оживляют деятельность по популяризации его жизни и творчества. Аксаковский комитет Самарской области (членами которого являются восемь преподавателей СГИК) уже на протяжении нескольких лет активно занимается продвижением наследия рода Аксаковых.

Для Аксаковского комитета Самарской области юбилейный марафон начался с участия в работе Первого съезда Аксаковского сообщества, состоявшегося 21 мая в Москве. Он объединил 14 организаций из разных

регионов страны – музеев, библиотек, Аксаковских культурно-исторических центров федерального и регионального значения, занимающихся изучением и популяризацией наследия Аксаковых. Перечислим некоторые из них: Государственный историко-художественный и литературный Музей-заповедник «Абрамцево», Литературный музей Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Мемориальный Дом-музей писателя С.Т. Аксакова (Уфа), Культурно-исторический центр «Музей С.Т. Аксакова» (МИИГАиК), Ульяновская областная библиотека для детей и юношества им. С.Т. Аксакова, Аксаковский комитет Самарской области и др.





В июле состоялась экспедиция «Золотое кольцо Аксаковского Поволжья» по маршруту «Самара – Уфа – Самара». Члены Аксаковского комитета посетили памятные аксаковские места республики Башкортостан, Оренбургской и Самарской областей, повторив маршрут семьи Аксаковых, описанный в книге «Детские годы Багрова-внука». Среди них – Мемориальный Дом-музей писателя С.Т. Аксакова в Уфе, Аксаковский историко-культурный центр «Надеждино» в селе Надеждино Белебеевского района Башкортостана (Надеждино – это Парашино в книге «Детские годы Багрова-внука»), Литературный музей-заповедник писателя С.Т. Аксакова в селе Аксаково Бугурусланского района Оренбургской области, парк бывшей усадьбы, принадлежавшей супруге деда Сергея Тимофеевича – Степана Михайловича Аксакова и место его захоронения в селе Неклюдово Камышлинского района Самарской области.



Во время посещения этих мест члены Аксаковского комитета провели презентации книг Р.П. Поддубной и А.В. Кильдяшова, посвященных семье Аксаковых. Были организованы круглые столы с участием представителей Аксаковского движения разных регионов.

Еще одним важным мероприятием юбилейного Аксаковского года стала Межрегиональная научно-практическая конференция «Аксаковские чтения», посвященная 230-летию со дня рождения С.Т. Аксакова. Она состоялась 10 сентября в Ульяновске. Ее организаторами стали Ульяновский фонд поддержки детского чтения, Ульяновская областная библиотека для детей и юношества им. С.Т. Аксакова. В работе конференции приняли участие пять членов Аксаковского комитета. Их доклады включены в сборник материалов конференции [1, с. 92-97, 98-106, 127-132, 142-147, 153-164, 183-186].



И, пожалуй, главное событие юбилейного года – открытие 11 сентября Аксаковского сквера и установка в нём памятника трём поколениям семьи Аксаковых. Данный объект создан архитектором Д.Ю. Храмовым. Автором памятника является заслуженный художник РФ Иван Иванович Мельников. С 2008 г. почитатели и ценители наследия рода Аксаковых боролись за то, чтобы мемориальное место, где находился дом Григория Сергеевича Аксакова, – самарского губернатора и сына писателя – сохранилось как напоминание потомкам о связи славного рода Аксаковых с Самарой.



В церемонии открытия сквера приняли участие первые лица нашей губернии и города – губернатор Д.И. Азаров, глава города Самары Е.В. Лапушкина, депутат Государственной думы А.Е. Хинштейн, общественность города. Преподаватели и студенты СГИК

подготовили и провели яркий музыкально-театрализованный праздник, посвященный данному событию (сценарий разработали доценты СГИК Т.В. Бакнина, Ю.М. Паршин, студентка 4-го курса М. Круглова).





28 сентября – чуть раньше календарного юбилея – в Самаре состоялось празднование 230-летия великого русского писателя С.Т. Аксакова (01.10.1791–30.04.1859) с участием потомка старинного дворянского рода Аксаковых Александры Всеволодовны Крепински (Чехия). В актовом зале Самарского государственного института культуры был проведен Литературно-музыкальный праздник «В гостях у Аксаковых». Гостей праздника встретил фольклорный ансамбль «Заигрыши» (художественный руководитель Т.А. Мачкасова).

В исполнении студентов и выпускников прозвучали отрывки из литературных произведений С.Т. Аксакова, а также музыкальные пьесы его правнука, уроженца Самары, композитора Сергея Сергеевича Аксакова (1891–1968). Праздник украсили танцы в исполнении гордости Самарского государственного института культуры – Ансамбля народного танца «Волжские узоры» (художественный руководитель А.П. Шишкин).

Для Александры Всеволодовны Крепински члены комитета провели экскурсию по аксаковским местам г. Самары с посещением Аксаковского сквера и возложением цветов к памятнику.

Вечером состоялась пресс-конференция «Золотое кольцо Аксаковского Поволжья». Самарские журналисты проявили большой интерес не только к визиту в Россию потомка рода Аксаковых из Чехии, но и к самому аксаковскому движению, которое в последние годы активно развивается в Самаре.



Подлинный день рождения Сергея Тимофеевича – 1 октября – самарские аксаковцы встретили со своими единомышленниками из Уфы в Сергиевске Самарской области, где состоялось открытие выставки «Война и мир Анны Тютчевой. По мемуарам А.Ф. Тютчевой “При дворе двух императоров”». (Анна Тютчева – жена Ивана Аксакова, младшего сына Сергея Тимофеевича).

Выставку подготовила старший научный сотрудник Мемориального дома-музея С.Т. Аксакова в Уфе Т.Е. Петрова. После посещения выставки уфимская делегация вместе с членами Аксаковского комитета приехала в Самару, чтобы увидеть Аксаковский сквер и поклониться С.Т. Аксакову, который родился в их городе, и память о котором они бережно хранят.

Среди юбилейных мероприятий особое место занимает Межвузовский круглый стол «Аксаковы в культурной жизни Самары: взгляд в будущее», который состоялся 27 октября. Желая вовлечь в аксаковское движение все

большой круг людей, прежде всего молодежь, Аксаковский комитет обратился к вузам города с предложением обсудить вопросы увековечивания памяти семьи Аксаковых в Самаре и Самарской области, привлечения студенчества к аксаковскому движению и наметить направления и формы продвижения аксаковского наследия на основе современных технологий. Откликнулись шесть вузов г. Самары, среди которых необходимо особо отметить активное участие Академии строительства и архитектуры (АСА) СамГТУ, Самарского государственного аграрного университета.

И еще один круглый стол, где уже в качестве гостей приняли участие члены Аксаковского комитета, прошел в городе Казани 2 ноября. Он назывался «С.Т. Аксаков в содружестве муз» и был посвящён 230-летию со дня рождения С.Т. Аксакова [2]. На нём с сообщениями о развитии аксаковского движения в Самарском регионе выступили доценты СГИК Т.В. Бакнина и И.А. Богданова. Аксаковское движение в Татарстане пока



недостаточно развито, но диалог был продуктивен. В республике понимают, что Казань в биографии Аксакова – знаковое место. Там он учился в гимназии и стал первым студентом Казанского университета. Участники круглого стола выразили надежду, что общение с представителями аксаковского движения Уфы, Оренбурга, Самары вдохновит казанских почитателей наследия Аксаковых на активную работу по его популяризации и будет способствовать укреплению межрегиональных аксаковских связей.

Кроме перечисленных событий и проведенных мероприятий АКСО встречает 230-летие С.Т. Аксакова новыми книгами. Член Аксаковского комитета А.В. Кильдяшов в 2021 г. выпустил книгу «Путешествие в рыболовный мир С.Т. Аксакова» и альбом с комментариями «Путешествие по Аксаковским местам в фотографиях...» Книги подарены автором Библиотечному научно-информационному центру СГИК. Кроме того, сдана в печать очередная книга

патриарха самарского аксаковедения Р.П. Поддубной «Аксаковские места Самарской области». Юбилейный год С.Т. Аксакова планируется завершить презентацией этой книги.

Впереди новые задачи. И главная из них – воссоздание Аксаковского музея, который существовал в Самаре с 1909 по 1929 г., экспонаты которого были вывезены в Музей-заповедник «Абрамцево» и в Институт русской литературы (Пушкинский дом) РАН. Создание музея потребует колоссальных усилий, но члены Аксаковского комитета понимают важность сохранения историко-культурного, литературного наследия замечательной семьи Аксаковых для будущих поколений.



Список литературы

1. Аксаковские чтения: материалы межрегион. науч.-практ. конф. (Ульяновск, 10-11 сент. 2021 г.) / вступ. статья О.В. Клопковой; ред.: В.А. Бондаренко, Н.Н. Легченкова, В.А. Савин; Ульян. фонд поддержки дет. чтения. Ульяновск: Печатный двор, 2021. 260 с.
2. Круглый стол «С.Т. Аксаков в содружестве муз» [Электронный ресурс]. URL: <https://addnt.ru/v-kazani-proshel-kruglyu-stol-posvyashhen> (дата обращения: 25.11.2021).

Сведения об авторах:

Бакнина Татьяна Васильевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры филологии и философии Самарского государственного института культуры

ул. Фрунзе, 167, Самара, 443010
tatyana-baknina@yandex.ru

Богданова Ирина Алексеевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры библиотечно-информационных ресурсов Самарского государственного института культуры

bogdanova@smrgaki.ru
ул. Фрунзе, 167, Самара, 443010

Дата поступления статьи: 06.12.2021

Одобрено: 15.12.2021

Дата публикации: 28.12.2021

Для цитирования:

Бакнина Т.В., Богданова И.А. Аксаковская осень – 2021 в Самаре // Сфера культуры. 2021. № 4 (6). С. 105-112. DOI: 10.48164/2713-301X_2021_6_105

Научный рецензируемый журнал
№ 4 (6) 2021
12+

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

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

Подписано в печать 20.12.2021
Дата выхода в свет 28.12.2021

Формат 70х100/16
Усл. печ. л. 7
Тираж 200 экз. Цена свободная

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

SPHERE OF CULTURE



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