

культура и философия — культура и общество
культура и искусство — книжная культура
культура и цифровизация — персоналии



2023. 2 (12)

СФЕРА КУЛЬТУРЫ

научный рецензируемый журнал



— Culture & Philosophy — Culture & Society
Culture & Art — Book Culture
Culture & Digitalization — Outstanding Personalities

СФЕРА КУЛЬТУРЫ

SPHERE OF CULTURE

НАУЧНЫЙ РЕЦЕНЗИРУЕМЫЙ ЖУРНАЛ
№ 2 (12) 2023

ВКЛЮЧЕН В РОССИЙСКИЙ ИНДЕКС
НАУЧНОГО ЦИТИРОВАНИЯ (РИНЦ)

ВКЛЮЧЕН В ПЕРЕЧЕНЬ ВЫСШЕЙ
АТТЕСТАЦИОННОЙ КОМИССИИ (ВАК)



Проект реализован с использованием гранта,
предоставленного ООО «Российский фонд культуры»

При поддержке:



Научный рецензируемый журнал
№ 2 (12) 2023
12+

Главный редактор О.С. Наумова

Издается с 2020 года
Выходит 1 раз в квартал
ISSN 2713-301X
Свидетельство о регистрации СМИ
ПИ № ФС 77 - 79145 от 22.09.2020 г.
выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых
коммуникаций
Подписной индекс по каталогу «Почта России» – ПН898
(полугодовой)

Учредитель:

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

Адрес учредителя:

ул. Фрунзе, 167,
Самара, 443010
+7 (846) 332-76-54
rektor@samgik.ru

Издатель:

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Самарский государственный институт культуры»
Адрес издателя:
ул. Фрунзе, 167, Самара, 443010

Адрес редакции:

ул. Фрунзе, 167,
Самара, 443010
+7 (846) 333 22 35
sphereofculture@samgik.ru

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

Редактор Л.В. Кузьмина
Перевод и транслитерация – Н.В. Назарова
Дизайн – А.А. Лелюк
Компьютерная верстка – Н.А. Зимина

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

Подписано в печать 26.06.2023
Дата выхода в свет 30.06.2023

Формат 170x240/16
Усл. печ. л. 9,6
Тираж 500 экз. Цена свободная

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

На обложке использовано фото Р. Наумова.

© Самарский государственный институт культуры, 2023
© Сфера культуры, 2023

Scientific peer-reviewed journal
№ 2 (12) 2023
12+

Chief Editor Olga Naumova

Published since 2020
Issued once in a quarter
ISSN 2713-301X
Registration Certificate
ПИ № ФС 77 - 79145 dated 22.09.2020
issued by the Federal Service for Supervision
in the Area of IT and Public Communications

Subscription Index under the Russian Post Catalog: PN898
(semi-annual)

Founder:

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

Founder’s address:

167 Frunze Str.,
Samara, 443010, Russia
+7 (846) 332-76-54
rektor@samgik.ru

Publisher:

Federal State Budgetary
Educational Institution of Higher Education
“Samara State Institute of Culture”
Publisher’s address:
167 Frunze Str., Samara, 443010, Russia

Editorial office address:

167 Frunze Str.,
Samara, 443010, Russia
+7 (846) 333 22 35
sphereofculture@samgik.ru

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

Editor L. V. Kuzmina
Translation and transliteration – N.V. Nazarova
Design – A.A. Lelyuk
Computer layout – N.A. Zimina

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

Signed in print on 26.06.2023
Release date 30.06.2023

Format 170x240/16
Conditional printed sheets 9,6
The circulation of 500 copies. Free price

The journal is printed in the Editorial and Publishing
Department of the SSIC at 167 Frunze Str., Samara, 443010
E-mail: rio@samgiki.ru

Photo by Roman Naumov is used on the cover.

© Samara State Institute of Culture, 2023
© Sphere of Culture, 2023

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

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

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

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

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

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

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

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

Включен в «Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук» (с 21.02.2023 г.)

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

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

5.9.1. Russian literature and literature of the peoples of the Russian Federation philologic scholarship;

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

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

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

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

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

Included in the list of peer-reviewed scientific publications in which the main scientific results of dissertations for obtaining the scientific degree of a candidate of sciences and for the academic degree of a doctor of science should be published (from 21.02.2023).

Главный редактор

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

Заместитель главного редактора

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

Научный редактор

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

Выпускающий редактор

Кузьмина Лилия Владимировна, начальник редакционно-издательского центра

Научные консультанты

Бакшутова Екатерина Валерьевна, доктор философских наук

Куприна Елена Юрьевна, доктор искусствоведения

Ответственный секретарь

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

Редакционная коллегия

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

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

Астафьева Ольга Николаевна, доктор философских наук, профессор, профессор Института государственной службы и управления Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации

Бакшутова Екатерина Валерьевна, доктор философских наук, доцент, заведующий кафедрой Самарского государственного института культуры

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

Варламов Дмитрий Иванович, доктор искусствоведения, доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Куприна Елена Юрьевна, доктор искусствоведения, кандидат педагогических наук, начальник научно-издательского отдела Самарского государственного института культуры

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

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

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

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

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

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

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

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

Радзеккая Ольга Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, профессор Российского государственного университета им. А. Н. Косыгина; член Союза композиторов России

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

Сиротина Ирина Львовна, доктор философских наук, профессор, профессор Национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарева

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

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

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

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

Уваров Виктор Дмитриевич, доктор искусствоведения, профессор кафедры Российского экономического университета им. Г.В. Плеханова

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

Хлыщёва Елена Владиславовна, доктор философских наук, профессор, заведующая кафедрой Астраханского государственного университета им. В.Н. Татищева

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

Шуб Мария Львовна, доктор культурологии, доцент, профессор Челябинского государственного института культуры

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

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

Лириндзис Иоаннис, доктор философии (Ph.D.), профессор археометрии и междисциплинарных подходов к археологии, культурному наследию и палеоэкологии в Университете провинции Хэнань (КНР)

Пераица Ана, доктор философии (Ph.D.), эксперт-культуролог, исследователь визуальной культуры, масс-медиа и креативных практик, лектор Университета Риеки (Хорватия)

Chief Editor

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

Deputy Chief Editor

Marina Petinova, Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Vice-Rector for Artistic and Scholarly Activities of the Samara State Institute of Culture

Scientific Editor

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

Issue Editor

Lilia Kuzmina, Head of the Editorial and Publishing Center

Scientific Consultants

Ekaterina Bakshutova, Doctor of Philosophy

Elena Kuprina, Doctor of Arts

Executive Secretary

Yulia Esipova, Head of the Library Research and Information Centre of the Samara State Institute of Culture

Editorial Board

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

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

Olga Astafieva, Doctor of Philosophy, Professor, Professor at the Institute of Public Administration and Management of the Russian Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation

Ekaterina Bakshutova, Doctor of Philosophy, Associate Professor, Head of the Department at the Samara State Institute of Culture

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

Dmitry Varlamov, Doctor of Arts, Doctor of Pedagogy, Professor, Chairperson of the Department of the Saratov State Conservatory

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Igor Kondakov, Doctor of Philosophy, Professor, Professor of the Russian State University for the Humanities, corresponding member of the Russian Academy of Natural Sciences

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

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

Elena Kuprina, Doctor of Arts, Candidate of Pedagogical Sciences, Head of the Scientific and Publishing Department of the Samara State Institute of Culture

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

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

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

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

Igor Orlov, Doctor of Arts, Professor, Professor of the Lipetsk State Technical University, Honored Worker of Science and Technology of the Russian Federation, member of the Russian Academy of Arts

Anatoly Panchenko, Doctor of Historical Sciences, Associate Professor, Chief Researcher of the State Public Scientific-Technological Library of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences

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

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

Olga Radzetskaya, Doctor of Arts, Professor, Professor of the Alexei Kosygin Russian State University; member of the Union Composers of Russia

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

Irina Sirotina, Doctor of Philosophy, Professor, Professor of the Ogarev Mordovia State University

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

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

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

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

Victor Uwaroff, Doctor of Arts, Professor of the Department of the Plekhanov Russian University of Economics

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

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

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

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

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

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

Ioannis Liritzis, Ph.D. in Mineralogy, Professor of Archaeometry and Interdisciplinary Approaches to Archaeology, Cultural Heritage and Paleoenvironment at the Henan University (China)

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

Культура и философия

М.В. ЛОГИНОВА
О.Н. ПРОКАЕВА

Звуковой код культуры:
феномен тишины

Culture & Philosophy

M.V. LOGINOVA
O.N. PROKAEVA

The Sound Code of Culture:
the Phenomenon of Silence

13

Культура и общество

Ю.А. КУЗОВЕНКОВА

Роль гендерного дискурса
в конструировании «признанного
субъекта» молодежной субкультуры
граффити

Culture & Society

YU.A. KUZOVENKOVA

The Role of Gender Discourse
in the Construction of the *Legitimized
Subject* of the Youth Graffiti
Subculture

23

Культура и искусство

Т.В. ЖУРЧЕВА

Режиссерские стратегии Анатолия
Праудина в интерпретации классики

Culture & Art

T.V. ZHURCHEVA

Anatoly Praudin's Directing Strategies
in the Interpretation of the Classics

35

Т.В. БОЛДЫРЕВА

Новая театральность в эпоху
медиатизации

T.V. BOLDYREVA

New Theatrics
in the Mediatization Era

48

Е.Ю. КУПРИНА

Сотворческий полилог:
искусствоведческий аспект

E.YU. KUPRINA

Co-creative Polylogue: Art Criticism
Aspect

57

Книжная культура

М.Г. ВОХРЫШЕВА

Культурологический
вектор исследований
в документно-коммуникационных
науках: возможности и перспективы

Book Culture

M.G. VOKHRYSHEVA

Culturological Vector
in Documentation-Communicative
Sciences Research: Potential
and Perspectives

73

М.В. КУРМАЕВ

Сызранская периодическая печать
(1917–1922 гг.) как источник по истории
книжного и библиотечного дела

M.V. KURMAEV

Syzran Periodical Press (1917-1922)
as a Source on the History of Book
Publishing and Librarianship

85

Культура и цифровизация

**Л.Б. ЗУБАНОВА
М.Л. ШУБ**

Фотоидентичность: специфика
фотосессий как инструмента
самопрезентации

Culture & Digitalization

**L.B. ZUBANOVA
M.L. SHUB**

Photoidentity: the Specificity
of Photo Sessions as
a Self-presentation Tool

103

Персоналии

**И.Л. СИРОТИНА
О.Г. ЧИЧВАРИНА**

Восходящая диагональ Юлиана
Маркарова (памяти уникального
художника-графика)

**I.L. SIROTINA
O.G. CHICHVARINA**

The Ascending Diagonal of Julian
Markarov (In Memory of a Unique
Graphic Artist)

115

Д.А. ДЯТЛОВ

Архив композитора Савелия Орлова:
к проблеме актуализации

D.A. DYATLOV

Archive of Composer Savely Orlov: on the
Problem of Actualization

127

Требования к оформлению статьи

Requirements for the Design of the Article

151

КУЛЬТУРА И ФИЛОСОФИЯ

CULTURE & PHILOSOPHY



1

УДК 81`442+316.4+130.2
DOI: 10.48164/2713-301X_2023_12_13

М.В. Логинова

Саранск
Национальный исследовательский
Мордовский государственный университет
им. Н.П. Огарёва
marina919@mail.ru

О.Н. Прокаева

Саранск
Национальный исследовательский
Мордовский государственный университет
им. Н.П. Огарёва
olga197719@rambler.ru

ЗВУКОВОЙ КОД КУЛЬТУРЫ: ФЕНОМЕН ТИШИНЫ

Тишина исследуется автором в культурфилософском ракурсе как часть звукового кода культуры, самодостаточное явление, которое пересекается, но не совпадает с другими формами звукового кода (вербальным и музыкальным). Полифункциональность звукового кода обнаруживается в единстве смысла и звука, а также во включенности человеческого голоса в определенную культуру как целостную систему. Тишина выступает и точкой, и границей взаимодействия бытия мира и человека. С одной стороны, она является характеристикой бытия, с другой – символом присутствия в нём человека, который способен воспринимать и переживать тишину. Специфика феномена тишины заключается в том, что данная часть звукового кода культуры способна создавать и развивать свой семантический код, тем самым открывая человеку возможность не только для восприятия, но и для трансляции бытия.

Ключевые слова: код культуры, звуковой код, тишина, феномен тишины, бытие культуры, онтологический подход.

Тишина принадлежит к тем феноменам, понятиям, концептам, метафорам, образам философии, культуры и искусства, которые всегда будут привлекать внимание исследователей безграничными возможностями смысловых интерпретаций.

Особенностью семиотического анализа культуры является определение и анализ культурных символов, имеющих разную природу и определяющих специфический код культуры. Одним из таких культурных кодов является звуковой код. Подобно другим явлениям культуры, звук может наполняться различным значением, включаться в культурный текст, становиться символом.

Традиционные воззрения, запечатленные в звуковых материях, представляются шифрами, семиотическими кодами и каналами, с помощью которых человек познает мир и самого себя. Звуковой код, о котором пойдет речь, является одновременно и точкой пересечения (звук, голос, шум), и самостоятельным явлением, не вполне тождественным ни вербальному, ни музыкальному звуковому коду. В широком смысле звуковой код – совокупность музыкальных звуков, голоса и шумов, создаваемых человеком, несущих определенную смысловую нагрузку.

Целью данной статьи является культурфилософское изучение феномена

тишины в качестве определенного звукового кода культуры, имеющего полифункциональный характер; как нерасторжимое единство смысла и звука (говорящего смысла и оформленной материи звука), предполагающего включенность человеческого голоса в целостность системы определенной культуры. В феноменологической концепции Э. Гуссерля голос предстает как «духовная телесность», «духовная плоть». Культурфилософское понимание тишины в контексте звукового кода культуры состоит в ее рассмотрении как символа присутствия человека в бытии, открытости человеческого «вот-бытия», его разомкнутости в горизонте сущего.

Осмысление особенностей культуры направлено в сторону поиска глубинных оснований, определяющих условия ее существования (бытия). Многочисленные вопросы, поставленные современностью, изначально восходят к области фундаментальной онтологии, о которой рассуждал М. Хайдеггер. В докладе, прочитанном в Бремене в 1949 г., философ, размышляя о судьбах техники, отмечал: «...бытие требует человека, чтобы осуществляться самим собою среди сущего и сохраниться в качестве бытия...» [1, с. 265]. Бытие в понимании М. Хайдеггера требует от человека почти невозможного внимания к тому, что неприметно, незаметно, к «существу». «Разглядим ли мы молнию бытия в существе техники, – спрашивал мыслитель, – молнию, которая приходит из тишины и сама есть тишина? Безмолвно озаряющая тишина. Что она озаряет? Она озаряет мир, неслышно полня его существо бытием» [1, с. 274]. Современная информационная ситуация, с точки зрения М. Хайдеггера, не говорит с человеком, а кричит ему, но подлинное бытие не может говорить иначе, чем через тишину, так как говорит голосом тишины, понятой не как отсутствие звука, а «вслушивание» в бытие. Подчеркнем, что феномен тишины привлекает внимание исследо-

вателей своей соотнесенностью с проблемой бытия.

Для того чтобы понять, где находится область бытования тишины и каким образом культурфилософия определяет ее, в рамках данной статьи мы обращаемся к онтологической традиции, которая сосуществует с множеством других подходов и имеет свою богатую теоретико-философскую эволюцию относительно заявленной темы. Исходя из цели исследования, методологическим основаниями являются: онтологический подход (М.М. Бахтин, М. Хайдеггер и др.), который позволяет рассматривать тишину в качестве необходимой характеристики бытия мира и человека, а также феноменологический подход (Э. Гуссерль, М.К. Мамардашвили и др.), где интенциональный и смыслообразующий характер тишины предстают как характеристики звукового кода.

Выделим основные векторы, определяющие логику нашего исследования. Во-первых, феномен тишины связан с глобальной для XX в. проблемой языка (в самом широком смысле слова). Понимание активной роли языка способствовало появлению не только «лингвистического поворота», но и множественных «онтологий языков» культуры; во-вторых, в современной культуре происходит рост символических форм, нуждающихся в понимании и объяснении их онтологических смыслов. Так, С.Ю. Румянцев, определяя звуковой мир современного города, отмечает способность тишины к звучанию: «Шум входит в состав тишины, как звук “ш” в состав слов *шум* и *тишь*. Звук один – слова разные, и бездны разделяют их. Потому что это генеральная оппозиция мирозвуча (мирозвучания = мироздания)» [2, с. 63]. Если шум онтологически характеризуется разладом, дисгармонией (хаосом), отсутствием покоя, то характеристики тишины – это лад, гармония, покой, жизнь [Там же]. Автор выделяет оппозицию тишины и шума в качестве основы мироздания, в котором «тишина, столь

зримая в своем переливчатом единстве земного и небесного, человеческого и Божественного – начинает звучать смыслами...» [2, с. 62]. О метафизическом значении звука говорит Н.О. Лосский, называя его «особым царством бытия», в котором «вся неисчерпаемая единственная в мире индивидуальность живого существа со всем ароматом ее своеобразия может чудесным образом присутствовать в звуке и в нем становиться доступно восприятию других существ» [3, с. 30].

Оппозиция «шум – тишина» не является единственной характеристикой звукового кода культуры, так как на уровне проявления человека в мире данная оппозиция имеет корреляцию в диалектическом отношении голоса и молчания [4]. Отличие молчания от тишины было отмечено М.М. Бахтиным. В записях 1970–1971-х гг. философ конспективно излагает: «Тишина и звук. Восприятие звука (на фоне тишины). *Тишина и молчание* (отсутствие слова). Пауза и начало слова. Нарушение тишины звуком механистично и физиологично (как условие восприятия); нарушение же молчания словом персоналистично и осмысленно: это совсем другой мир... Конечно, и тишина, и молчание всегда относительны» [5, с. 356-357]. Подчеркнем относительность противопоставления тишины и звучания, так как в экзистенциальном плане для восприятия звука необходима тишина, отсутствие которой приводит к невозможности различить звуки. Паузы структурируют и ритмизируют пространство звукового кода культуры и понимаются «не как абсолютная, а как относительная тишина» [6, с. 151]. Наличие пауз способствует усилению эффекта выражения звука.

Относительно степени изученности укажем на значительное количество исследований, посвященных различным аспектам феномена тишины: искусствоведческие (проявление темы тишины в творчестве художников, композиторов, поэтов); лингвистические

(семантика тишины и ее оппозиция звуку/голосу); религиозно-философские (тишина как проявление Абсолюта). Отметим, что в последние годы интерес к изучению феномена тишины возобновился. Безусловно, это связано с общим интересом к онтологической проблематике, вопросам определения человека в информационном мире «шумов». Так, в 2020 г. на русском языке была опубликована книга «История тишины» А. Корбена [7], содержащая ряд положений, осмысление которых позволит приблизиться к культурфилософскому пониманию данного феномена. Подчеркнем, что именно приблизиться, но не раскрыть до конца, так как феномен тишины в культуре зависит от контекста и всегда будет принадлежать, в том числе, и к актуальной культуре, а значит, не иметь ответов.

Двойственность тишины состоит в том, что, с одной стороны, она является характеристикой самого бытия, с другой – она есть символ присутствия в этом бытии человека, способного воспринимать и переживать тишину. М.К. Мамардашвили пишет о существовании в пространстве мира смысловых точек («силовых линий»), попав в которые мы вынуждены остановиться, «пораженные открывшейся вдруг мудростью бытия, мудростью устройства мира» [8, с. 29]. В рассуждениях философа онтологически укорененное сознание способно «схватить» событие – «событие жизни сознания» как «иной реальности», т. е. увиденной, пережитой и понятой с позиций, непривычных для обыденного мира, с позиций феноменологии тишины.

Если для П. Пави «тишина – это отсутствие звука» [9, с. 189], то для А. Корбена – «особый уголок внутреннего пространства, место, где рождается слово» [7, с. 7]. Итак, тишина как характеристика бытия обладает пространством (определенным местом, топосом) для выявления ценности «пространств, принадлежащих человеку, пространств, обороняемых

от враждебных сил, любимых пространств» [10, с. 13]. Например, поэтика пространства дома (глава монографии называется «Дом от погреба до чердака») определяется Г. Башляром через диалектику внутреннего – внешнего, большого – малого, открытого – закрытого и представляет собой феноменологический анализ («топоанализ») образа дома как «топографии нашего сокровенного “я”», «размышляющего в тишине настоящего дома» [10, с. 14]. Причем наполнение пространства зависит от звукового кода культуры, в котором «человеческий голос – наиболее сильный очевидный маркер “этого” мира... Голос и звук создают своеобразную ограду, защищающую пространство от опасности» [6, с. 54].

Характеризуя поэтический опыт С. Малларме, М. Бланшо выделяет «слово сырое и слово сущностное; одно направлено на «действительность вещей», а второе – «величаво само по себе, оно довлеет, но ничего не навязывает» [11, с. 32]. Получается, что у М. Бланшо пространство сущностного слова (в нашем случае – тишины) – не просто красивая метафора, но творение высшего (поэтического) порядка, «и в творении этом язык оказывается возвратом к собственной сути» [11, с. 34]. Тишина – не только изначальное состояние бытия (как отсутствие звуков природы или человеческого голоса), но и, может быть, определенное место (библиотека, храм, дом, комната и др.), из потенциальности которого рождаются смыслы. Внутреннее пространство тишины (вязкое, плотное, прозрачное, угнетающее, степенное и др.) наделяет предметы особым смыслом («очеловечивает» бытие), так как «тишина всегда оставляет за собой право войти в ее пространство» [7, с. 20]. В этой связи тишина может быть рассмотрена как условие выхода из внутреннего (человеческого) во внешнее пространство (бытия как такового); как смысловая точка пространства, из которой возможно постижение принадлежности

индивидуального бытия целостности мира. Таким образом, данный феномен связывает человека и бытие, являясь одновременно и точкой, и границей взаимодействия бытия мира и человека.

Определяя сущностные характеристики тишины, А. Корбен отмечает значение звуков природы, способных ее усиливать (щебет птиц, шум листвы и т.д.). Об осязаемости тишины рассуждает в своем эссе А.Н. Павленко: «...я словно бы теряю свою самость: будто смотрю на себя самого со стороны. Мое “Я” как будто уже и не мое. Я словно растворяюсь в чем-то неизмеримо меня превосходящем» [12]. Почувствовать тишину – это и проникнуться экзистенциальными вопросами о сущности мироздания, бесконечности, космоса, посмотреть внутрь себя, и логически-рационально проанализировать отдельные звуки-голоса, которые находятся внутри этой тишины. Вот, собственно, почему при описании этого феномена исследователи используют такой литературный жанр, как эссе. Нам близка мировоззренческая позиция М.К. Мамардашвили, который считает, что подобное философствование не следует связывать со спекуляциями или метафорами, так как тишина (как и другие онтологические характеристики) – это понятие, указывающее на «фундаментальное устройство мироздания» [8, с. 29]. Можно охарактеризовать тишину в качестве основополагающего феномена, несводимого к какому-либо пределу и другому основанию.

Здесь мы выходим на проблему чистого бытия, чистой поэзии как поэзии тишины. В эссе «Кризис стиха» С. Малларме признается, что «все языки несовершенны, ибо множественны – недостает высшего: если думать означает писать без бумаги и чернил, шепотом даже не проговаривая бессмертное, но молчаливое покуда слово...» [13, с. 583]. Новаторство С. Малларме заключалось в попытке создания новой поэзии, которую «должна окружать тишина» [13, с. 544] и

в определении темы поэзии – неспособности выразить. Статус чистого искусства должна приобрести литература, способная «воспарить к высочайшей из вершин той запредельной ясности, где пленяет нас красота» [13, с. 570]. Чистое сущностное слово лежит в основе подлинной поэзии тишины, в которой «свершение языка совпадает с его исчезновением» [10, с. 37]. Чистую поэзию, музыку и беспредметную живопись объединяет утрата форм, связанных с предметностью. Высшей целью творчества является здесь стремле-

ние к абсолютности тишины, в которой нет противоречий и проявлений личности художника, но «предметы умозрительные и чисто интеллектуальные... принадлежат Поэзии – этому единому источнику» [13, с. 546]. Чистое творчество служит отражением абсолютной тишины «безмолвного слова Бога» [7, с. 80]. Будучи частью звукового кода культуры, тишина как феномен создает и расширяет свой семантический код, открывая человеку возможность не только вслушивания, но и говорения для раскрытия бытия как такового.

Список литературы

1. Хайдеггер М. Что такое метафизика? / пер. с нем. В.В. Бибихина. Москва: Акад. проект, 2013. 277 с.
2. Румянцев С.Ю. Книга тишины. Звуковой образ города. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2003. 247 с.
3. Лосский Н.О. Звук как особое царство бытия // Мелос. Книги о музыке. Санкт-Петербург: Синод. тип., 1917. Кн. 1. С. 28-34.
4. Логинова М.В. Метафора молчания в современной культуре: теоретический аспект // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия «Гуманитарные и социальные науки». 2018. № 4. С. 111-117.
5. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / сост. С.Г. Бочаров. 2-е изд. Москва: Искусство, 1986. 445 с.
6. Мир звучащий и молчащий: Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. Москва: Индрик, 1999. 336 с.
7. Корбен А. История тишины: от эпохи Возрождения до наших дней / пер. О. Поляк. Москва: Текст, 2020. 141 с.
8. Мамардашвили М.К. Как я понимаю философию / сост. и общ. ред. Ю.П. Сенокосова. Москва: Прогресс, 1992. 414 с.
9. Пави П. Словарь театра / пер с фр. Л. Баженовой, И. Бахта и др. Москва: Прогресс, 1991. 480 с.
10. Башляр Г. Поэтика пространства / пер. с фр. Н. Кулиш. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2014. 356 с.
11. Бланшо М. Пространство литературы / пер. с фр. В.П. Большаков и др. Москва: Логос, 2002. 288 с.
12. Павленко А.Н. Осязание тишины [Электронный ресурс] // Национальные интересы. 2012. № 3. URL: <https://iphras.ru/page24826324.htm> (дата обращения: 05.01.2023).
13. Стефан Малларме / пер. с фр. М. Талова, М. Миримской и др. // Верлен П., Рембо А., Малларме С. Стихотворения, проза. Москва: Рипол классик, 1998. С. 449-602.

Сведения об авторах:

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

ул. Большевистская, 68, Саранск, Республика Мордовия, 430005
marina919@mail.ru

Прокаева Ольга Николаевна, кандидат философских наук, доцент кафедры культурологии и библиотечно-информационных ресурсов Национального исследовательского Мордовского государственного университета имени Н.П. Огарёва

ул. Большевистская, 68, Саранск, Республика Мордовия, 430005
olga197719@rambler.ru

Дата поступления статьи: 04.04.2023

Одобрено: 26.06.2023

Дата публикации: 30.06.2023

Для цитирования:

Логинова М.В., Прокаева О.Н. Звуковой код культуры: феномен тишины // Сфера культуры. 2023. № 2 (12). С. 13–19. DOI: 10.48164/2713-301X_2023_12_13

УДК 81`442+316.4+130.2

DOI: 10.48164/2713-301X_2023_12_13

M.V. Loginova

Saransk
National Research Ogarev Mordovia State University
marina919@mail.ru

O.N. Prokaeva

Saransk
National Research Ogarev Mordovia State University
olga197719@rambler.ru

THE SOUND CODE OF CULTURE: THE PHENOMENON OF SILENCE

Silence is researched by the author in a cultural philosophical perspective as part of the sound code of culture, an independent self-contained phenomenon that intersects but does not coincide with other forms of sound code (verbal and musical). The polyfunctionality of sound code is revealed in the unity of meaning and sound, as well as in the integration of the human voice into a specific culture as a whole. The silence is both the point and the boundary of the interaction of the world and man. On the one hand, it is a characteristic of existence, on the

other – a symbol of the man's presence in it who is able to perceive and experience silence. The specificity of the phenomenon of silence lies in the fact that this part of the sound code of culture can create and develop its semantic code, thus opening to the man an opportunity not only for perception, but also for translation of existence.

Keywords: culture code, sound code, silence, phenomenon of silence, existence of culture, ontological approach.

References

1. Heidegger, M. (2013) *Chto takoe metafizika?* [Was ist Metaphysik?]. Transl. from German by V.V. Bibikhin. Moscow: Akademicheskij proekt. (In Russian).
2. Rumyancev, S.Yu. (2003) *Kniga tishiny`. Zvukovoj obraz goroda* [The Book of Silence. The Sound Image of the City]. Saint Petersburg: Dmitry Bulanin. (In Russian).
3. Losskij, N.O. (1917) *Zvuk kak osoboe czarstvo by`tiya* [Sound as a Special Realm of Being]. *Melos. Knigi o muzy`ke* [Melos. Books about Music], Vol. 1. Saint Peterburg: Synod Printing House, 28-34. (In Russian).
4. Loginova, M.V. (2018) *Metafora molchaniya v sovremennoj kul`ture: teoreticheskij aspekt* [Metaphor of Silence in Modern Culture: Theoretical Aspect]. *Vestnik Severnogo (Arkticheskogo) federal`nogo universiteta. Seriya Gumanitarny`e i social`ny`e nauki* [Bulletin of the Northern (Arctic) Federal University. The Series "Humanities and Social Sciences"], No. 4, 111-117. (In Russian).
5. Baxtin, M.M. (1986) *E`stetika slovesnogo tvorcestva* [Aesthetics of Verbal Creativity]. Compl. by S.G. Bocharov. 2nd Edition. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
6. *Mir zvuchashhij i molchashhij: Semiotika zvuka i rechi v tradicionnoj kul`ture slavyan* (1999) [The Sounding and Silent World: Semiotics of Sounds and Speech in the Traditional Culture of the Slavs]. Moscow: Indrik. (In Russian).
7. Corbin, A. (2020) *Istoriya tishiny`: ot e`poxi Vozrozhdeniya do nashix dnei* [Histoire du silence. De la Renaissance à nos jours]. Transl. from French by O. Polyak. Moscow: Tekst. (In Russian).
8. Mamardashvili, M.K. (1992) *Kak ya ponimayu filosofiyu* [How I Understand Philosophy]. Compl. and Edited by Yu.P. Senokosov. Moscow: Progress. (In Russian).
9. Pavis, P. (1991) *Slovar` teatra* [Dictionnaire du Theatre]. Transl. from French by L. Bazhenova, I. Baxta et al. Moscow: Progress. (In Russian).
10. Bachelard, G. (2014) *Poe`tika prostranstva* [La poétique de l'espace]. Transl. from French by N. Kulish. Moscow: Ad Marginem Press. (In Russian).
11. Blanchot, M. (2002) *Prostranstvo literaturny`* [L'espace littéraire]. Transl. from French by V.P. Bolshakov et al. Moscow: Logos. (In Russian).
12. Pavlenko, A.N. (2012) *Osyazanie tishiny`* [The touch of Silence]. *Nacional`ny`e interesy`* [National Interests], No. 3. URL:<https://iphras.ru/page24826324.htm> (Accessed 05.01.2023). (In Russian).
13. Stéphane Mallarmé (1998). Transl. from French by M. Talov, M. Mirimskaya et al. Verlaine P., Rimbaud A., Mallarmé S. *Stixotvoreniya, proza* [Verlaine P., Rimbaud A., Mallarmé S. Poems, Prose]. Moscow: Ripol klassik, 449-602. (In Russian).

About the authors:

Maria V. Loginova, Doctor of Philosophy, Professor, Head of Cultural Studies and Library and Information Resources Department at National Research Ogarev Mordovia State University

68 Bolshevistskaya Str., Saransk, Republic of Mordovia, 430005
marina919@mail.ru

Olga N. Prokaeva, Candidate of Philosophy, Associate Professor, Head of the Department of Cultural Studies and Library and Information Resources at National Research Ogarev Mordovia State University

68 Bolshevistskaya Str., Saransk, Republic of Mordovia, 430005
olga197719@rambler.ru



КУЛЬТУРА И ОБЩЕСТВО

CULTURE & SOCIETY



2

УДК 316.[442.2+334.3]+7.011.3
DOI: 10.48164/2713-301X_2023_12_23

Ю.А. Кузовенкова

Самара
Самарский государственный медицинский университет
yu.a.kuzovenkova@samsmu.ru

РОЛЬ ГЕНДЕРНОГО ДИСКУРСА В КОНСТРУИРОВАНИИ «ПРИЗНАННОГО СУБЪЕКТА» МОЛОДЕЖНОЙ СУБКУЛЬТУРЫ ГРАФФИТИ

В современном мире мы наблюдаем беспрецедентные изменения в гендерных темах. На этом фоне встает вопрос о степени таких трансформаций в молодежных субкультурах. В данной статье рассматривается молодежная субкультура граффити, знаковой чертой которой является маскулинность. Результаты исследования показывают, что биологический пол граффитчика все меньше влияет на оценку качества его работы, что позволяет девушкам войти в публичное поле граффити. Тем не менее маскулинность остается для этой субкультуры основой идентичности.

Ключевые слова: субкультура, молодежь, граффити, маскулинность, феминность, гендер.

На сегодняшний день в общественной жизни гендерный вопрос становится все более острым, что особенно видно на примере западного общества. Единая медиасреда, в первую очередь посредством сети Интернет, делает доступной по всему миру информацию о новых гендерных образцах, связанных с ними социальных нормах и т. п. Гендерные изменения протекают в разных формах и на разных уровнях культуры. Можно ожидать, что трансформации, происходящие в широком общественном пространстве и временами имеющие большой резонанс, будут иметь параллели в более узких культурных пространствах, таких как молодежные субкультуры.

В XX в. в рамках общественных движений и государственной политики шла борьба за изменение социальных конструктов «мужского» и «женского». Так, впервые в массовом масштабе положение женщины в обществе стало меняться в Советской России. Она получила возможность перешагнуть границы семьи и реализовать себя в различных общественных сферах.

Как отмечает К. Чухров, «женщина становится таким же “хomo советикусом”, как и мужчина, но ценой потери своей сексуальной аттрактивности» [1, с. 211]. В США середины XX в. в рамках контркультуры возникла борьба за права женщин. Во второй половине столетия в общественных и научных дискуссиях началось обсуждение темы гендера. Оказалось, что в отличие от биологического пола, культурных моделей феминности и маскулинности гораздо больше.

На фоне глобальных трансформаций, происходящих в социальном и культурном пространстве, встает вопрос о возможных гендерных изменениях в молодежных субкультурах, особенно тех, которые имеют ярко выраженную гендерную окраску. Современные западные исследователи констатируют гендерный сдвиг, новое понимание феминности и маскулинности в этих культурных пространствах. Так, анализ субкультуры футбольных болельщиков, проведенный М. Фри, Дж. Хагсон и др. [2], позволил выявить способы конструирования маскулинности ее представителей, которая возникает как противопоставление

феминности в форме определенных действий [2, с. 150-151]. Однако исследование, проведенное позднее М. Поуп [3], показало, что данная субкультура не исключает из своего поля женщин и привносимую ими феминность, а порождает внутри себя новые ее типы: «маскулинная» феминность и «феминная» феминность, находящие свое проявление в двух типах футбольных болельщиц – «горячем» (hot) и «холодном» (cool) [3, с. 176]. Вывести такое положение дел в субкультуре становится возможным, если принимать во внимание уровень вовлеченности и разнообразие форм, используемых женщинами при поддержке своей футбольной команды.

Подрыв традиционных представлений о женственности подтверждают исследования субкультуры байкеров: «Независимо от своих первоначальных мотивов, все наши информанты любят подрывать традиционные представления о женственности. Они включают гипермужской символизм в свою динамичную женственность. Девушки успешно нарушают традиционные гендерные границы, передвигают их» [4, с. 192]. Исследование Дж. Дрентон, Н. Харрисона и др., посвященное еще одним традиционно мужским практикам – компьютерным играм, показало, что потребители начинают сомневаться в гендерных различиях, навязываемых им рынком, и рассматривают их как тонкие социальные конструкции, а не биологические категории, что приводит к гендерному сдвигу в этой сфере и увеличению количества девушек-геймеров [5]. Другое исследование, выполненное Ф. Гомез-Гонзалво, П. Молина и др., выявляет специфику гендерной гейминговой культуры подростков. Подростки обоих полов тратят больше времени на видеоигры по выходным, чем среди недели; подростки мужского пола тратят больше денег на видеоигры, чем подростки женского пола. Девочки предпочитают образовательные игры и используют

для них мобильные телефоны или планшеты, в то время как мальчики предпочитают активные спортивные игры, игры-стратегии и игры с военной тематикой, а в качестве технических средств выступают персональные компьютеры и консоли [6]. Авторы резюмируют, что видеоигры остаются сферой мужского доминирования.

В музыкальных субкультурах также происходят изменения. Например, в панк-культуре место девушек определяется как срединное между панками как таковыми и феминистками. Появление девушек в пространстве панк-культуры (традиционной мужской территории) стало возможным благодаря «внесению в нее феминности через носящую игровой характер коммуникацию, которая позволила договориться о множестве форм феминности (multiple femininities)» [7, с. 170]. Однако исследование Г. Ларсен [8] говорит о том, что женщины так и не были приняты мужским полом как полноценные представительницы рок-культуры. Чтобы обозначить их не как настоящих фанатов, а как нелегитимных, пассивных, потребителей, представителями рок-культуры мужского пола используется термин «группис» (groupies) [8, с. 398]. Его цель – обозначить женщин как «других», стигматизировать, исключить из процесса творческого производства в рок-музыке.

Важно отметить, что не во всех современных молодежных субкультурах происходит гендерный сдвиг. Так, согласно А. Бруант, в евангелической студенческой субкультуре, основанной на христианских ценностях, до сих пор сохраняются традиционные гендерные представления, находящие свое проявление в предписываемых личностных качествах и ролевых моделях, в представлениях о «врожденных» гендерных отличиях и нормах брачных отношений. Например, мужчина должен быть лидером, а девушка скромной [9]. Это указывает на то, что гендерные модели субкультуры детерминиро-

ваны ее базовыми представлениями о реальности.

Российские ученые также обращаются к исследованию гендерных особенностей молодежных субкультур, констатируя сохранение традиционных представлений о феминности и маскулинности, традиционных женских и мужских ролях. Данные выводы они делают на основе изучения футбольных фанатов [10, с. 281] и игрового проекта «Дозор» [11, с. 155]. Согласно ряду работ [12; 13], российские субкультуры по своим гендерным характеристикам располагаются между полюсами «маскулинное» и «андрогинное». Феминных субкультур, или феминных черт в субкультурах, иного происхождения настолько мало, что ими при классификации по гендерному признаку можно пренебречь. Нельзя также забывать, что некоторые из них совершенно индифферентны в гендерном отношении [12, с. 94].

Таким образом, мы видим, что в последнее десятилетие внутри субкультур, связанных со спортом, музыкой, цифровыми технологиями, происходит переосмысление утвердившихся некогда гендерных установок. Нормы поведения, характерные ранее только для представителей мужского пола, начинают перениматься представительницами женского. Однако в разных субкультурах и в разных сообществах интенсивность протекания этих изменений не одинакова. В некоторых случаях (с религиозными субкультурами) они не наблюдаются вообще.

В рамках данного исследования мы рассмотрим субкультуру граффити, которая традиционно считается мужской, маскулинной¹, и попытаемся проследить динамику гендерных установок, влияющих на допуск в ее публичное пространство представителей женского пола.

¹ Приветствуются нелегальность, правонарушения, оппозиционность обществу потребления, физическая сила, бесстрашие, одна из главных целей граффити – получение адреналина [14, с. 104].

Для этого потребуется решить следующие задачи:

- описать причины, побудившие девушек заняться нелегальным граффити;

- реконструировать гендерный образ, создаваемый девушками для самоидентификации в рамках данной субкультуры;

- выявить восприятие молодыми людьми-граффитчиками девушек в уличном искусстве;

- определить условия, позволяющие тем или иным группам молодежи, практикующим граффити, стать признанными субъектами этой субкультуры.

Эмпирическую базу исследования составили качественные полуструктурированные интервью граффитчиков, которые были разделены на два поколения: 2000-х гг. (начали рисовать в 2000-х, некоторые продолжают делать это до сих пор – N = 6 мужского пола, N = 2 женского пола) и 2010-х гг. (начали рисовать в 2010-х и некоторые продолжают делать это до сих пор – N = 4 мужского пола, N = 6 женского пола). Из них 13 проживают в Самаре, 2 – в Новокуйбышевске (Самарская область), 2 – в Москве, 1 – в Новосибирске.

Парням предлагалось ответить на несколько вопросов, связанных с их хобби: «Какими качествами должен обладать настоящий граффитчик?», «Какие критерии для оценки работы граффитчика вы используете?», «Как вы относитесь к девушкам, занимающимся граффити?», «Как в вашей среде традиционно принято относиться к девушкам-граффитчицам?» и др. Вопросы, которые задавались девушкам, были другими: «Что вас привлекло в граффити?», «Что у вас сходного/отличного с парнями-граффитчиками?», «Как к вам относятся парни из этой среды?», «Какими качествами нужно обладать девушке, чтобы стать граффитчицей?» и др.

Подход к интерпретации данных основан на гендерной теории Дж. Батлер, согласно которой

перформативные гендерные установки «оформляют жизненные модусы телесного существования» [15, с. 35], поэтому «тело – не столько объект, сколько живой комплекс отношений» [16, с. 68]. Однако эти модусы не являются затвердевшими, монолитными, так как существуют «разные способы проживания гендера» [15, с. 36].

Интервью позволили выявить две причины вовлечения девушек в субкультуру:

- возможность творческой самореализации;
- наличие молодого человека, занимающегося граффити (в этом случае мотив девушки – желание увеличить количество общих интересов, укрепить отношения).

Содержанием работ девушек большей частью являются абстрактные или фигуративные изображения, а не шрифты, характерные для классического граффити. Знакомство с биографиями позволяет утверждать, что нелегальным рисованием на улице занимаются те из них, кто имеет творческий бэкграунд (видеоуроки рисования, художественная школа/училище, архитектурный вуз, занятия брейк-дансом), причем независимо от мотива вовлечения в субкультуру [17, с. 69].

Можно говорить о наличии женского стиля в граффити, который конституируется через специфику объектов изображения (бабочки, сердечки и т. п.) и используемую палитру цветов (розовый как доминирующий цвет) [18, с. 53-54; 19, с. 171-172], однако не все девушки применяют его в своей практике, иногда предпочитая сохранять гендерно нейтральный стиль [17, с. 66; 19, с. 172-173]. В силу опасности этой формы искусства выбор мест для рисования представительницами данного пола отличается от выбора, сделанного парнями. У девушек отсутствует высокая потребность в адреналине, существующая у парней, и физическая возможность постоять за себя в случае реальной угрозы во время нелегального рисования, особенно в

ночное время. Поэтому, если они рисуют одни, то выбирают наиболее безопасные места. Если их сопровождают парни-граффитчики, то степень опасности выбранного места повышается.

Девушки-граффитчицы обоих поколений указывают на преимущественно положительное отношение к ним парней-граффитчиков, однако есть и негативные примеры: «Кого-то я вдохновляю, кто-то общается со мной иронично или пренебрежительно» (инт. 4). Основная роль парней-граффитчиков в женской «граффити-карьере» – защита во время нелегального рисования, а также обучение техникам и приемам рисования баллоном (патерналистическая модель). При этом некоторые граффитчицы второго поколения говорят о потере значимости в этой субкультуре фактора пола: «Граффити – одна из самых несексистских сред, как ты рисуешь, так тебя и оценят» (инт. 5). Можно говорить о том, что в текущей ситуации через интервью были зафиксированы две позиции по поводу гендерного вопроса в этой субкультуре: «биологический пол имеет значение» и «биологический пол не имеет значения».

Мотив вхождения в субкультуру влияет на самопозиционирование девушки в этой среде. Девушки-граффитчицы, которые руководствуются мотивом творческого самовыражения через граффити, отстаивают свое право быть в маскулинной среде. Не отвергая маскулинный характер субкультуры, они обосновывают возможность соответствовать ее нормам. Вот один из примеров высказывания: «В самой женщине есть маскулинное: кто-то спортсменка, кто-то граффитчица» (инт. 5). В свою очередь девушки, пришедшие в граффити из-за своих молодых людей, не рассматривают себя как аутентичных представительниц этой среды, поэтому не пытаются легитимировать себя в ней: «У нас это несерьезно, а парни соревнуются между собой» (инт. 6).

Обработка результатов интервьюирования молодых людей мужского

пола, несмотря на то, что рефреном шло положительное отношение к девушкам в граффити, позволяет выделить две основные позиции. Эти позиции имеют корреляцию с поколениями граффитчиков и с теми двумя оценками значимости биологического пола, которые мы выявили с помощью интервью девушек («пол имеет значение» и «пол не имеет значения»). Для граффитчиков поколения 2000-х гг. характерны такие высказывания, как: «Она же девушка, что она нарисует?» (инт. 1) или: «Им не обязательно красиво рисовать» (инт. 2). Суть позиции этого поколения такова: девушки в эту среду допускаются, но на них не смотрят как на равных, у них инструментальная функция – усиливать маскулинный образ граффитчика, под защитой которого рисуют. В высказываниях граффитчиков поколения 2010-х гг. появляется иная позиция. Один из граффитчиков так описал свое восприятие субкультурной среды: «В граффити нет границ» (инт. 7), имея в виду, что биологический пол граффитчика не имеет значения. Он же дает свое объяснение такому положению вещей: «Сейчас уже нет граффити – идея пропала» (инт. 7), имея в виду, что исчезает идея свободы, бунтарства, появляется коммерциализация, граффити становится транзитным этапом к зарабатыванию денег.

Итак, в качестве «действующих лиц» в субкультуре граффити мы имеем две группы: парней-граффитчиков с традиционной маскулинностью и девушек-граффитчиц, пытающихся легитимировать свой феминный гендер в маскулинной среде. Признанными субъектами граффити, согласно Дж. Батлер, мы можем назвать первую группу, так как гендерные нормы субкультуры позволяют ей появиться в публичном пространстве. Вторая не имеет однозначного статуса в рамках субкультуры, поскольку не все представители граффити готовы принять привычные для маскулинности модусы переживания своего гендера в женской «вариации». И все же девушки могут

стать признанными субъектами субкультуры в силу того, что маскулинность в граффити не выстраивается за счет противопоставления феминности. На сегодняшний день девушки находятся в нормативном поле граффити, в котором сосуществуют две противоположные гендерные установки, обусловленные представлениями двух поколений парней-граффитчиков. Этот симбиоз противоположных норм указывает на появление новых гендерных установок, не отменяющих старые. Данные изменения связаны с выведением биологического пола из оснований для допуска граффитчика в публичное пространство субкультуры и из критериев оценки качества работы (если в 2000-х гг. принадлежность автора работы к женскому полу повышало вероятность ее негативной оценки, то в 2010-х этот критерий становится гибче, или от него отказываются совсем). В данный момент наблюдается тенденция к оценке работ только на основе качества техники их выполнения и представленного авторского стиля. Обсуждая девушек, оговоримся, что здесь мы рассматриваем только ту группу, чей мотив вовлечения в граффити – творческая самореализация, так как девушки, пришедшие в граффити вслед за своими молодыми людьми, сами не претендуют на признание себя в качестве субъекта субкультуры.

В отличие от Н. Макдональд, которая, изучая американское граффити, утверждала: «...парни прилагают усилия, чтобы доказать, что они “мужчины”, в то время как девушкам нужно работать, чтобы доказать, что они не “женщины”» [14, с. 130], мы склонны полагать, что российские девушки-граффитчицы используют иную стратегию. Не пытаясь отвергнуть свою феминность, они инкорпорируют в нее черты, взятые из маскулинной идентичности (готовность к нарушению закона, физическим нагрузкам и т. п.). Также девушки оттачивают технику своего рисунка, понимая критерии признания граффитчика в этой среде, и таким образом

становятся признанными субъектами субкультуры, найдя способ соответствовать нормам, регулирующим признание. Стратегиями поведения они подтверждают, что существуют разные способы проживания своего гендера, сохраняя при этом неизменной его идентичность. Поэтому можно говорить о том, что девушки попадают в публичное поле граффити не столько через оспаривание норм и борьбу с ними, сколько через умение подстроиться под них, не разрушив своей гендерной идентичности.

Появившееся в мужской маскулинной субкультуре «женское тело» является знаком складывающихся внутри нее новых отношений. Маскулинность в качестве атрибута только мужского пола долгое время существовала в поле представлений субкультуры граффити как «внутренняя истина» [15, с. 66].

Но, будучи сепарированной от мужского пола, она инкорпорируется в феминный гендер, создавая для девушек еще один способ «прожить» свой биологический пол. Однако, несмотря на все произошедшие изменения, количество девушек в субкультуре граффити остается крайне малым.

Интервьюенты

Поколение 2000-х гг.:

Инт. 1 – И., м., начал рисовать в 2008 г.;

Инт. 2 – Р., м., начал рисовать в 2006 г.;

Инт. 3 – А.А., м., начал рисовать в 2007 г.

Поколение 2010-х гг.:

Инт. 4 – А.Л., ж., начала рисовать в 2015 г.;

Инт. 5 – А.Д., ж., начала рисовать в 2014 г.;

Инт. 6 – Ф., ж., начала рисовать в 2015 г.;

Инт. 7 – В., м., начал рисовать в 2013 г.;

Инт. 8 – D., м., начал рисовать в 2014 г.

Список литературы

1. Чухров К. Генеалогия понятия «гендер» // Избранные лекции по современному искусству и философии / Ин-т проблем соврем. искусства. Москва, 2013. С. 206-269. (Труды ИПСИ; Т. 1).
2. Free M., Hughson J. Settling Accounts with Hooligans. Gender Blindness in Football Supporter Subculture Research // Men and Masculinities. 2003. Vol. 6, № 2. P. 136-155.
3. Pope S. "The Love of My Life": The Meaning and Importance of Sport for Female Fans // Journal of Sport and Social Issues. 2013. Vol. 37, Iss. 2. P. 176-195.
4. Martin D.M., Schouten J.W., McAlexander J.H. Claiming the Throttle: Multiple Femininities in a Hyper-Masculine Subculture // Consumption, Markets and Culture. 2006. Vol. 9, № 3. P. 171-205.
5. Drenten J., Harrison R.L., Pendarvis N.J. Video gaming as a gendered pursuit // Handbook of Research on Gender and Marketing / ed. by S. Dobscha. Cheltenham; Northampton: Edward Elgar Publishing, 2019. P. 28-44.
6. Gómez-Gonzalvo F., Molina P., Devís-Devís J. Which are the patterns of video game use in Spanish school adolescents? Gender as a key factor // Entertainment Computing. 2020. Vol. 34. Art. 100366.
7. Berkers P. Rock against gender roles: Performing femininities and doing feminism among women punk performers in the Netherlands, 1976-1982 // Journal of Popular Music Studies. 2012. № 24 (2). P. 156-174.
8. Larsen G. «It's a man's man's man's world»: Music groupies and the othering of women in the world of rock // Organization. 2017. № 24, вып. 3. С. 397-417.
9. Bruant A.N. Negotiating the complementarian gender ideology of an evangelical student subculture: further evidence from women's narratives // Gender and Education. 2009. Vol. 21, Iss. 5. P. 549-565.

10. Калмыкова А.И. Роль околоспортивной субкультуры в формировании гендерной идентичности мужчин // Вестник Тверского государственного университета. 2013. Вып. 2. С. 273-283.
11. Петрова Т. Появление в постсоветском обществе новых молодежных солидарностей на примере экстремального игрового проекта «Дозор» // Новые молодежные движения и солидарности России / под ред. Е.Л. Омельченко, Г.А. Сабировой. Ульяновск: УГУ, 2011. С. 145-162.
12. Латышева Т.В. Феномен молодёжной субкультуры: сущность, типы // Социологические исследования. 2010. № 6. С. 93-101.
13. Шорыгин Е.А. Гендер как основа формирования молодежных солидарностей: на примере андрогинных и маскулинных субкультур // The theory and practice of gender studies in world science: materials of the VI international scientific conference on May 5-6, 2015 / Vedecko vydavatelske centrum «Sociosfera – CZ». Prague, 2015. P. 48-53.
14. Macdonald N. The Graffiti Subculture: Youth, Masculinity, and Identity in London and New York. New York: Palgrave Macmillan, 2002. 256 p.
15. Батлер Дж. Заметки к перформативной теории собрания / пер. с англ. Д.Ю. Кралечкина. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2018. 248 с.
16. Батлер Дж. Психика власти: теории субъекции / пер. с англ. Завена Баблюяна. Харьков: ХЦГИ; Санкт-Петербург: Алетейя, 2002. 168 с.
17. Кузовенкова Ю.А. Девушки в граффити: гендерные особенности российского молодежного сообщества // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 41. С. 59-72.
18. Guevara N. Women Writin' Rappin' Breakin' // Droppin' Science: Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture / ed. W.E. Perkins. Philadelphia: Temple University Press, 1996. P. 49-62.
19. Waclawek A. From Graffiti to the Street Art Movement: Negotiating Art Worlds, Urban Spaces, and Visual Culture, c. 1970–2008. A Thesis in The Department of Art History. Presented in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy at Concordia University Montreal. Quebec, 2008. 362 p.

Сведения об авторе:

Кузовенкова Юлия Александровна, доцент, кандидат культурологии, доцент кафедры философии и культурологии Самарского государственного медицинского университета

ул. Чапаевская, 89, Самара, 443099
yu.a.kuzovenkova@samsmu.ru

Дата поступления статьи: 03.04.2023

Одобрено: 26.06.2023

Дата публикации: 30.06.2023

Для цитирования:

Кузовенкова Ю.А. Роль гендерного дискурса в конструировании «признанного субъекта» молодежной субкультуры граффити // Сфера культуры. 2023. № 2 (12). С. 23–31.
DOI: 10.48164/2713-301X_2023_12_23

УДК 316.[442.2+334.3]+7.011.3

DOI: 10.48164/2713-301X_2023_12_23

Yu.A. Kuzovenkova

Samara
Samara State Medical University
yu.a.kuzovenkova@samsmu.ru

THE ROLE OF GENDER DISCOURSE IN THE CONSTRUCTION OF THE *LEGITIMIZED SUBJECT* OF THE YOUTH GRAFFITI SUBCULTURE

In today's world, we are witnessing unprecedented changes in gender issues. Against this background, a question arises about the degree of such transformations in youth subcultures. This article discusses the youth subculture of graffiti, the iconic feature of which is masculinity. The results of the study show that the biological gender of a graffiti artist is

increasingly less affecting the assessment of the quality of the work, which allows girls to enter the public field of graffiti. Yet, masculinity remains, for this subculture, the basis of identity.

Keywords: subculture, youth, graffiti, masculinity, femininity, gender.

References

1. Chuxrov, K. (2013) Genealogiya ponyatiya «gender» [Genealogy of the "Gender" Concept]. *Izbranny`e lekzii po sovremennomu iskusstvu i filosofii* [Selected Lectures on Modern Art and Philosophy]. Moscow, 206-269. (Proceedings of Institute of Modern Art Problems, Vol. 1). (In Russian).
2. Free, M., Hughson J. (2003) Settling Accounts with Hooligans. Gender Blindness in Football Supporter Subculture Research. *Men and Masculinities*, Vol. 6, No. 2, 136-155. (In English).
3. Pope, S. (2013) "The Love of My Life": The Meaning and Importance of Sport for Female Fans. *Journal of Sport and Social Issues*, Vol. 37, Issue 2, 176-195. (In English).
4. Martin, D.M., Schouten, J.W., McAlexander, J.H. (2006) Claiming the Throttle: Multiple Femininities in a Hyper-Masculine Subculture. *Consumption, Markets and Culture*, Vol. 9, No. 3, 171-205. (In English).
5. Drenten, J., Harrison, R.L., Pendarvis, N.J. (2019) Video Gaming as a Gendered Pursuit. *Handbook of Research on Gender and Marketing*. Ed. by S. Dobscha. Cheltenham; Northampton: Edward Elgar Publishing, 28-44. (In English).
6. Gómez-Gonzalvo, F., Molina, P., Devís-Devís, J. (2020) Which are the Patterns of Video Game Use in Spanish School Adolescents? Gender as a Key Factor. *Entertainment Computing*, Vol. 34, Art. 100366. (In English).
7. Berkers, P. (2012) Rock against Gender Roles: Performing Femininities and Doing Feminism Among Women Punk Performers in the Netherlands, 1976-1982. *Journal of Popular Music Studies*, No. 24 (2), 156-174. (In English).
8. Larsen, G. (2017) "It's a man's man's man's world": Music Groupies and the Othering of Women in the World of Rock. *Organization*, No. 24, Issue 3, 397-417. (In English).
9. Bruant, A.N. (2009) Negotiating the Complementarian Gender Ideology of an Evangelical Student Subculture: Further Evidence from Women's Narratives. *Gender and Education*, Vol. 21, Issue 5, 549-565. (In English).

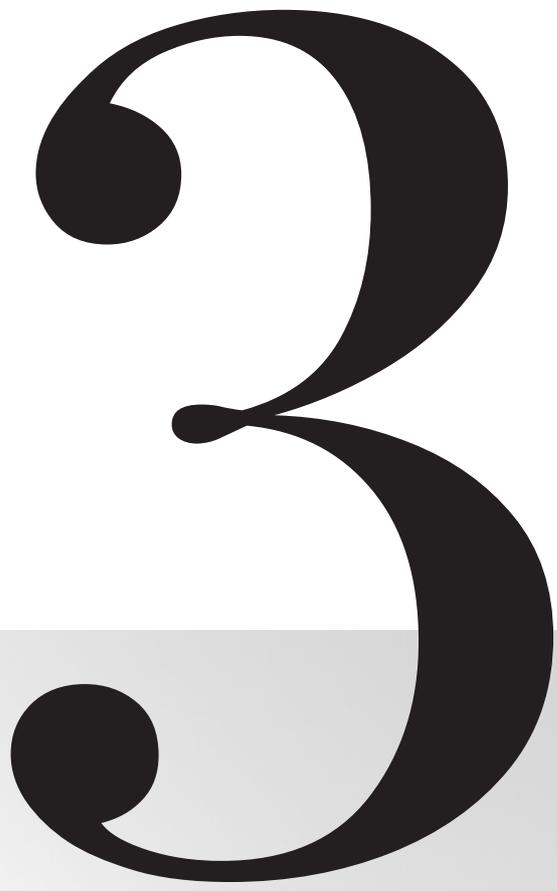
10. Kalmykova, A.I. (2013) Rol' okolosportivnoj subkul'tury v formirovanii gendernoj identichnosti muzhchin [The Role of the Near-Sports Subculture in the Formation of Gender Identity of Men]. *Vestnik Tverskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Tver State University], Issue 2, 273-283. (In Russian).
11. Petrova, T. (2011) Poyavlenie v postsovetskom obshchestve novykh molodezhnykh solidarnostej na primere ekstremalnogo igrovogo proekta "Dozor" [The Emergence of New Youth Solidarity in the Post-Soviet Society on the Example of the "Dozor" Extreme Game Project]. *Novye molodezhnye dvizheniya i solidarnosti Rossii* [New Youth Movements and Solidarity of Russia]. Ed. by E.L. Omelchenko, G.A. Sabirova. Ulyanovsk: Ulyanovsk State University, 145-162. (In Russian).
12. Latysheva, T.V. (2010) Fenomen molodyozhnoj subkul'tury: sushhnost', tipy [Phenomenon of Youth Subculture: Essence, Types]. *Sociologicheskie issledovaniya* [Sociological research], No. 6, 93-101. (In Russian).
13. Shorygin, E.A. (2015) Gender kak osnova formirovaniya molodezhnykh solidarnostej: na primere androgynnykh i maskulinnykh subkul'tur [Gender as the Basis for the Formation of Youth Solidarity: on the Example of Androgynous and Masculine Subcultures]. *The Theory and Practice of Gender Studies in World Science: Materials of the VI International Scientific Conference on May 5-6, 2015*. Prague: Vedecko vydavatel'ske centrum «Sociosfera – CZ», 48-53. (In Russian).
14. Macdonald, N. (2002) *The Graffiti Subculture: Youth, Masculinity, and Identity in London and New York*. New York: Palgrave Macmillan. (In English).
15. Butler, J. (2018) *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Transl. from English by D.Yu. Kralechkina. Moscow: Ad Marginem Press. (In English).
16. Butler, J. (2002) *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Transl. from English by Zavena Babloyana. Kharkov: Kharkov Centre of Gender Studies; Saint Petersburg: Aletejya. (In English).
17. Kuzovenkova, Yu.A. (2021) Devushki v graffiti: gendernye osobennosti rossijskogo molodezhnogo soobshchestva [Girls in Graffiti: Gender Features of the Russian Youth Community]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* [Bulletin of Tomsk State University. Cultural Studies and Art History], No. 41, 59-72. (In Russian).
18. Guevara, N. (1996) Women Writin' Rappin' Breakin. Droppin' Science: Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture. Ed. W.E. Perkins. Philadelphia: Temple University Press, 49-62. (In English).
19. Waclawek, A. (2008) *From Graffiti to the Street Art Movement: Negotiating Art Worlds, Urban Spaces, and Visual Culture, c. 1970 – 2008*. A Thesis in The Department of Art History. Presented in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy at Concordia University Montreal. Quebec. (In English).

About the author:

Yuliya A. Kuzovenkova, Associate Professor, PhD in Culturology, Associate Professor at the Department of Philosophy and Culturology, Samara State Medical University

89 Chapaevskayas Str., Samara, 443099
 yu.a.kuzovenkova@samsmu.ru

CULTURE & ART



КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО

УДК 792.075
DOI: 10.48164/2713-301X_2023_12_35

Т.В. Журчева

Самара
Самарский национальный исследовательский
университет имени академика С.П. Королева
zhurcheva@mail.ru

РЕЖИССЕРСКИЕ СТРАТЕГИИ АНАТОЛИЯ ПРАУДИНА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ КЛАССИКИ

Спектакли Анатолия Праудина, поставленные в Самарском театре юного зрителя «СамАрт» в 2000 – 20-х гг., основаны на текстах классических произведений – пьесах У. Шекспира, А.Н. Островского, А.П. Чехова, прозе Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, И.А. Бунина. Разные авторы, тексты разных эпох требуют, несомненно, разных подходов к созданию их сценических версий. Однако при всем различии спектакли Анатолия Праудина имеют много общего в использовании постановочных приемов, в характерной для его режиссуры знаковой системе. Подробный анализ спектаклей, представленный в статье, позволяет выявить своеобразие режиссерской стратегии Праудина и сформулировать концепцию его творчества, что и составляет цель данной работы.

Ключевые слова: Анатолий Праудин, интерпретация, классика, режиссерские стратегии, сценическая версия, «СамАрт».

Вопрос об интерпретации в широком смысле этого понятия – один из важных и неизменно актуальных вопросов, связанных с когнитивной деятельностью человека. В области искусства он неотделим от проблемы рецепции произведения и его значимости, художественной, гражданской, нравственной ценности, в конечном итоге – от проблемы создания того сложного многополярного диалога, без которого невозможно развитие ни отдельно взятого вида искусства, ни художественной культуры в целом. Об этом писал еще корифей отечественной эстетики М.С. Каган: «Восприятие произведения искусства не может быть простым усвоением той системы оценок, которая содержится в произведении. Именно потому, что отраженная в искусстве жизнь познается воспринимающим силой собственного переживания, он вырабатывает свою ценностную позицию столь же самостоятельно, в ходе обретаемого им опыта жизни в искусстве» [1, с. 504]. И далее: «... по самой

своей природе всякий акт художественного восприятия является *интерпретационным и ассоциативным* процессом. Образ, который складывается в воображении воспринимающего произведение искусства, есть *результат взаимодействия* этого произведения со всем тем, на что он накладывается в восприятии, – с жизненным и художественным опытом данной личности, с ее мировоззрением и характером, интересами и идеалами. Каждый носит поэтому в душе *своего* Гамлета и *свою* Анну Каренину – точно так же, как каждый актер *по-своему* трактует образ Гамлета, а каждый иллюстратор *по-своему* рисует Анну» [1, с. 506] (курсив автора. – Т.Ж.).

Необходимость, более того – неизбежность интерпретации как прямого следствия восприятия – всегда осознавалась теоретиками искусства и традиционно понималась как «истолкование текста, направленное на понимание его смысла» [2, стб. 305]. Или чуть конкретнее: «истолкование произведения

в свете исторического, группового, личного опыта читателя (слушателя, зрителя)» [3, с. 166].

Эта общая формула, при всей своей справедливости, отнюдь не однозначна, поскольку в разные эпохи, начиная с античности, подходы к пониманию смысла различны в зависимости от системы смысловых кодов, характерной для той или иной эпохи, национальной культуры, религии и т. п. Об этом, в частности, пишет У. Эко в книге «Роль читателя. Исследования по семиотике текста» [4].

В XX столетии интерпретация приобрела статус научного понятия и стала объектом пристального изучения в трудах многих ученых, в частности, в работах М.М. Бахтина [5], П. Рикёра [6], М. Хайдеггера [7] и др. Е.А. Цурганова, обобщая в энциклопедической статье различные подходы к проблеме, трактует интерпретацию как термин герменевтики и видит в ней «способ реализации понимания» (курсив автора. – Т.Ж.), опираясь на мысль Х.Г. Гадамера: «Всякое понимание есть интерпретация, и всякая интерпретация движется в медиуме языка, которым говорит предмет и который в то же время является языком интерпретатора» [8, с. 163].

Особое внимание уделяла и уделяет проблеме интерпретации теория постмодернизма. М.А. Можейко утверждает: «Проблема И[интерпретации] является одной из фундаментальных проблем гносеологии, логики, методологии науки, философии языка, семиотики, теории коммуникации и др.», а саму интерпретацию определяет как «когнитивную процедуру установления содержания понятий или значения элементов формализма посредством их аппликации на ту или иную предметную область, а также результат указанной процедуры» [9, с. 331]. Подытоживая историю трактовок интерпретации в XX в., она пишет: «...постмодернизм постулирует презумпцию “абсолютной независимости интерпретации” (П. де Ман), на базе которой конституируется альтернативная идее И[интерпретации]

идея “экспериментации”» [9, с. 333]. Экспериментация в постмодернистской философии заменяет «традиционный концепт “интерпретации” для фиксации радикально нового отношения к феномену смысла. ...Конституируется радикальный отказ современной философии от презумпции наличия имманентного смысла бытия, объективирующегося в феномене логоса» [10, с. 987].

Проблема интерпретации наиболее остро встает, когда речь идет о «переводе», переложении смысла художественного произведения с языка одного вида искусства на язык другого, в частности в случае театральной постановки, основанной на литературном первоисточнике, чему как раз и посвящена настоящая работа.

Известный теоретик театра П. Пави пишет: «В качестве критического подхода читателя или зрителя текста и сцены интерпретация имеет целью определение смысла и значения» [11, с. 124]. Как и другие современные исследователи (см. выше) он соотносит интерпретацию с герменевтикой и относит ее «к процессу производства спектакля “авторами”, а также к процессу восприятия его публикой» [11, с. 124]. Пави выделяет интерпретацию постановки, актерскую интерпретацию и интерпретацию читателя или зрителя. По сути дела, это три этапа создания и функционирования спектакля от первого прикосновения к литературному материалу и оформления первоначального замысла постановки до момента ее презентации зрителю и соответственно зрительской рецепции.

Особенно важными представляются размышления Пави о плюрализме интерпретаций, которые он заключает цитатой из Р. Барта: «Интерпретировать текст – это не значит придать ему единственный смысл (более или менее обоснованный, более или менее свободный), напротив, это значит оценить, к какому множеству он принадлежит» [11, с. 125].

В контексте настоящей статьи интерес представляет прежде всего именно театральная интерпретация, поскольку предмет ее – своеобразие режиссерских стратегий Анатолия Праудина в спектаклях, основанных на произведениях классической литературы. Материалом для анализа стали спектакли, поставленные режиссером в Самарском театре юного зрителя «СамАрт» в 2000 – 20-х годах.

Анатолий Праудин – известный режиссер и педагог. Последние пятнадцать лет он активно сотрудничает с «СамАртом», поставил на его сцене восемь спектаклей и еще в одном выступил как художественный руководитель постановки. Кроме того, руководил режиссерскими курсами, которые закончили артисты «СамАрта» (в 2013 г. в Самарской академии Наяновой, в 2019 г. в Высшей школе сценических искусств – школе К. Райкина), выпустил магистерский курс режиссеров в Самарском государственном институте культуры на базе «СамАрта» (2022).

Из девяти самарских постановок восемь основаны на классическом литературном материале. Особняком стоит только спектакль «Привет, Рэй!» (2010), вообще не имеющий литературной основы¹.

Спектакль «Фальшивый купон»² (2010) был поставлен по одноименной повести Л.Н. Толстого в драматической версии Наталии Скороход. Притчевый сюжет о непротивлении злу насилием и о целительной силе раскаяния, которая возвращает человека к самому себе и к Богу, разворачивает историю о цепочке обманов и подлогов, связанных с фаль-

шивым купоном, передаваемым из рук в руки. И все это в конечном итоге приводит к череде бед, несчастий, к убийству, каторге. Режиссер оксюморонно соединяет дидактический пафос толстовской повести и откровенно балаганную игровую стихию представления на грани буффонады и гиньоля. И в то же время в спектакле нет иронии, нет отстранения от Толстого или попытки полемизировать с ним. Напротив, все комедийные приемы, все смешные ситуации настойчиво ведут зрителей к пониманию и принятию той истины, которая в финале предстает перед ними во всей своей очевидности: зло может быть побеждено только добром. Череда нарочито фарсовых эпизодов о пагубности зла и порока завершается финальной мизансценой, отсылающей к традиционным изображениям святого семейства.

Спектакль «Одиссея» (2019), показанный в рамках проекта «Дискуссионный клуб» на Экспериментальной площадке «СамАрта», обнаруживает иной принцип работы с классическим текстом. С одной стороны, спектаклю предшествовал процесс «погружения в материал»: художественный руководитель постановки Анатолий Праудин и режиссер, он же исполнитель главной роли, ученик Праудина Алексей Елхимов предприняли морское путешествие к берегам Гренландии, несли вахту, переносили штормы и качки, накапливая наблюдения, анализируя собственные ощущения и, видимо, стремясь испытать на себе скитальческую судьбу античного героя. С другой стороны, в самом спектакле сразу же декларируется своеобразное отторжение от первоисточника.

Спектакль начинается с того, что на стенке металлического ящика краской долго и подробно выводится: НЕ ГОМЕР ОДИССЕЯ. Не Гомер – это концептуально для спектакля. Хотя в программке все-таки написано «Гомер».

Программка здесь не просто «печатная продукция», а неотъемлемая часть представления, поэтому о ней следует упомянуть особо: темный гляцевый

¹ Проект драматурга М. Бартенева, театроведа и продюсера О. Лоевского, режиссера М. Рамлэзе, посвященный датскому режиссеру голландского происхождения: «Памяти Рэя Нусселейна, друга и учителя» – так сказано в посвящении. В центре важная для Праудина тема неотвратимости смерти и того, как осознание этого приходит к ребенку.

² Спектакль включен в афишу национальной театральной премии «Золотая маска 2011» в номинациях «Лучший спектакль в драме, малая форма», «Лучшая работа режиссера», «Лучшая работа художника», «Лучшая работа художника по костюмам».

фон испещрен линиями веревок и тросов, посреди которых странно и очень натурально выглядит ломоть черного хлеба. Откровенная театральная игра не скрывается от зрителей и опять оксюморно (оксюморон – один из любимых приемов Праудина) сочетается театральная условность с достоверностью и натуралистичностью деталей.

Текстовая часть программки откровенно провокативна:

*В главной роли – НИКТО
За инструментами – КУК*

Кук (известный самарский музыкант Владимир «Кук» Елизаров) – единственный исполнитель, он же – самостоятельный (не гомеровский) персонаж, который поименован. Других исполнителей, как и их героев, мы можем узнавать или не узнавать, догадываться, кто и что они в ту или иную минуту действия. В конце программки все работавшие над спектаклем даны общим списком (к подобному приему Праудин часто прибегает в своих работах).

Итак, главным героем объявлен Никто. Никто (Nemo), по Гомеру, Одиссей назвался, чтобы обмануть циклопа Полифема. Но для идеи спектакля, видимо, особенно важно было, что он не имеет ни имени, ни ярко выраженной собственной личности. И в этом уже – прямое противостояние с античным эпосом, где Одиссей – герой, а значит самодостаточная и уникальная личность. А человек в семейных трусах и в растянутой майке, странным образом напоминающей греческую тунику, абсолютно обыкновенный, похожий на великое множество других, не отличимый в толпе. Он проживает свою, отдельную, индивидуальную жизнь – маленькую, скромную, но тоже единственную и неповторимую (в такой трактовке образа несомненная аллюзия к «Улиссу» Джеймса Джойса).

Спектакль насыщен даже, пожалуй, перенасыщен, символами, аллегориями, аллюзиями, намеками, нацеленными на пробуждение в сознании зрителя

ассоциативных рядов. С их помощью воссоздаются на сцене пестрые, постмодернистски дискретные миры, в которые попадает герой, совершая свое путешествие (фабульная канва первоначального текста в основном сохранена).

Этот спектакль не столько возвращает зрителей к великой поэме (хотя, несомненно, и заставляет хоть как-то вспомнить ее содержание), сколько погружает в современную жизнь, заставляющую человека воспринимать мир через призму новой мифологии, сформированной массмедиа.

При всех различиях «Фальшивого купона» и «Одиссеи» их объединяет сходная художественная задача: через внешне усложненную форму прийти к ясной, давно известной и потому основательно забытой истине.

Особого внимания заслуживают пять спектаклей, поставленных Анатолием Праудиным по классическим текстам русской литературы, и шекспировский «Гамлет», которого русская культура и русское сознание давно уже освоили и присвоили. Эти шесть работ образуют два своеобразных триптиха. Каждый из них объединен и общим кругом идей, и некоторым сходством художественных решений.

Обратимся к первому из них.

Он начинается спектаклем по пьесе А.Н. Островского «Таланты и поклонники» (2007) – первым спектаклем Праудина в «СамАрте». Это был неожиданный для самарской публики и критики спектакль – красивый и откровенно провокационный. Провокативен был белый цвет всего, что открывалось глазу зрителей на сцене. Провокативны белые куры, примостившиеся на крыше, и яйца, то и дело возникающие в самых неожиданных местах.

Белый цвет связан с главной героиней Сашей Негиной и тем чистым до стерильной белизны миром, в котором она живет в девичестве (и в своих иллюзиях), пока не принимает решение уехать вместе с богатым поклонником Великатовым. А куры – знак провинци-

ального мещанского быта – парадоксальным образом оказываются связаны с ее возлюбленным и несостоявшимся женихом – студентом Мелузовым.

Петя Мелузов (Павел Маркелов) в течение спектакля на наших глазах превращается из ригориста, которым он пытается быть, в романтика, каковой он на самом деле. И вот в финале, проведив Сашу, он сидит на крыше рядом с курами, по-детски обхватив коленки руками, неподвижно вглядываясь во что-то только ему видимое, и монотонно, словно повторяет надоевший урок, говорит о том, что он будет продолжать свое дело и бороться с пошлостью окружающего его мира и людей, эту пошлость воплощающих и плодящих. Праудин здесь буквально обнажает прием: он представляет нам вечный и практически неразрешимый конфликт романтической мечты и обыденности, остроумно выраженный исключительно сценическими средствами.

Столь же парадоксально выстраивает режиссер и свое отношение к Саше Негиной (Татьяна Михайлова). Характер ее кажется неопределенным, размытым, при том, что все остальные персонажи типажны и узнаваемы, а иные и откровенно карикатурны. Что прячется за ее негромким голосом, за неловкими, скованными движениями? Героиня живет словно в полусне. И лишь один раз она оживляется – когда ей доставили платье для бенефиса. В зал выкатывают портновский манекен, на котором надеты железные доспехи. А Саша радостно восклицает: «Именно то, что мне нужно!..»

Метафора фактически объясняет весь спектакль и обозначает конфликт, который, судя по всему, для режиссера концептуален: хрупкому душевному миру юного человека противостоит то жестокое и страшное, что мы обычно называем «жизнь». Вступая в «жизнь», человек должен подготовить себя к ее ударам, должен прикрыться надежной броней. Спасет ли это? Отвечая на этот вопрос, Праудин поставил чеховскую «Чайку» (2011).

В отличие от компактной, почти камерной сценографии «Талантов и поклонников» (художник-постановщик Юрий Хариков), «Чайка» решена в большом пространстве и в двух уровнях (художник-постановщик Алексей Порай-Кошиц). Действие начинается, как и положено, с того, что Треплев (Павел Маркелов) готовится к спектаклю. Он долго возится под помостом, в полусогнутом состоянии переходит от одной опоры к другой и делает что-то, судя по всему, важное, но малопонятное. Сцена длится долго, и так же долго герой остается там. И потом, на протяжении всего спектакля, он предпочитает именно это пространство – внизу. Выходы наверх всякий раз сопряжены с чем-то неприятным и болезненным. Наверху, где находятся все остальные – и любимая, которая потом изменяет, и обожаемая-ненавидимая мать, и удачливый соперник в любви и творчестве, – именно там он переживает провал своей пьесы, там видит, как влюбляется в другого Нина, там убивает чайку, а потом пытается убить себя.

В 4-м акте (режиссер точно следует чеховскому определению: «Комедия в **четырёх** действиях») двухуровневость доведена до предела, до своеобразной критической точки. Это как бы два плана, два уровня жизни самого героя. Наверху – это то, что видят все. Здесь он научился быть похожим на этих «всех»: приличный костюм вместо холщовых штанов и рубашки навыпуск, экономные скупые движения вместо порывистой жестикуляции и метаний, сдержанно-равнодушное лицо и дежурная вежливость вместо непосредственности и резких перепадов настроения. А внизу (там разместился кабинет) – его мир, где он может быть самим собой, где звучат его внутренние монологи. Он ревниво оберегает это пространство – пространство своей души. Туда он приводит Нину, надеясь, что она вернется к нему. Но она уходит в другой мир, в тот, что наверху, что на показ. И тогда Треплев стреляется – сбегает от этого внешнего, верхне-

го-поверхностного мира. Окончательно вниз – в могилу. Или, наоборот, вверх, выше всех? Туда, где нет убивающей пошлости?

И вот, наконец, «Гамлет» (2013). Пьеса пьес, самая репертуарная пьеса мирового театра за все четыре с лишним столетия ее существования. Самый спорный спектакль Праудина в «СамАрте».

«Гамлет» еще более провокативен, чем все предыдущие постановки режиссера. В начале он снова эксплуатирует многосложную и многослойную семантику белого цвета. Однако противостоит ему уже не просто контрастный цвет, а гораздо более сложная система знаков (художник-постановщик Алексей Порай-Кошиц). На авансцене школьная парта, за которой весь в белом, в «коротких штанишках» (буквально – в шортах) Гамлет-школяр с младенчески наивным выражением лица (Павел Маркелов). А за его спиной – нечто странное, постиндустриальное, похожее на антиутопии 1980-90-х. Это огромная цистерна, абсолютно универсальная по своим сценическим функциям и символике: и обиталище королевской четы (замок Эльсинор), и источник живительной влаги, и энергоресурс. Цистерна ржаво-грязного цвета, который контрастирует с белым куда более резко, чем любой чистый цвет спектра. Контрастируют с Гамлетом и остальные персонажи: он в костюме строгого классического покроя, а они в каких-то пестрых лохмотьях – то ли нищенских, то ли шутовских. Однако на белом постепенно появляются кровавые пятна, и цвет крови свяжет в конечном итоге эти, казалось бы, несвязуемые, несоединимые полюса: белоснежного младенца Гамлета и грязно-ржавый весь остальной мир. Гамлет, взаимодействуя с ним, как бы теряет невинность детского мировосприятия. Он боролся и проиграл. Монструозный мир не просто физически убил Гамлета. Он уничтожил его душу. Но зрители на самом деле были подготовлены к этому прологом, полностью придуманным режиссером. Мы видим как бы в ретроспекции его

отца (Павел Самохвалов) – брутального, в какой-то рокерско-байкерской одежде, с обнаженным могучим торсом, в цепях. Он грубо насилует Гертруду, и Гамлет, таким образом, не плод любви, а дитя жестокости, в котором Гамлет-старший хотел бы видеть свое продолжение: он отдает сыну свою цепь словно наследство и напутствие. Так что его чистота и «стерильность» – не более чем иллюзия, и век «вывихнул сустав» еще до его рождения. Кстати, персонифицированный Век (Татьяна Наумова), выразительно хромающий, в кроваво-алом одеянии как грозное напоминание периодически появляется на сцене.

«Гамлет», как и предыдущие спектакли, чрезмерно усложнен по форме, перенасыщен деталями, подробностями, сценическими метафорами, аллюзиями, ассоциациями, прямыми цитатами. Однако думается, что эта нарочитая переусложненность тоже одна из провокаций Праудина. Режиссер намеренно заслоняет формальными приемами смысл, чтобы путь зрителей к его пониманию был как можно более сложным и трудным, потому что остается в памяти, в сознании только то, что добыто собственным трудом, мучительными усилиями ума и души.

И что же добыто? Трагическое экзистенциальное знание о духовном одиночестве человека в мире, о его покинутости и обреченности. Все, что не есть сам человек, враждебно ему изначально. Но и сам человек враждебен себе. Он и сам себя покинул, совершив обмен, – отдал свою чистоту и наивность за некое иллюзорное знание. И погиб.

Три очень разных спектакля – три этапа размышлений режиссера Анатолия Праудина о мучительном противостоянии человека внутреннему человеку внешнему, духа – материи. И еще о том, как на самом деле трудно жить.

Объединены эти спектакли еще и актером. Во всех трех занят Павел Маркелов. Только его героям – Мелузову, Треплеву, Гамлету – отдано право

на сложную рефлексию, на глубокий психологизм.

В беседе с известным театроведом Юрием Барбоем Праудин одну из главных своих тем обозначил так: желание и плата [12]. Это, пожалуй, наиболее точная формула, объясняющая общую режиссерскую интенцию этих постановок.

Второй «триптих» сложился в течение четырех лет: в 2019 г. поставлена пьеса А.П. Чехова «Иванов», в 2021 г. – инсценированы рассказы из цикла И.А. Бунина «Темные аллеи» и, наконец, в 2023 г. – повесть А.П. Чехова «Моя жизнь».

Праудин обращается к повествовательной прозе, которая дает гораздо большую свободу режиссерской интерпретации исходного текста. Даже «Иванов» здесь не слишком выбивается из общего ряда: это одна из наиболее «эпичных» чеховских пьес с почти романским развертыванием сюжета (о «романизации» драматургии см. монографию Л.Г. Тютеловой «Драматургия А.П. Чехова и русская драма эпохи романа: поэтика субъектной сферы» [13]).

Праудину всегда важно пространственное решение, которое никогда не повторяется из спектакля в спектакль. В «Иванове» – это амфитеатр, охватывающий все трехмерное пространство сцены (художник-постановщик Алексей Порай-Кошиц). На каждом ярусе – какие-то предметы: музыкальные инструменты – духовые и барабан, металлическая кровать с панцирной сеткой вроде старой больничной койки и контрабас рядом с ней, напротив – скелет на подставке. Персонажи так и перемещаются по этим ярусам – то по вертикали, то по горизонтали.

На кровати на протяжении почти всего первого действия спектакля лежит Анна Петровна, урожденная Сарра Абрамсон (Вероника Львова), некогда оставившая родителей и переменившая веру ради Иванова, а теперь умирающая от чахотки. Она почти не двигается, только напевает тихонько, еле слышно еврейские песенки. И так же еле слышно,

тоненьким детским голоском произносит свои реплики. Во втором действии (четвертом, по Чехову) ее уже нет (умерла), но небрежно заправленная кровать так и стоит. В финале новая невеста героя, Сашенька Лебедева (Анна Тулаева), устало приляжет и тихим, тоненьким голоском запоет «Чирибим-чирибом»¹.

С противоположной стороны выходит на сцену доктор Львов (Павел Маркелов), который, напротив, говорит громко и отчетливо, многословно и невпопад. Его чрезмерный ригоризм наводит на мысль о безумии, а постоянные манипуляции со скелетом лишь усиливают впечатление.

«Иванов» – одна из наиболее многолюдных пьес Чехова, которому важна была «среда», «общество», социальный контекст. И режиссер максимально акцентировал пагубное воздействие этой «среды» на главного героя. Безымянные и почти бессловесные персонажи, словно черти из табакерки, выскакивают из ящиков (именно из них и сложен амфитеатр), усаживаются и лениво наблюдают за происходящим.

Особую роль режиссер отвел персонажу по имени Егорушка (Марина Бородина), нахлебнику Лебедевых, которому дано в пьесе несколько незначительных реплик. В спектакле он полностью преобразуется: во-первых, в женщину, а во-вторых, в резонера и даже в своего рода обвинителя. Подавая гостям «чаёк» (водку в чайных чашках), он/она сурово осуждает их и периодически повторяет фрагменты монолога Андрея Прозорова из «Трех сестер» («*ни одного подвижника... ни одного ученого, ни одного художника, ни мало-мальски заметного человека... Только едят, пьют, спят, потом умирают...*» [14, с. 181-182]).

Посреди всех этих нарочитых странностей два как будто бы обыкновенных человека – сам Иванов (Дмитрий Добряков) и Саша Лебедева. Но это

¹ Еврейская песенка на языке идиш о празднике Пурим.

только кажущаяся «нормальность»: они тоже нездоровы – каждый по-своему.

Иванов, явно продолжающий линию «лишнего человека», начисто лишен в спектакле того обаяния, которое в герое должно было бы быть. На сцене с самой первой минуты человек, страдающий клинической депрессией, мечтающий только о покое и обретающий его, наконец, в смерти.

Саша, наоборот, даже чрезмерно бодр и энергична. Она поставила себе цель спасти возлюбленного и идет к ней, не считаясь с мнением не только родителей и общества, но и с желанием самого Иванова. На протяжении всего спектакля герои бьются друг об друга, не понимая, не слыша один другого.

Нарушение коммуникации, неспособность слушать и слышать другого акцентирована специфическим приемом: каждый герой получает в какой-то момент доступ к микрофону, установленному на авансцене, и, обращаясь к залу, произносит нечто важное для него, сокровенное, буквально выворачивает душу. Но есть ли что вывернуть? В «Иванове», в отличие от предыдущих спектаклей, нет «внутреннего человека», нет жизни духа, соответственно нет и ситуации экзистенциального выбора, потому что и выбирать, в сущности, нечего и не из чего.

В «Темных аллеях» перед зрителем предстает сюжетно-интонационная мозаика, включенная, как в раму, в фабульную канву рассказа «Чистый понедельник». В спектакль вошли сценические фантазии по поводу одиннадцати небольших по объему рассказов.

Фантазии, потому что, во-первых, весьма произвольно использован авторский текст и, во-вторых, драматические сцены разыграны, прочитаны, показаны самыми разными сценическими способами. Праудин точно уловил принципиально важную для «Темных аллей» и вообще для всего творчества Бунина антиномию жизни и смерти, неотделимой от них любви как высшего выражения и жизни, и смерти. Эта идея выражена в спектакле сложным сценическим язы-

ком, провокативным, насыщенным метафорами, сложной семантикой, которую нужно расшифровывать и которая при этой расшифровке подчас взрывает изначальный смысл произведения.

«Чистый понедельник» выбран в качестве сюжетного стержня и рамы, потому что именно в чистый понедельник герои (Татьяна Михайлова и Павел Маркелов) выбираются на знаменитый капустник Художественного театра, после чего судьбы их резко меняются. Внутри рамы набор рассказов, иногда связанных между собой слабыми нитями, иногда возникающих как бы случайно. Рассказы – это номера капустника, элементы тренингов и этюдов условных студийцев, условных Константина Сергеевича Станиславского (Игорь Рудаков) и Владимира Ивановича Немировича-Данченко (Дмитрий Добряков), условной студии Художественного театра. Некоторые персонажи смутно ассоциируются с реальными людьми – Всеволодом Мейерхольдом, Михаилом Чеховым, Ольгой Книппер-Чеховой. Каждый этюд или предполагаемый номер – это рассказ, исполненный монологически или разыгранный «по ролям». Это не литературный театр, литературы как раз здесь меньше всего. Некоторые рассказы так сильно сокращены, что иногда даже теряется причинно-следственная связь. Другие, наоборот, представлены полностью.

«Станиславский» и «Немирович-Данченко» часто вторгаются в ткань разыгрываемого рассказа, переводя драматизм текста в комически-пародийную ситуацию. Характерная для предыдущих спектаклей постмодернистская дискретность мира и очевидная нелинейность, ризомность развертывания сценического действия в «Темных аллеях» проявлена особенно наглядно. Этому способствует и фрагментарность сюжета, составленного из отдельных рассказов, и отсылка к «этному методу», который применяют «Константин Сергеевич» и «Василий

Иванович», персонажи отнюдь не бунинские, скорее – булгаковские.

Принципиальная нелинейность лежит в основе спектакля мастерской Анатолия Праудина по повести А.П. Чехова «Моя жизнь». В нем использованы разные интермедийные средства. Активно задействован экран – и как возможность переместиться в другое пространство, и как средство психологического параллелизма (небо то проясняется, то затягивается тучами в зависимости от настроения), и как своего рода оценочное средство по отношению к некоторым персонажам, и как присутствие демиурга/режиссера (режиссер появляется на экране и объясняет природу и значение учебных экспериментальных работ актеров в театре). Действие спектакля разворачивается сразу в нескольких смысловых плоскостях, в нескольких пространственно-временных измерениях, которые сложно и странно взаимодействуют друг с другом.

Сценография лаконична (художник Светлана Косматинская) и сразу обозначает основной сюжетно-композиционный ход: театр в театре. В середине небольшой помост – сцена, где происходят актерские «пробы», подходы к той или иной сцене будущего спектакля. Справа – стулья для актеров. На возвышении – отдельный стул для режиссера. Рядом столик – за ним сидит помощник режиссера. Слева – мастерская, где сложены куски какого-то макета и человек в замызганном халате что-то вырезает из дерева.

Перед зрителями разворачивается что-то вроде театральной репетиции, театральной «кухни», из которой потом возникает иллюзия жизни – спектакль. Актер, он же главный герой, он же повествователь, Мисаил Полознев (Владислав Кричмарь) начинает действие. Актеры показывают режиссеру свои наработки. И вдруг обнаруживается, что они почему-то носят имена героев повести: Мисаил, Редька, Клеопатра, инженер Виктор Иванович Должиков.

Так возникает «мерцание» между жизнью, театром, театральным материалом. Граница будет стираться в течение

всего спектакля и к концу, кажется, исчезнет совсем. Праудин использует прием «эпического театра» – переключение, что должно гасить «пафос» происходящего на сцене. Таким переключением становятся замечания режиссера актерам, осветителям, комментарии по ходу действия. Актеры в свою очередь врываются в действие: они хотят попробовать в той или иной сцене.

Так в спектакле возникают две Маши, каждая из них по-своему проживает период влюбленности и разочарования. Первая (Татьяна Наумова) – некое туманное декадентское видение, явившееся Мисаилу, когда он приходит к Должинову просить должность. Вторая (Вероника Львова) осмысливает деревенскую идиллию, которая заканчивается тяжелой тоской. Потом опять пробует первая Маша, воздушная, романтическая, ранимая, а затем вновь вторая – уже на экране, жующая кусок мяса, проговаривающая свое письмо неудачливому супругу.

Мир в спектакле нецелостный, фрагментарный, прерывистый, беспокойный. Вот Мисаил приходит к Редьке (Алексей Елхимов) просить взять его в маляры, тот дает ему замызганный халат и пачкает краской лицо, словно посвящая в профессию. Вот в действие врываются выступления блогерши Анюты Благово (Анжелика Валова), обращенные к «дорогим девственникам и девственницам». Вот доктор Благово (Руслан Васильев), такой импозантный, с наброшенным на плечи свитером разглагольствует о высоком человеческом предназначении. Вот вторая Маша раскрывает пустой чемодан и рассказывает о своей сельскохозяйственной библиотеке, а первая Маша, показывая сельскую идиллию, надевает на себя и Мисаила буколические веночки из сена.

Эту безумную чересполосицу усиливают характерные для Праудина гротескные образы. Так комическая троица – генеральша Черпакова (Антонина Конева), ее сын-алкоголик (Юрий Коннов), ее любовник Моисей (Евгений Клюев) – не люди, какое-то недоразумение, обме-

ниваются не словами, а звуками: писком, ревом. Богатый и всесильный инженер Должиков – тоже не человек, а небожитель. Может быть, поэтому он предстает перед Мисаилом на экране, в облаках, принимающим душ. Характерным жестом щелкает пальцами куда-то вверх, чтобы подавали воду. Кому бы это?

Все эти люди, считающие себя интеллигенцией, людьми духа, засоряют пространство вокруг себя бесплодными мечтами, пороками, эгоистичными желаниями, хаотизируют мир. Только слева, в своей мастерской сидит Редька и терпеливо вырезает что-то из дерева, а затем и Мисаил начинает столь же терпеливо красить игрушечный домик или вырезать что-то из дерева.

Актеры к концу прорастают в своих персонажей. Одни устремляются в облака, другие продолжают вести свою скотскую жизнь (к слову сказать, одно от другого мало отличается), а постаревший Мисаил (ставший похожим на Редьку, поэтому Кричмаря сменяет Елхимов) на опустевшей сценической площадке выстраивает объемную модель провинциального города с серыми домами, с железной дорогой, с церковью – цельный мир для людей. И библейскому «все проходит» противостоит чеховское «ничего не проходит». Все, что было, хорошее и плохое, остается с нами. Это финал спектакля, печальный, но светлый.

Таким образом, второй «триптих» являет собой попытку преодоления хаоса, в своем роде движение «через страдание к радости». «Иванов» завершается личной катастрофой человека, утратившего внутренний стержень. В «Темных аллеях» совокупность личных драм и потерь ведет к катастрофе социальной и национальной: в финале центральный герой (герой-повествователь из «Чистого понедельника») оказывается полураздетым («голый человек на голой земле?») под выстрелами, звучащими неведомо откуда, неизвестно кем производимыми. Весь театральный, игровой, придуманный мир разрушается страшной реальностью войны – Первой ли мировой, Гражданской ли?

Примечательно, что в обоих спектаклях важная роль отведена героям Павла Маркелова, которые теперь уже не страдальцы, не жертвы рока. Они не вызывают ни сострадания, ни симпатии. Доктор Львов – наивный и немного туповатый ригорист, присвоивший себе право судьбы, а безымянный герой «Чистого понедельника» – прожигатель жизни, интеллигентный, но несколько циничный в своем эпикурействе. Такая эволюция – от рефлексирующего интеллигента в ситуации экзистенциального выбора до эгоцентрика, не готового к выбору и даже не способного увидеть его неизбежность – представляется чрезвычайно интересной и вполне закономерной. И не случайно в «Моей жизни» возникает совершенно другой герой. Для Мисаила ситуации выбора тоже не существует, но по причине не апатии (чеховский Иванов) или нравственной глухоты (герой Бунина), а напротив, потому, что он априори принимает основополагающие евангельские заповеди и следует им, ни разу не усомнившись в их истинности.

Таким образом, в самарских постановках Праудина возникает своеобразный параболический метасюжет. Сначала (в первом «триптихе») он как будто бы уходит в своих спектаклях от классической картины мира и классической системы ценностей. «Гамлет» с его откровенно эсхатологическим финалом становится в своем роде кульминацией этого разрушительного движения, но не развязкой. Развязка наступает в «Темных аллеях»: апокалиптический финал видится расплатой за все вольные или невольные грехи людей. Но апокалипсис не есть абсолютный конец, и режиссер, отказываясь «от презумпции наличия имманентного смысла бытия» [9, с. 987], предлагает другой возможный вариант: герой «Моей жизни», тихий труженик, упорно и как-то даже буднично, без пафоса, возвращает, воссоздает гармонию, восстанавливает миропорядок: и плоскость земного бытия, и устремленность вверх, к небу.

Упорно размышляя о существовании человека на границе духа и плоти,

жизни и смерти, Праудин не навязывает одной-единственной точки зрения. Напротив, он не только за собой сохраняет право на свободу интерпретации

классических текстов, но признает это право и за зрителями, позволяя и даже побуждая к самостоятельному поиску смыслов.

Список литературы

1. Каган М.С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. 2-е изд. расш. и перераб. Ленинград: Изд-во Ленингр. ун-та, 1971. 768 с.
2. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина; ИНИОН РАН. Москва: НПК «Интелвак», 2001. 1600 стб.
3. Боров Ю.Б. Эстетика. Теория литературы: энцикл. слов. терминов. Москва: Астрель; АСТ, 2003. 575 с.
4. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / пер. С. Серебряного. Москва: АСТ: CORPUS, 2016. 640 с.
5. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1979. 429 с.
6. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / пер. с фр., вст. ст. и коммент. И.С. Вдовиной. Москва: Академ. проект, 2008. 695 с.
7. Хайдеггер М. Бытие и время / пер. с нем. В.В. Библихина. Москва: Академ. проект, 2015. 408 с.
8. Цурганова Е.А. Интерпретация // Западное литературоведение XX века: энциклопедия. Москва: Intrada, 2004. С. 163-164.
9. Можейко М.А. Интерпретация // Постмодернизм: энциклопедия. Минск: Интерпрессервис; Кн. Дом, 2001. С. 331-333.
10. Можейко М.А. Экспериментация // Постмодернизм: энциклопедия. Минск: Интерпрессервис; Кн. Дом, 2001. С. 987.
11. Пави П. Словарь театра / пер. с фр. К. Разлогова и др. Москва: Прогресс, 1991. 504 с.
12. Брабой Ю. Психологический театр [Электронный ресурс] // Петерб. театр. журн. 2004. № 1 (35). URL: <https://ptj.spb.ru/archive/35/historical-novel-35/psixologicheskij-teatr/> (дата обращения: 04.06.2023).
13. Тютелова Л.Г. Драматургия А.П. Чехова и русская драма эпохи романа: поэтика субъектной сферы. Самара: Книга, 2012. 413 с.
14. Чехов А.П. Три сестры // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 13 т. Т. 13. Москва: Наука, 1986. С. 117-188.

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: 13.06.2023

Одобрено: 26.06.2023

Дата публикации: 30.06.2023

Для цитирования:

Журчева Т.В. Режиссерские стратегии Анатолия Праудина в интерпретации классики // Сфера культуры. 2023. № 2 (12). С. 35-47. DOI:10.48164/2713-301X_2023_12_35

УДК 792.075

DOI: 10.48164/2713-301X_2023_12_35

T.V. Zhurcheva

Samara

Samara National Research S.P. Korolev University
zhurcheva@mail.ru**ANATOLY PRAUDIN'S DIRECTING STRATEGIES
IN THE INTERPRETATION OF THE CLASSICS**

Performances by Anatoly Proudin, staged at the Samara Theater of Young Spectators SamArt in the 2000s – 2020s, are based on the texts of classical works – plays by W. Shakespeare, A.N. Ostrovsky, A.P. Chekhov, prose by L.N. Tolstoy, A.P. Chekhov, I.A. Bunin. Different authors, texts of different eras, undoubtedly require different approaches to creating their stage versions. However, with all the differences, the performances of Anatoly Proudin have much in common in the use

of staged techniques, in the iconic system characteristic of his direction. A detailed analysis of the performances presented in this study allows us to identify the originality of Proudin's directorial strategy and formulate the concept of his work, which is the purpose of this work.

Keywords: Anatoly Proudin, interpretation, classics, director's strategies, stage version, SamArt.

References

1. Kagan, M.S. (1971) *Lekcii po marksistsko-leninskoj jestetike* [Lectures on Marxist-Leninist Aesthetics]. Leningrad: Leningrad University Publishing House. (In Russian).
2. *Literaturnaja jenciklopedija terminov i ponjatij* (2001) [Literary Encyclopedia of Terms and Concepts]. Ed. by A.N. Nikoljukin. Moscow: Intelvak. (In Russian).
3. Borev, Ju.B. (2003) *Jestetika. Teorija literatury: Jenciklopedicheskij slovar' terminov* [Aesthetics. Literary Theory: Encyclopedic Dictionary of Terms] Moscow: Astrel, AST. (In Russian).
4. Eco, U. (2016) *Rol' chitatelja. Issledovanija po semiotike teksta* [Lector in Fabula. La Cooperazione Interpretativa Nei Testi Narrativi]. Transl. from Italian by S. Serebryanj. Moscow: AST: CORPUS. (In Russian).
5. Bahtin, M.M. (1979) *Jestetika slovesnogo tvorcestva* [Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
6. Ricoeur, P. (2008) *Le conflit des Interpétations. Essais d'Herméneutique* [Conflict of Interpretations. Essays on Hermeneutics]. Transl. from French, introd. art. and comment. by I.S. Vdovina. Moscow: Akademicheskij Proekt. (In Russian).
7. Heidegger, M. (2015) *Bytie i vremja* [Sein und Zeit]. Transl. from German by V.V. Bibihin. Moscow: Akademicheskij Proekt. (In Russian).
8. Curganova, E.A. (2004) Interpretaciya [Interpretation]. *Zapadnoe literaturovedenie XX veka: Jenciklopedija* [Western Literary Criticism of the XXth Century: Encyclopedia]. Moscow: Intrada, 163-164 (In Russian).
9. Mozhejko, M.A. (2001) Interpretaciya [Interpretation]. *Postmodernizm. Jenciklopedija* [Postmodernism. Encyclopedia]. Minsk: Interpresservis; Knizhnyj Dom, 331-333. (In Russian).

10. Mozhejko, M.A. (2001) E'ksperimentaciya [Experimentation]. *Postmodernizm. Jenciklopedija* [Postmodernism. Encyclopedia]. Minsk: Interpresservis; Knizhnyj Dom, 987 (In Russian).
11. Pavis, P. (1991) *Slovar' teatra* [Dictionary of the Theater]. Transl. from French K. Razlogov et al. Moscow: Progress. (In Russian).
12. Braboj, Ju. (2004) Psihologicheskij teatr [Psychological Theatre]. *Peterburgskoj teatral'ny`j zhurnal* [Petersburg Theatre Journal], No. 1 (35). URL: <https://ptj.spb.ru/archive/35/historical-novel-35/psixologicheskij-teatr> (Accessed 04.06.2023). (In Russian).
13. Tjutelova, L.G. (2012) Dramaturgija A.P.Chehova i russkaja drama jepohi romana: pojetika sub`ektnoj sfery [Dramaturgy of A.P. Chekhov and Russian Drama of the Era of the Novel: Poetics of the Subjective Sphere]. Samara: Kniga. (In Russian).
14. Chehov, A.P. (1986) Tri sestry [Three Sisters]. *Polnoe sobranie sochinenij i pisem* [Complete Works and Letters]. Vol. 13, 117-188. Moscow: Nauka. (In Russian).

About the author:

Tatyana V. Zhurcheva, Ph.D. in Philology, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Russian and Foreign Literature Samara National Research S.P. Korolev University

34 Moscow highway, Samara, 443086
zhurcheva@mail.ru

УДК 792.01

DOI: 10.48164/2713-301X_2023_12_48

Т.В. Болдырева

Самара

Самарский государственный социально-педагогический университет

tab27@yandex.ru

НОВАЯ ТЕАТРАЛЬНОСТЬ В ЭПОХУ МЕДИАТИЗАЦИИ

Центральной проблемой настоящего исследования, посвященного медиаформатам постдраматических спектаклей, становится вопрос о трансформации театральности как публичной практики, ее переходе в персональную практику индивида на основе механизмов интерактивности, перформативности и иммерсивности. Автор оценивает влияние медиатизации общественной и частной жизни человека на формирование новой театральности, опирающейся не на со-бытие и не на со-участие, а на со-знание собственного Я.

Ключевые слова: новая театральность, медиатизация, медиаформат, постдраматический театр, сайт-специфик-спектакли, перформативность, иммерсивность, современные театральные практики.

Развитие каналов электронной коммуникации сопровождается в современных условиях появлением феномена медиа, который предполагает комплексное воздействие на органы восприятия человека через текст, изображение и звук одновременно. Процесс трансформации социальной и культурной реальности под влиянием медиатехнологий, наделение их медиалогикой или медиаформой принято называть «медиатизацией» (Дж. Томпсон) [1, р. 241-242]. Влияние медиатизации на социальные коммуникации и общественные институты широко исследуется отечественными учеными: А.А. Моргуновым [2], Т.В. Шмелевой [3], А.А. Ефановым [4] и др. Отдельно, в трудах Н.А. Когут [5], М.Н. Бунаковой [6], А.А. Новиковой [7], И.И. Югай [8], изучаются вопросы, связанные с медиатизацией искусства и «культурных индустрий» [7].

Театр, вплетенный в общественную структуру, также подвергается изменениям, испытывая воздействие социальных практик, связанных с медиапотреблением. Возникают отдельные проекты, «театры», существующие исключительно в медиаформате. Катализатором в этом

процессе стала, безусловно, пандемия 2020 г., вынудившая многие театры или отдельных режиссеров, актеров прибегнуть к переходу в онлайн-режим. На карантине начинает работу «Лаборатория виртуального театра»¹, в рамках которой режиссеры из разных стран в течение двух недель ставили эскизы спектаклей с помощью Zoom. Режиссеры должны были выбрать подходящий для конференции материал и создать с актерами спектакль в ходе онлайн-репетиций (Эскиз Мири Занетти по пьесе Уильяма Сарояна «Эй, кто-нибудь!», эскиз «Ревизор» Жени Беркович и др.). Этот проект не получил продолжения, но есть и проекты, использующие возможности программ для организации видеоконференций до сих пор. В частности, это Виртуальный художественный театр (продюсер Павел Сурков)², в репертуаре которого на данный момент три зом-спектакля: «Сад» (свободная вариация на тему

¹ Лаборатория виртуального театра [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/channel/UCDhzS73c7rA6bKI2ZEfhZgw> (дата обращения: 20.05.2023).

² Виртуальный художественный театр: офиц. сайт [Электронный ресурс]. URL: <https://vht-official.ru/> (дата обращения: 20.05.2023).

«Вишневого сада»), «Патрик» (по пьесе Павла Суркова), «Дубровский» (история романа А.С. Пушкина).

Кроме того, в популярном приложении «Яндекс.Музыка» содержится пятисерийный подкаст «Театр быта» Никиты Славича и проекты Мобильного художественного театра Михаила Зыгаря. Спектакли проекта «Театр быта» построены как сайт-специфические, действующие в разных локациях: супермаркет, зал ресторана быстрого питания, жилье слушателя. Среди форматов Мобильного художественного театра преобладают спектакли-прогулки по улицам Москвы.

Медиасреда, в которой реализованы оба проекта, во многом определяет механику театра, его взаимодействие с аудиторией. Надевая наушники, слушатель следует инструкциям, предписывающим ему перемещаться в пространстве, взаимодействовать с предметами. В некоторых проектах звучащие инструкции и повествование дополняются текстовыми и аудиосообщениями чат-бота в Telegram, push-уведомлениями, картами и маршрутами, рамками дополненной реальности. Получая сообщения и отвечая на них, наводя визуальные маски на физические объекты, слушатель вовлекается в драматургическое движение. При этом, как и в любой инструкции, мы имеем дело лишь со схемой, фреймом. Конкретизация, прорисовка пространства происходит за счет индивидуальных ощущений слушателя. В результате рождается театр со-участия, который опирается на такие коммуникативные эффекты, как перформативность, интерактивность и иммерсивность [9].

Перформативность обеспечивается использованием слов-катализаторов и предметов-катализаторов действия. Действует при этом сам субъект восприятия. Так возникает эффект иммерсивности, в результате которого смысл спектакля генерируется не на сцене, не в тексте, а в сознании зрителя или слушателя. Внешние факторы становятся триггерами для мыслей, реакций зрителей. Театр буквально захватывает

зрительское сознание, задействует все органы чувств, дает импульс для работы воображения и рефлексии. Так театр со-участия превращается в театр, направленный на со-знание собственного Я (совместное знание, рожденное в процессе коммуникации).

Данный процесс можно описать в терминах символического интеракционизма, согласно которому любая социальная практика строится на интеракции с использованием социальных символов. Базовой символической системой при этом выступает язык, но, когда речь идет о театральности, понятно, что к языку присоединяются и другие знаковые системы, образуя синтетический код. Интеракция в театре, как и в любой другой социальной практике, предполагает, что участники коммуникации могут интерпретировать значения предъявляемых на сцене (экране) символов, понимать природу условности. Согласно Дж. Миду, это процесс принятия роли [10], при котором реципиент может поставить себя на место коммуникатора, предположить его намерения, замысел. На основе этого предположения будет построена реакция реципиента, возникнет модель реальности, где со-существуют актеры и зрители, драматург и читатели. В постдраматическом театре и постдраматической пьесе с этой точки зрения могут быть рассмотрены тексты, направленные на поиск идентичности, в том числе социальной или культурной.

Х-Т. Леман, исследуя явление постдраматического театра, определяет его через противопоставление драматическому [11]. За основной критерий драматического принимается опора на слово, текст пьесы, автора-драматурга. Отсутствие такой основы, как и отсутствие драматического действия – признак постдраматического спектакля.

Соглашаясь с Х.Т. Леманом, можно говорить об освобождении постдраматического театра от слова, от текста пьесы, от автора-драматурга. Но как показала исследовательская практика, утверждать такое по отношению к явле-

ниям, которые принято рассматривать как постдраматические, удастся далеко не всегда. Даже если нет текста пьесы в его классическом понимании, будет создан вербатим по законам драматургии, документы соберут и уложат в композицию, провоцирующую возникновение конфликта и действия на сцене. Или же в сознании зрителя-соучастника спектакля будет создана инструкция для сайт-специфик- и инвайронмент-форматов, а затем написаны скрипты для чат-ботов в спектаклях-играх с использованием медиаформатов.

То есть какой-то текст все равно станет основой постдраматического спектакля. Можно ли в этом случае говорить о постдраматической пьесе? Если да, то каковы ее характеристики? Вопрос пока открытый. Возможно, разговор о природе знака как средства передачи смысла в таких пьесах поможет приблизиться к пониманию. Тем более, уже есть понятие «постдраматург», которое раскрывается, например, в манифесте творческой лаборатории «Практика постдраматурга», возникшей в 2018 г. при театре «Практика»: «драматург современного театра оперирует не словами, а композицией и смыслами, образами и движением, звуками и любыми медиа»¹.

Драматург называется инженером, а его произведения – проектами.

В постдраматическом спектакле средством создания смысла становится не только литературное произведение. Зачастую смысл образуется в результате помещения любого знака, не только словесного, в условную рамку, которая создается авторами спектакля. Этим знаком может стать фактически что угодно.

В том же 2018 г. в рамках фестиваля «Любимовка» кураторы (театроведы и драматурги), среди которых были участники лаборатории «Практика постдраматурга», сформировали специальную

fringe-программу, отбирая некоторые пьесы, присылаемые на конкурс. Само название программы (от англ. фриндж – грань, окраина или, как ее определяют авторы, спорная территория) говорит о том, что в нее попадают «пограничные» тексты, которые должны стать основой «для невозможного театра будущего»². Так кураторы манифестировали поиск принципиально нового языка для принципиально нового театра.

Однако в 2020 г., формируя фестивальную программу, кураторы пришли к парадоксальному резюме: «Мы искали пьесы для фринджа за пределами текста, за лиминальной линией языковой матрицы. Возможно, мы хотели найти пьесы, опровергающие текст как вещественный ориентир бесконечно пишущейся истории мира. Но обнаружили непокорность текста, его безразличие к нашим поискам, его способность возражать и давать достойный отпор всем ожиданиям. Мы столкнулись с витальностью текста, поэтому во фриндж-программе пьесы дают сдачи»³.

Вывод о витальности текста достаточно неожиданный, но его предсказывал еще в 1980-е гг. теоретик медиа Маршалл Маклюэн, говоря о том, что «средство коммуникации есть сообщение» [12, с. 16]. Какие бы новые технологии коммуникации ни изобретались, слово будет лежать в основе любой коммуникации. Слово устроено так, что, с одной стороны, оно есть знак, материальный носитель информации, а с другой стороны, оно же является и сообщением. Это отличает слово как знак от других типов знаков. Любой предмет может стать знаком, но только при условии, что будет задана определенная рамка – чаще всего именно словесная. Слово же наделено значением априори. Да, оно актуализируется в

¹ Манифест лаборатории «Практика постдраматурга» [Электронный ресурс]. URL: <https://lubimovka.ru/postdramaturg/609-post-manifest> (дата обращения: 20.05.2023).

² Fringe-программа Любимовки-2018 [Электронный ресурс]. URL: <https://lubimovka.ru/lyubimovka-god/517-fringe-programma-lyubimovki-2018> (дата обращения: 20.05.2023).

³ Fringe-программа Любимовки-2020 [Электронный ресурс]. URL: <https://lubimovka.ru/lyubimovka-god/777-fringe2020> (дата обращения: 20.05.2023).

заданных условиях, но только в пределах тех значений, которые заложены в нем речевой традицией. Это и делает слово «неубиваемым» в драматургических практиках. В частности, именно при помощи слова задаются условия для других типов знаков.

Пьесы, присылаемые для фриндж-программы Любимовки, демонстрируют широкий спектр разных типов знаков, используемых для создания текста. В рассматриваемых произведениях он понимается широко, как семиотический текст креолизованного типа, когда знаки из разных систем собираются в единое целое, образуя мультимедийную среду.

В визуальной драме о балансе между внешним и внутренним «Я дома» Полины Коротыч под внешним, вероятно, подразумевается двор, видимый за окном, а под внутренним – тот, кто смотрит из этого окна. Пьеса представлена в виде скриншотов постов в Инстаграме, пронумерованных по датам. Все кадры сделаны с одного ракурса в разное время. Персонажи – жители дома, их питомцы, друзья автора. Каждый кадр – мизансцена, трактовка которой дается комментаторами, подписанными на аккаунт автора.

Тотальный документ-исследование коммунального быта «Коммуналка на Петроградской» Романа Осминкина и Анастасии Вепревой – это пьеса в формате блога, собранная в текстовый файл с иллюстрациями. Вместо авторских ремарок – схемы и фотографии; тогда как текстом являются дневниковые записи авторов.

Ольга Казакова в пьесе «Фо Хер» синтезирует литературный текст с компьютерным кодом. Начинается произведение с обратной хронологии истории поиска в Google программ и текстов, созданных либо с нарушением правил кодирования, либо с использованием разных систем кодирования. А заканчивается интеграцией стихотворения в программу на основе языка программирования.

Читая пьесы фриндж-программы Любимовки, невольно задаешься вопросами: «Можно ли говорить о постдраматической пьесе как о типологически новом явлении? Не связано ли оно лишь с манифестами отдельных драматургов и практиков театра?» Вопросы появляются в связи с тем, что возникновение слова «постдраматург» и инициирование постдраматических пьес, стали частью опубликованных идеологических документов. Не является ли феномен «постдраматической пьесы» временным и тенденциозным, призванным совершить эстетическую революцию, перелом в историко-литературном процессе? Такие попытки в мире искусства предпринимаются регулярно. Так от традиционных слов призывали отказываться футуристы, обэриуты (пресловутые «Дыр бул щыл» или «Прекрасное зачеркнутое четверостишие»), от традиционных форм – супрематисты. Это в итоге приводило к обновлению арсенала художественных средств, но никогда не уничтожало самого явления произведения словесного или изобразительного творчества.

Явление постдраматической пьесы интересно, прежде всего, с точки зрения формы, поскольку явная цель «постдраматургов» – изобретение нового языка и новой формы, способных «пробудить» сознание современного зрителя или читателя, избавить его от обыденного взгляда на произведение искусства, заставить его осознанно переживать эстетические впечатления. Но все ли эксперименты в области языка и формы пьесы приводят к эстетическим переживаниям? Вряд ли. Безусловно, перспективным может быть типологический подход к изучению художественных средств, использованных в таких текстах, а также постановка вопроса о художественности и эстетике.

Как известно, форма неотделима от содержания, и новый художественный язык изобретается зачастую ради выражения некоторых новых смыслов. При анализе текстов фриндж-программы

можно увидеть ряд актуальных тем, требующих модернизированного языка:

- отальный разрыв коммуникации в атомарном социуме;
- необходимость выразить и невыразимость травмы;
- обесценивание, обесмысливание слова;
- проблема самоидентификации, поиск границ человека (личности).

Все эти смыслы требуют ревизии средств коммуникации, которую и принимают авторы. Так, в авторском предисловии к пьесе «Инфант» Андрея Жиганова заявляется следующее: «Пьеса не существует, так как составлена не по законам означающего, не по законам таная, разума и так далее. Она пытается затронуть исключительно сферу означаемого, даже скорее сущего, следовательно, и нет возможности, например, мне оценить её с точки зрения художественной, я могу лишь восхищаться пустому пятну в рамках моего восприятия»¹. Это фактически декларация о сознательном уничтожении формы, беспомощной в выражении содержания. И форма эта уничтожается несколькими приемами:

1) бессмысленное деление на действия и сцены, некоторые из которых совершенно пусты;

2) авторская ремарка также бессмысленна, она не стремится сформировать хоть какое-то представление: в тексте есть тайм-коды, указывающие на то, за сколько минут и секунд следует пройти определённый рубеж; есть пустые скобки, пустые реплики, когда герои не произносят никакого текста, иногда на месте реплик появляются ремарки: голос, смех и т. д.;

3) отсутствие сюжета и выраженного текстом конфликта.

В результате разрушения формы перед читателем оказываются потоки сознания двух персонажей – бабушки

и, вероятно, внука (Гриппы и Михаила), которые иногда пересекаются. Причем происходит их пересечение во времени или в пространстве, неясно.

Эти потоки сознания оформлены в диалоги, многие из которых не имеют начала или конца, а иногда их вовсе невозможно квалифицировать как диалоги, поскольку часто ответные реплики персонажей являются механическими («угу», «ага») или не соотносятся с сутью вопроса. Разрыв коммуникации, атомарность и дискретность сознания – результат разрушения формы пьесы, что, конечно, продиктовано разрушением социальных связей и традиционных форм коммуникации в современном обществе.

В этом смысле парадоксально, что диалоги, слова становятся единственным формальным доказательством того, что герои вообще существуют, хоть как-то материально выражены. Создается впечатление, что только благодаря слову человек живет в материальном мире. Это ощущение усиливается, когда герои замолкают или исчезают целые сцены, на которые отведено время чтения.

Словами они пытаются обозначить и определить себя:

«Михаил –... Вот. Я чувствую себя прозрачным. – как будто бы я. Ну не знаю. Как будто бы.

Гриппа – как будто то бы у тебя ниче там нет.

Михаил – ну да. Как будто состою из воздуха. Вот. Мне кажется так не должно быть.

Гриппа – не должно быть»².

И поскольку так быть не должно, герои пытаются заполнить внутреннюю пустоту. Делается это опять же словами. Они говорят о еде, в которой содержатся микроэлементы, аминокислоты, жиры, пальмовое масло – все, что может стать строительным материалом для тела человека. Они говорят о болезнях горла,

¹ Жиганов А. Инфант // Fringe-программа Любимовки-2018. [Электронный ресурс]. URL: <https://lubimovka.ru/lyubimovka-god/517-fringe-programma-lyubimovki-2018> (дата обращения: 20.05.2023).

² Жиганов А. Инфант [Электронный ресурс] // Fringe-программа Любимовки-2018. URL: <https://lubimovka.ru/lyubimovka-god/517-fringe-programma-lyubimovki-2018> (дата обращения: 20.05.2023).

желудка, печени, легких, которые возникают из-за неправильного питания. Так они определяют свою физическую оболочку: мы – то, что мы едим. Таким же образом посредством тщательного подбора словесных обозначений они определяют свой социальный статус, свое окружение, национальность, веру, своих и чужих. При этом социальная и духовная самоидентификация персонажей выстраивается на основе обсуждения медийной повестки (того, о чем говорят в СМИ, рассказывают люди) и на основе пережитого опыта. По сути – это классическая схема самоидентификации через социальные коммуникации. Мы – то, о чем говорят другие люди, о чем пишут в медиа. Диалог здесь нужен для того, чтобы был «другой», посредством которого герои осознают себя.

Современная театральность предполагает большую работу зрителя с определением собственной роли: кто он такой в перманентно обновляющейся культурной коммуникации? Данный процесс хорошо виден в обсуждениях спектаклей как сайт-специфического формата, так и спектаклей, разворачивающихся в пространстве зом-конференции, в рамках читок и представления эскизов, во время создания текстов пьес методом вербатима или краудсорсинга. Это стало почти обязательной составляющей театрального продукта. Зрители-со-участники спектакля в большей сте-

пени обсуждают не то, что они увидели или услышали, а то, что прочувствовали, какие изменения в себе наблюдали, какой опыт пережили. В этом, на мой взгляд, заключается основное отличие театральности эпохи медиатизации. Она направлена на трансформацию роли зрителя. Роль зрителя в классическом театре понятна и определена. Эта роль закрепляется положением в пространстве и дистанцией относительно сцены, поведением зрителя (он сидит в кресле, смотрит, слушает, узнает или не узнает ситуации, эмоции; переживает внутренний отклик на узнавание). В последнем заключается работа зрителя. Его поведение во многом определяется и тем, что он находится в окружении себе подобных и ведет себя сообразно ситуации. Медиаформаты современного театра создают условия для персонализированного взаимодействия с театральным продуктом. Это диктует иную модель социального поведения зрителя. Он может позволить себе большую свободу в выражении эмоций или наоборот защититься от эмоций, погрузившись в рефлексию. Ничто не мешает ему прервать просмотр, приглушить звук, в случае с сайт-специфическими спектаклями – взаимодействовать с пространством или собственным телом, а при просмотре пьес стать соавтором или интерпретатором, познавая таким образом себя, свою коммуникативную природу

Список литературы

1. Панфилов А.Н. Перемещение объекта культурного наследия: сохранение или 1. Thompson J.B. *The Media and Modernity. A Social Theory of the Media*. Padstow: John Wiley & Sons, 2013. 322 p.
2. Моргунов А.А. Процессы медиатизации в современной культуре: сущность и последствия // Вестник Тверского государственного университета. Серия «Философия». 2013. Вып. 4. С. 30-38.
3. Шмелева Т.В. Медиатизация как феномен современной культуры и объект исследования // Вестник Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. 2015. № 90. С. 145-148.
4. Ефанов А.А. Глубинная медиатизация в неоинформационном обществе (на примере современных медиапрактик): автореф. дис. ... д-ра социол. наук. Москва, 2022. 46 с.

5. Когут Н.А. Кинотрансляции спектаклей Theatre HD как феномен театра в эпоху медиа // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 4. С. 87-104.
6. Бунакова М.Н. Диджитализация оперного искусства: цифровые практики и виртуальные режимы бытования классической оперы // Вестник культуры и искусств. 2020. № 4 (64). С. 97-105.
7. Новикова А.А. «Культурные индустрии» как часть публичной сферы: трансформация форм соучастия // Художественная культура. 2020. № 1 (32). С. 65-86.
8. Югай И.И. Роль медиа в развитии художественных форм и языка современного искусства // Вестник академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2021. № 2 (73). С. 196-206.
9. Болдырева Т.В. Медиаформаты постдраматического театра // Семиотические исследования. 2021. Т. 1, № 3. С. 33-38.
10. Мид Дж.Г. От жеста к символу / пер. с англ. А. Гараджи // Американская социологическая мысль. Москва: Изд-во МГУ, 1994. С. 215-224.
11. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / пер. с нем. Н. Исаевой. Москва: А+А, 2013. 312 с.
12. Маклюэн М.Г. Понимание Медиа: внешние расширения человека / пер. с англ. В.Г. Николаева. Москва; КАНОН-пресс-Ц; Жуковский: Кучково поле, 2003. 464 с.

Сведения об авторе:

Болдырева Татьяна Владимировна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы, журналистики и методики обучения Самарского государственного социально-педагогического университета

ул. М. Горького, 65/67, Самара, 443099
tab27@yandex.ru

Дата поступления статьи: 29.05.2023

Одобрено: 26.06.2023

Дата публикации: 30.06.2023

Для цитирования:

Болдырева Т.В. Новая театральность в эпоху медиатизации // Сфера культуры. 2023. № 2 (12). С. 48-56. DOI:10.48164/2713-301X_2023_12_48

УДК 792.01

DOI: 10.48164/2713-301X_2023_12_48

T.V. Boldyreva

Samara
Samara State Social and Pedagogical University
tab27@yandex.ru

NEW THEATRICALS IN THE MEDIATIZATION ERA

The central problem of this study, devoted to the media formats of post-drama performances, is the issue of theatricals transformation as a public practice, its transition to a personal practice of an individual based on the mechanisms of interactivity, performativity and immersion. The author evaluates the influence of the mediatization of the

public and private life of a person on the formation of new theatricals, based not on co-being and co-participation, but on co-awareness of one's *Self*.

Keywords: new theatricals, mediatization, media format, post-drama theatre, site-specific performances, performativity, immersion, modern theatrical practices.

References

1. Thompson, J.B. (2013) *The Media and Modernity. A Social Theory of the Media*. Padstow: John Wiley & Sons. (In English).
2. Morgunov, A.A. (2013) *Processy` mediatizacii v sovremennoj kul`ture: sushhnost` i posledstviya* [Mediatization Processes in Modern Culture: Essence and Consequences]. *Vestnik Tverskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya "Filosofiya"* [Bulletin of Tver State University. "Philosophy" Series], Issue 4, 30-38. (In Russian).
3. Shmeleva, T.V. (2015) *Mediatizaciya kak fenomen sovremennoj kul`tury` i ob`ekt issledovaniya* [Mediatization as a Phenomenon of Modern Culture and an Object of Research]. *Vestnik Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta imeni Yaroslava Mudrogo* [Bulletin of Yaroslav the Wise Novgorod State University], No. 90, 145-148. (In Russian).
4. Efanov, A.A. (2022) *Glubinnaya mediatizaciya v neoinformacionnom obshhestve (na primere sovremenny`x mediapraktik): avtoreferat dissertacii ... doktora sociologicheskix nauk*. [Deep Mediatization in a Non-Information Society (Exemplified by Modern Media Practices: abstract of doctoral thesis in in social sciences)]. Moscow. (In Russian).
5. Kogut, N.A. (2019) *Kinotranslyacii spektaklej Theatre HD kak fenomen teatra v e`poxu media* [Film Broadcasts of Theater HD Performances as a Phenomenon of Theater in the Media Era]. *Teatr. Zhivopis`. Kino. Muzy`ka* [Theatre. Painting. Cinema. Music], No. 4, 87-104. (In Russian).
6. Bunakova, M.N. (2020) *Didzhitalizaciya opernogo iskusstva: cifrovye praktiki i virtual`ny`e rezhimy` by`tovaniya klassicheskoy opery`* [Digitalization of Opera Art: Digital Practices and Virtual Modes of the Existence of Classical Opera]. *Vestnik kul`tury` i iskusstv* [Bulletin of Culture and Arts], No. 4 (64), 97-105. (In Russian).
7. Novikova, A.A. (2020) *"Kul`turny`e industrii" kak chast` publicnoj sfery` : transformaciya form souchastiya* ["Cultural industries" as Part of the Public Sphere: Transformation of Forms of Complicity]. *Xudozhestvennaya kul`tura* [Art Culture], No. 1 (32), 65-86. (In Russian).

8. Yugaj, I.I. (2021) Rol` media v razvitii xudozhestvenny`x form i yazy`ka sovremennogo iskusstva [The Role of Media in the Development of Art Forms and the Language of Contemporary Art]. *Vestnik akademii russkogo baleta imeni A.Ya. Vaganovoj* [Bulletin of Vaganova Ballet Acedemy], No. 2 (73), 196-206. (In Russian).
9. Boldy`reva, T.V. (2021) Mediaformaty` postdramaticheskogo teatra [Post-Drama Theatre Media Formats]. *Semioticheskie issledovaniya* [Semiotic studies], Vol. 1, No. 3, 33-38. (In Russian).
10. Mead, G. (1994) Ot zhesta k simvolu [From Gesture to Symbol]. Transl. from Eng. by A. Garadzha. *Amerikanskaya sociologicheskaya my`sl`* [American Sociological Thought]. Moscow: Moscow State University Publishing House, 215-224. (In Russian).
11. Lehmann, H-Th. (2013) *Postdramaticheskij teatr* [Postdramatischeskes Theater]. Transl. from German by N. Isaeva. Moscow: A+A. (In Russian).
12. McLuhan, M. (2003) *Ponimanie Media: vneshnie rasshireniya cheloveka* [Understanding Media: The Extensions of Man]. Transl. from Eng. by V.G. Nikolaev. Moscow; KANON-Press-Tz; Zhukovskiy: Kuchkovo Pole. (In Russian).

About the author:

Tatyana V. Boldyreva, Ph.D. in Philology, Associate Professor at the Department of Literature, Journalism and Teaching Methods of Samara State University of Social Sciences and Education

65/67 Maxim Gorky Str., Samara, 443099
tab27@yandex.ru

УДК 378+7.[01+03]+78.[01+03]
DOI: 10.48164/2713-301X_2023_12_57

Е.Ю. Куприна

Самара
Самарский государственный институт культуры
kuprina65@mail.ru

СОТВОРЧЕСКИЙ ПОЛИЛОГ: ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Музыкант раскрывается как уникальная творческая личность в диалогическом пространстве музыкального сотворчества. Образующиеся диалогические связи между сопоставленными участниками обладают чрезвычайно широким и проникающим спектром воздействия на разных уровнях интерактивного информативного и экзистенциального взаимодействия. В статье на практических примерах анализируются особенности сотворческого полилога в зависимости от уровней и характера протекания диалогических связей в музыкальной коммуникации.

Ключевые слова: музыкальное сотворчество, диалог/полилог, автокоммуникация, ценностно-оценивающее восприятие, С.В. Рахманинов, К.Н. Игумнов, П.И. Чайковский, С.И. Танеев, С.С. Прокофьев, Н.Я. Мясковский, профессиональные сообщества.

Искусствоведческая наука входит в ряд специфических отраслей гуманитарных научных исследований, изучающих феномен творческой деятельности человека и культурное наследие человечества, помимо прочего, включающих произведения различных видов искусства, в частности музыкального. Под искусством философ Платон понимал процесс достижения творческой личностью «умения и мастерства» в «схватывании», «переработке» Божественных идей (первоидей) с целью их «представления» для общества (слушателя) [1, с. 377]. В XX в. немецкий музыковед Г.Г. Эггебрехт назвал искусством феномен, рисующий (в музыке – озвучивающий) картину мира и души «духовным “языком” материального мира, отрефлексированным и упорядоченным (а значит, осмысленным и смыслополагающим) благодаря теоретическому знанию» [2, с. 607]. Как бы ни трактовалось творчество – в духе Божественного провидения или как процесс перманентно становящейся и развивающейся материи (Я.А. Пономарёв [3, с. 43], Б.М. Рунин и др.), сотворчество, в том числе музыкальное, начинается с момента прикосновения человека к творческому

процессу. Музыкальное сотворчество есть системный многогранный феномен музыкального искусства, функционирующий в диалогическом пространстве музыкальной коммуникации на уровнях субъект-субъектного (Я – я, я – другой), субъект-объектного взаимодействия и характеризующийся динамической устремленностью, открытостью, магнетизмом, неустойчивостью, бесконечной вариативностью смысловых отражений художественных идей.

Категория полилога/диалога¹ входит в круг понятийного аппарата музыкального сотворчества как фундаментальная спецификация, фундирующая условие его зарождения, развития и обуславливающая динамику. В сотворчестве диалог реализуется через информативное и экзистенциальное взаимодействие коммуницирующих сторон, где участниками выступают: композитор / исполнитель / педагог – музыка-

¹ Полилог (греч., букв. – речь многих) является синонимом слова диалог (согласно греческому префиксу *диа* – через). При этом предполагается, что роль говорящего переходит от одного лица к другому, в противном случае разговор превращается в монолог. В связи с этим в диалоге, как и в полилоге, может участвовать любое число участников.

вед / критик – art-посредник – слушатель / читатель / зритель. Исторически сложившаяся «ролевая» подвижность и взаимопересекаемость профессиональных функций музыканта фундирует, с одной стороны, профессиональную «включенность» участников в музыкально-сотворческую деятельность, а с другой стороны, обуславливает тотальность восприятия, неотрывного от перманентного антиципирующего, непосредственного и результирующего оценивания результатов деятельности с позиции Другого. В этой системе обмена музыкальный текст является эпицентром всех активных «воспринимающих проекций», а «полисубъектная» фигура слушателя выполняет функцию динамического регулятора и «носителя» оценок.

Взлеты и падения, головокружительные успехи и иссушающие души депрессии обнаруживают гигантский кипящий полилог – духовное сопряжение людей, объединенных музыкой в специфической атмосфере сотворческого взаимодействия. Сотворческий полилог/диалог обусловлен индивидуальностью каждой вовлеченной в него личности и резултативен при достижении эмоционально приподнятой сотворческой атмосферы «взаимо-со-действия», взаимного уважения, поддержки, доверия и вместе с тем ответственности и внутренней дисциплины. Благодаря языку эмоций диалогические связи в сотворчестве обладают неизмеримо большим спектром воздействия, нежели в простом человеческом общении, отражая акциденции вербальных и невербальных контактов участников на когнитивном, эмоциональном уровнях, вплоть до «сопряжения сознаний» [4, с. 153], считывания информации «динамическими состояниями тел» (М. Мерло-Понти) [5, с. 595].

В отличие от имеющих место иных типов коммуникации (сотрудничество, соперничество и др.), сотворческое взаимодействие актуализирует intersubjective связи между участни-

ками и достигается в результате сплава интенций и энергий каждого участника при реализации ценных для всех целей деятельности. Поэтому оно выступает интегрирующим механизмом, способствующим образованию сотворческих структур в музыкальном искусстве (институций, ансамблей и пр.).

Важными механизмами актуализации сотворческого полилога являются:

1) эмоциональная «включенность», погруженность в музыкальный текст всех участников музыкальной коммуникации, независимо от вида музыкальной деятельности;

2) волевая природа управления и регулирования деятельностью (в которой чрезвычайно сильны метакогнитивные процессы) [6, с. 3-6];

3) творческое усилие с каждой «стороны» взаимодействия.

Все эти механизмы формируются в процессе:

– «облучения» участников музыкальной идеей,

– энергетического взаимообмена, при котором один участник «заряжает» другого (других) своим темпераментом, эмоциональным состоянием; при этом латентно, но активно «работают» механизмы межличностного восприятия (идентификация, проекция, эмпатия, аттракция, рефлексия, децентрация) и взаимодействия (заражение, внушение, подражание).

В сотворческом полилоге музыкант (композитор, исполнитель или педагог) раскрывается с особой силой как «ансамбль отношений» (В.Н. Мясичев) [7, с. 199], открытая воспринимаемая и воспринимающая система (Л.И. Божович, И.В. Дубровина, Э.В. Ильенков и др.). При этом он активно высвобождает собственный внутренний творческий потенциал и направляет его навстречу другим участникам сотворчества.

Сотворческий полилог осуществляется на уровнях внутриличностного (внутреннее Я – я), межличностного (я – другой), мелкогруппового (ансамбли),

группового (творческие коллективы) общения, на любом уровне предполагаемая согласие ценностей, «встречность» позиций, сонаправленность действий, совокупность вложенных усилий, равную ответственность и самодисциплину при достижении поставленных целей. Поэтому все его участники со временем начинают не только «отражать» друг друга, но взаимно дополнять, пробуждать в каждом «дремлющие» творческие потенциалы.

Кратко рассмотрим особенности сотворческого полилога в зависимости от видов музыкального сотворчества, в основе дифференциации которых – характер протекания диалогических связей в музыкальной коммуникации.

Всеобъемлющим и вместе с тем латентным видом является внутреннее сотворчество (Я – я), отражающее аутоуровень, или аутокоммуникацию (термин Ю.М. Лотмана) [8, с. 76-90], системы. Вбирает в себя сложнейшие внутренние процессы, происходящие в духовной сфере личности. Ценность аутокоммуникации состоит в ее формирующей силе, поскольку информация, передаваемая по данному каналу, возрастает, перекодируется, существенным образом воздействуя на личность. Неслучайно с непрерывающимся внутренним диалогом связывается внушительный круг культурных функций – от «ощущения своего отдельного бытия до самопознания...» [8, с. 86]. Предметами непрекращающегося процесса внутренних диалогов являются идейные смыслы, концепции замыслов, цели деятельности, интерпретационные намерения, самооценивание своих профессиональных качеств, своей роли в искусстве и т. д. Именно в этом «измерении», а именно в творческом сознании, осуществляется связь земного творца с Высшим Творческим Началом (работа интуиции).

Сотворчество музыканта с собственным Я (со своей психикой, своим исполнительским организмом, с музыкальным инструментом) – это путь,

нередко сопряженный с мучительным поиском внутренней гармонии.

Музыкальное сотворчество внешнего вида (системная – другая) разворачивается через полилог музыкальной коммуникации и осуществляется в непосредственном (контактном) и опосредованном (удаленном во времени и пространстве) видах. Непосредственный вид имеет *паритетную, авторитетную и интегрированную* разновидности.

Непосредственный вид реализуется между взаимодействующими на практике музыкантами или представителями смежных творческих профессий в паритетном, авторитетном и интегрированном подвидах.

Непосредственный паритетный вид (от лат. *paritas* – равенство) музыкального сотворчества предполагает взаимодействие музыкантов, находящихся в примерно равных возрастных, профессиональных соотношениях. Например, камерный ансамбль «Зимро» (в переводе с иврита – пение) был основан в Петрограде (1918) выпускниками Петроградской консерватории; Квартет им. Бородина (1944), Брамс трио (*Brahms-trio*) (1988) зародились в стенах Московской консерватории из студенческих коллективов, ансамбль *Berliner Barock Solisten* (1995) объединил музыкантов-единомышленников из оркестра берлинской филармонии и т. д. Это наиболее «комфортный» вид, при котором между музыкантами устанавливается демократический стиль общения, способствующий поддержанию не только творческих, но и длительных дружественных связей.

Часто (в филармонии, во время гастрольных поездок и т. д.) рядом с начинающими музыкантами работают титулованные и заслуженные артисты. Общение между ними представляет непосредственный авторитетный вид сотворческого полилога, реализующегося между музыкантами разного статуса. При этом на выстраивание взаимоотношений зачастую влияет суггестия таланта, славы более опыт-

ного коллеги. К этому же виду относится музыкальное сотворчество лидера (музыкального режиссера, дирижера, художественного руководителя) с творческим коллективом, педагога – с одаренным учеником и пр.

В сотворчестве авторитетного вида можно наблюдать различные стили общения – от демократичного до авторитарного. Здесь особо актуальной становится задача (для многих – проблема) установления комфортного психологического и вместе с тем творческого микроклимата. Часто от характера установившихся взаимоотношений зависит не только текущая профессиональная деятельность, но и дальнейшее творческое продвижение музыканта (примеры: С.В. Рахманинов – П.И. Чайковский: успешное сотворчество, С.В. Рахманинов – А.К. Глазунов – неудачное сотворчество).

Интегрированный вид (паритетный и авторитетный) сотворческого полилога наблюдается, когда музыканты вступают во взаимоотношения с представителями других видов искусства: художниками, поэтами и т. д. К данному виду общения относится, к примеру, тандем С.Ф. Стравинский – С.П. Дягилев. Общеизвестно, что после шумного успеха «дягилевских сезонов» в Париже у музыканта начался творческий подъем.

Так или иначе «звездные» мгновения результативного сотворчества при любом его виде долгие годы служат духовным стимулом, помогают преодолевать годы безвестности и служат опорой веры в собственные силы.

Опосредованный вид музыкального сотворчества реализуется через идейный, смысловой и текстовый подвиды. Это весьма типичная форма диалога между музыкантами, разделенными друг от друга временем, пространством, обстоятельствами, но обнаружившими феноменальное внутреннее родство. К «дистанционному» диалогу приводит музыкантов некая «априорная» ясность (тонкий душевный резонанс). Такое взаимодействие пианист Григорий Соколов

назвал удивительным, феноменальным явлением, «когда в создании произведения участвуют два человека, как правило, разделенные бездной времени»¹. Через тексты у музыканта (шире – художника) диалогические связи устанавливаются не только с давно ушедшим из жизни композитором (интерпретация), но и с бытием (ассоциативные связи), мирозданием (интеллектуально-мировоззренческие поиски).

Таким образом, в музыкальном сотворчестве «паутина» интерактивных и интересубъективных связей отражает диалоги внутренние, межличностные, непосредственные и опосредованные, с окружающей природой, наконец, с бытием и Творцом (феноменальный диалог). Но только личное отношение к происходящему делает индивида отличным от всех и составляет его собственный индивидуальный стиль.

Рассмотрим некоторые особенности сотворческого полилога в зависимости от участия музыкантов в интерпретационных процессах. Во внешнем виде сотворчества непосредственный процесс межличностного профессионального общения музыкантов (я – другой) специфицируется латентной оппозицией «интерпретаторская воля» – «исполнительская реализация». Там, где данная оппозиция не противоречива («интерпретатор» и «исполнитель» либо объединены (солист), либо их «роли» сближены (ансамбль) и при этом партнёры соответствуют друг другу по профессиональным качествам, взаимодополняют друг друга), музыкальное сотворчество в значительной степени обусловлено психологическими факторами межличностного общения. Важно выстраивать его на взаимном уважении, принятии, аттракции, доверии. Именно от этого зависит процесс образования психологически комфортной атмосферы сотворческого полилога.

¹ Григорий Соколов: «Как человек живет, так он и играет» [Электронный ресурс] / Н. Тамбовская, интервью // PianoФорум. URL: <https://www.grigory-sokolov.net/tambovskaia2010> (дата обращения: 03.12.2022).

В противоречивой форме оппозиции («интерпретатор-лидер» – «коллективный исполнитель») специфическим образом обнаруживается относительно «пассивная» интерпретаторская позиция¹ исполнителей и доминирующая исполнительская воля лидера.

Опосредованный вид музыкально-сотворческого взаимодействия «снимает» остроту ценностно-оценивающего восприятия, присущую непосредственным контактам, при этом усиливая «проникающий» эффект воздействия художественного объекта (идея, текст).

Рассмотрим далее на практических примерах лабиринты сотворческого полилога.

Все «сотворческие метаморфозы» первоидеи, трансформирующейся через авторский замысел в произведение музыкального искусства для представления его перед слушателем, связаны с функционированием ценностно-оценочной музыкальной коммуникации, обобщенный образ которой ассоциируется с гигантским корректирующим порталом музыкального сотворчества. Путь по стезе искусства сопровождают вера и сомнения (внутренние и внешние диалоги), неслучайно он ассоциируется с неустанным поиском Синей птицы, ведь «вертикаль» музыкального сотворчества устремлена к совершенству. Однако протекание творческого процесса в «горизонталь» музыкальной коммуникации осуществляется в режиме перманентного музыкального полилога субъектов музыкальной коммуникации. А «говорить себе или говорить другим, – заметила Н.И. Голубовская, – большая разница» [9, с. 45].

Музыкант свои поиски чаще всего начинает в условиях отсутствия «реального собеседника», что приводит к некоторому урасчленению сознания музыканта «на Я и другое Я, к возрастанию диалогичности мысли, что обусловлено желанием предвидеть все возможные

аргументы со стороны предполагаемых оппонентов» [10, с. 29]. В то же время всегда есть возможность узнать профессиональное мнение (компетентную оценку) о степени результативности творческого процесса от друзей, коллег. Таким образом, сотворческое общение не только существенным образом влияет на деятельность музыканта, оно ему экзистенциально необходимо. Причем неважно, работает ли он в тиши своего кабинета или репетирует с другими, – на всех перипетиях интерпретации замысла до его воплощения в текст и концертного представления в форме произведения прослеживаются как непосредственные, так и опосредованные профессионально обусловленные специфические диалогические связи [11; 12]: на мегауровне – социокультурные, на микроуровне – межличностные, на аутоуровне – текстовые. Иначе говоря, весь процесс доведения авторского замысла до слушателя (во всех акциденциях практики) сопровождается сотворческим общением (внутренними диалогами, контактами в кругу близких, друзей, профессионалов). Рассмотрим более подробно.

Внутренние диалоги (автокоммуникация)

Прежде чем музыкант решается публично представить свой замысел или вариант работы над музыкальным текстом, он переживает период исканий, нередко мучительных: варьирует замысел, «проигрывает» эскизы, пытается занять «позицию Другого» или встать на позицию слушателя (добавим, что далеко не каждый музыкант к этому стремится). Саморефлексия нередко граничит с крайними формами самооценки: переоценкой, самовосхвалением или же, наоборот, самобичеванием и самоуничижением. Любому творческому человеку присущи творческие сомнения; свойственно (в той или иной степени) недовольство собой, характером или темпом протекания деятельности на каком-либо этапе; наконец, знакомо состояние эмоционального

¹ «Относительно» пассивная интерпретационная позиция наблюдается у музыкантов крупных творческих институций – оркестрантов, артистов хора.

«выгорания» и пр. От того как музыкант принимает данные природой слабые и сильные стороны собственного дарования, зависит лично выстраиваемая саморегуляция, самокоррекция, напрямую влияющая на сценическую судьбу его творений и профессиональное будущее. Проиллюстрируем сказанное. П.И. Чайковский нередко поверял дневнику внутренние диалоги. Так, запись от 19 апреля 1884 г. свидетельствует о накопившейся творческой усталости композитора: «Злился на неудачи. Очень недоволен собой по причине казенности всего, что в голову лезет. Выдохся я, что ли?»¹. А вот показательные строки из письма Лии Моисеевны Левинсон² А.Б. Гольденвейзеру: «Дорогой и любимый Александр Борисович! Давно собираюсь писать Вам, но мешает внутренняя робость, скованность, – чувство, которое, к сожалению, во мне прогрессирует. Виной ли этому психические травмы последних лет моей жизни, или причины, лежащие в самой моей природе, – не знаю; но пытаюсь бороться с этим и другими своими недостатками, мешающими моему росту музыканта, да и просто жизни!..»³.

Прогулки на природе, созерцание и рефлексия, уединенная работа – необходимое «рабочее» состояние творческой личности, протекающее в разных способах контемплативной деятельности. В такие моменты собеседники не нужны. Внутренние диалоги буквально «пропитывают» профессиональную жизнь музыкантов, духовный мир которых постоянно активен и насыщен неустанным и бесконечным поиском гармонии в звуках, в сердце. Непрерывающаяся апелляция я к Я художника есть продолжение – через

интуитивное измерение – феноменального диалога, начатого в момент вдохновения.

Межтекстовый уровень

Необычный тонкий *уровень* сотворческого общения представляет опосредованная форма межтекстового диалога. Он отражает специфический сотворческий полилог между музыкантами, отстоящими друг от друга на расстоянии от нескольких лет до вековых промежутков, – через «отсроченное» восприятие музыкального текста, вызывающее в душе последователя особый творческий резонанс. Характерной особенностью таких феноменальных «поглощающих» контактов является полное доверие, глубочайшая включенность в процесс переживания и отсутствие интерактивных форм оценивания. Подобный способ сотворческого общения присущ композиторам, особенно склонным к замкнутому образу жизни (Ш.-В. Алькан, Р. Герхард, Э. Эльгар и др.). «Участие» опосредованного собеседника выражается в поразительной степени воздействию на *Другого*. Феноменальное общение возникает на языке самой музыки в индивидуальной семантике и лексике музыкальной речи. Это своеобразный кросс-текстовый способ передачи опыта, осуществляемый по внутреннему влечению – через истинное, глубокое восхищение, удивление и погружение в творческую лабораторию порой давно ушедшего мастера. В процессе такого опосредованного общения происходит глубокое синергическое воздействие (неформальное, свободное) одного музыканта на другого. Молчаливое восприятие вызывает у реципиента горячее желание познания, «примеривания на себя» несвойственного ему стиля, манеры выражения замысла, а также – что следует подчеркнуть – сотворческое стремление «ответить» собственной, в ответ возникшей музыкальной мыслью.

Через проникновение в тексты партитур существующих или давно ушедших

¹ Чайковский П.И. Дневники / ред. Т. Чугунова. Москва: Наш дом – L'Age d'Homme; Екатеринбург: У-Фактория, 2000. С. 15.

² Лия Моисеевна Левинсон (1905–2000) – отечественная пианистка, педагог.

³ «Наш старик»: Александр Гольденвейзер и Московская консерватория / сост. А.С. Скрябин, А.Ю. Николаева; ред. Л.Л. Тумаринсон. Москва: Унив. кн.; Санкт-Петербург: Центр гуманист. инициатив, 2015. С. 217.

из жизни мастеров (в том числе посредством транскрипторской деятельности) последующее поколение музыкантов постигает на деле «живое» искусство предшественников, нередко «отвечая» своим кумирам музыкальными комплиментами (цитатами, аллюзиями, стилизациями, оммажами и пр.). Такая синергия пробуждает «на расстоянии» яркую индивидуальность и способствует ее выходу на новые творческие рубежи.

«Выход из скорлупы» (я – другой)

Вопрос «выхода» музыканта из внутреннего во внешний мир профессионального общения касается представления творческих плодов, результатов долгих внутренних поисков на суд общественности. Этот естественный процесс для ранимых творческих натур музыкантов крайне чувствителен. Множество возникающих вопросов, на которые художник далеко не всегда может самостоятельно найти ответ, направляют его из внутреннего мира в социум. Делается ли это интуитивно или с вполне осознанным стремлением выйти «из собственной скорлупы», но рано или поздно наступает момент непреодолимого желания погрузиться в общение с коллегами-профессионалами, впитать синергию их идей. Проиллюстрируем сказанное примером, который описывает Л.О. Акопян: «За два года уединения Герхард проштудировал шенберговское “Учение о гармонии” и трактат Эрнста Курта о баховском контрапункте, изучал квартеты Бетховена, “Лунного Пьеро”, “Весну священную” и многое другое. Теперь он чувствует, что существование в полном одиночестве исчерпало себя, что нужно восстанавливать связи с миром и людьми» [13, с. 97].

Творческие контакты устанавливаются музыкантом как лично, так и через друзей, педагогов, коллег и пр. Круг общения может быть как весьма обширным – у личностей масштаба А.Г. Рубинштейна, М.Л. Ростроповича, так и предельно ограниченным. Например, у Ф. Шопена, Ш.-В. Алькана,

П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова и др. он исчислялся избранным числом единомышленников, даже несмотря на внешний диапазон общения.

Сконцентрируемся на наиболее типичных для музыкантов, ими самими признанных «областях общения», которые возникают вокруг родственных, дружеских контактов, с одной стороны, и разнообразных официальных и неофициальных профессиональных сообществ – с другой.

Ближайший круг общения

Обдумывание замысла и тем более его обсуждение с коллегами – процесс весьма болезненный. Поэтому в первую очередь автор стремится поверить сокровенное близким или друзьям – тем, чьему мнению доверяет. В данный порой весьма узкий круг входят лица, которых автор уважает как личностей и профессионалов. При этом в общении «личное» и «профессиональное» тесно переплетено и происходит чаще в неформальной обстановке: в домашних условиях, на даче, в кафе, даже по переписке и пр.

Самыми первыми слушателями нередко становятся родные и близкие, особенно если они имеют профессиональное отношение к музыке. Неслучайно в повествованиях о жизненном и творческом пути композиторов часто содержатся упоминания о важнейшей роли в творческой судьбе их жен (Роберт и Клара Шуман; Николай Андреевич и Надежда Николаевна Римские-Корсаковы; Сергей Васильевич и Наталья Александровна Рахманиновы; Валентин Васильевич Сильверстов и Лариса Яковлевна Бондаренко и др.).

Дружба между творческими личностями усиливает «проникающее» воздействие полилога музыкального сотворчества. Музыканты, благожелательно расположенные друг к другу, могут быть как примерно равными по возрасту, так и разновозрастными. Остановимся на некоторых примерах из

жизни известных отечественных композиторов, исполнителей, педагогов.

Взаимная симпатия связывала ровесников и «однокашников» К.Н. Игумнова (1873–1948) и С.В. Рахманинова (1873–1943) вплоть до отъезда последнего за границу. Неслучайно первое публичное исполнение Сонаты *d-moll* № 1 ор. 28 Рахманинов доверил Игумнову (состоялось в октябре 1907 г. после их совместной работы над материалом¹). Глубокое взаимное уважение между Рахманиновым и Игумновым зародилось еще в период обучения (вначале в пансионе у Н.С. Зверева, затем в Московской консерватории, где оба формировались под руководством выдающихся музыкантов С.И. Танеева, А.И. Зилоти и др.). Впоследствии Игумнов неоднократно при случае передавал Рахманинову «сердечные приветы» (см. *Письмо Н.С. Голованова С.В. Рахманинову от 7 февраля 1933 г.*²). Став известным пианистом, педагогом Московской консерватории, он часто включал произведения друга юности в программы своих концертов и учебный репертуар студентов.

Николай Карлович Метнер (1881–1951) был старше С.В. Рахманинова на 8 лет. Особенно композиторы сблизилась в эмиграции, где между ними не прекращалась творческая переписка [14].

Разница в возрасте между С.С. Прокофьевым (1891–1953) и Н.Я. Мясковским (1881–1950) составляла 10 лет, а дружба между ними зародилась еще в стенах Петербургской консерватории, в классах их великих наставников (Н.А. Римского-Корсакова и А.К. Лядова) и продолжалась более 40 лет. Свидетелями их отношений стали более 450 писем-рецен-

зий³. Еще с поры студенчества решив советоваться по поводу новых сочинений, они впоследствии поверяли друг другу свои замыслы, становились самыми первыми слушателями и критиками. Вот чрезвычайно показательный фрагмент переписки. Из письма 349 (Н.Я. Мясковский – С.С. Прокофьеву 20 июля 1932 г., Москва): «Между прочим, при чувствительном разыгрывании *Andante* 2-й сонатины я наткнулся на одно место, которое сильно меня смутило; нет ли тут опечатки: стр. 7, такт 14, фигурка на 2-й восьмой верное ли это *до*? Я его не заметил, играя всегда *ми*, но, быть может, это так и нужно, хотя очень неловко для моих пальцев?..» Ответ – во фрагменте письма 351 (С.С. Прокофьев – Н.Я. Мясковскому, 27 июля 1932 г., Париж): «За четыре бекара против четырех *до* поклон и благодарность. Я заставил вности [корректирующие поправки. – Е.К.] в полтысячи экземпляров на складе, а также на доску. На стр. 7, в *до*-мажорной фигурации это так-таки есть *до*, а не *ми*. Я, можно сказать, включил вдохновенную деталь, а Вы приняли ее за опечатку...»⁴. Несмотря на юмор и даже очевидную «легкость», в обмене мнениями между музыкантами ощущается серьезный и профессиональный подход, основанный на доверии, вызванный глубоким уважением к личности, таланту и индивидуальности друг друга.

Большое уважение испытывал к С.И. Танееву (1865–1915) как к Учителю, Музыканту, Человеку С.В. Рахманинов, несмотря на то, что был моложе на 17 лет. Их дружба началась, когда Сергей Васильевич учился в классе С.И. Танеева композиции и продолжалась вплоть до кончины мастера, на которую Рахманинов отозвался очень светлой статьей⁵.

¹ Сергей Васильевич Рахманинов. Соната для фортепиано № 1 ре-минор [Электронный ресурс] // Музыкальные сезоны. 24.04.2017. URL: <http://musicseasons.org/rahmaninov-sonata-dlya-fortepiano-1-re-minor/> (дата обращения: 12.10.2022).

² Голованов Н.С. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников / сост. Е. Грошева; В. Руденко. Москва: Совет композитор, 1982. С. 159.

³ С.С. Прокофьев и Н.Я. Мясковский: Переписка [Электронный ресурс]. URL: <http://uchebana5.ru/content/3843398.html> (дата обращения: 16.08.2022).

⁴ Там же.

⁵ Рахманинов С.В. Литературное наследие: в 3 т. Т. 1: Воспоминания. Статьи, Интервью. Письма / сост.-ред., авт. вступ. ст., коммент., указ. З.А. Апетян. Москва, 1978. С. 47.

Разница в возрасте между С.В. Рахманиновым и П.И. Чайковским составляла 33 года. С момента первой встречи у Н.С. Зверева, когда 13-летний Сережа поразил Чайковского исполнением его пьесы «На тройке», их общение – кумира и боготворившего его младшего коллеги – не прекращалось вплоть до смерти Петра Ильича¹. Мастер проявлял трогательное внимание к первым композиторским опусам С.В. Рахманинова, лично присутствовал на некоторых репетициях, поддерживал морально, а также помогал в продвижении сочинений в издательстве. Чайковскому Рахманинов посвятил ряд произведений (в том числе «Элегию», «Фантазию для двух фортепиано» ор. 5 и др.).

Рассмотрим иные формы сотворческого полилога (неофициальные и официальные профессиональные объединения).

Неофициальные профессиональные объединения

Неформальные профессиональные объединения являют собой сообщества музыкантов-современников, проживающих на одной территории. С вышеописанным общением в ближайшем кругу их роднит произвольный выбор контактов и дух свободы, а сотворческая атмосфера чрезвычайно способствует диффузии музыкальных идей, взаимопроникновению новаций в области музыкально-языковых и иных средств выражения, подходов к профессиональной деятельности (в том числе технологических), взаимообучению и даже установлению морально-эстетических эталонов. Между музыкантами происходит обсуждение нарождающихся творческих проектов (композиций, концертных программ и т. д.), то есть осуществляется непосредственный

процесс поиска вариантов решения замыслов. Также организуются творческие встречи, репетиции, концерты. Не будет преувеличением отметить в этом виде сотворческого полилога сильное имманентное влияние подсознания, поскольку воспринимающий информацию при эмоциональных контактах интериоризирует её, что обуславливает взаимное обогащение творческих личностей и способствует переводу авторского замысла в новое состояние, когда невозможно отделить источник от генератора творческих идей. О причинах таких метаморфоз задумывались музыкальные теоретики, в частности М.Г. Арановский – в контексте разговора об экстрамузыкальной семантике, которая *впитывается воспринимающей системой* (творческим сознанием музыканта, в частности композитора), будучи «уже грамматически организованной и семантически подготовленной, обладающей самостоятельной системой значений... даже тогда, когда специально такая задача не ставится – как бы помимо желания автора музыки – просто в силу психологических особенностей самой природы музыкального творчества»².

История музыкального искусства скрывает множество страниц, связанных с крупными и мелкими неформальными профессиональными сообществами. Например, в 1738 г. в Лейпциге Лоренц Кристоф Мицлер учредил Общество музыкальных наук (*Korrespondierenden Sozietät der Musicalischen Wissenschaften*), членами которого стали, в частности, великие композиторы И.С. Бах, Г.Ф. Гендель, Г.Ф. Телеман, К.Г. Шрётер (один из изобретателей фортепиано), Г.А. Зорге (крупный теоретик музыки) и другие музыканты. Задачей общества было поощрение переписки его членов по вопросам музыкальной теории.

Во Франции в Париже с 1741 г. существует «Академическое общество

¹ Пресман М.Л. Уголок музыкальной Москвы восьмидесятых годов (Памяти профессора Московской консерватории Н.С. Зверева) [Электронный ресурс] // Воспоминания о Рахманинове. URL: <https://senar.ru/memoirs/Presman/> (дата обращения: 02.03.2023).

² Арановский М. Г. Музыка. Мышление. Жизнь: Статьи, интервью, воспоминания / ред.-сост. Н.А. Рыжкова. Москва: Гос. ин-т искусствознания, 2012. С. 114.

детей Аполлона» (*Societe Academique des Enfants d'Apollon*). Первоначально оно объединяло композиторов, создающих камерные произведения, и всех реализующих исполнение новых произведений. Затем рамки этого общества расширились, и оно целиком перешло на концертное исполнение камерно-инструментальных сочинений – сонат, трио, квартетов. Общество существует и до сих пор. Музыковед У.А. Эдди в комментариях отметил, что для подобных обществ было характерно смешение обучающихся в консерватории с профессиональными композиторами и виртуозами, артистами и художниками [15, с. 220].

К неформальным относятся также композиторские сообщества по типу «Могучей кучки» (в настоящей статье опускаем информацию о возникших вслед за балакиревцами «кучках» в Турции, Америке, Франции, Испании и др.). Содружества композиторов в разных странах возникали с благородной целью формирования (или воссоздания) национальных стилей. Данные формы взаимоотношений – ярчайший пример и образец сотворческой преемственности [16, с. 238-239].

Исследователь С.Е. Беляев повествует как о типичном явлении, возникшем на Урале после падения самодержавия, о тенденции творческих деятелей создавать музыкальные объединения под эгидой решения задач защиты «профессиональных прав своих членов и развертывания широкой просветительской работы» [17, с. 15]. Неслучайно на заре советской власти на территории образовавшейся Страны Советов возникали многочисленные певческие общества, союзы оркестрантов, сценических деятелей и пр. В профессиональные сообщества объединялись артисты, регенты, преподаватели, оркестровые музыканты, а также иные «коллеги по цеху».

Музыкантов, входящих в те или иные неформальные профессиональные объединения, роднит дух эксперимента, беззаветная любовь к музыке, жажда

творческой свободы. Значимость такого общения трудно переоценить, поскольку для творческого человека очень важен обмен актуальной информацией, ценно нахождение опоры в своих исканиях в лице наставников-профессионалов, талантливых единомышленников. Попадая на восприимчивую почву музыкального сотворчества, новации мгновенно ассимилируются, переплавляются, становясь питательной средой для восприимчивых творческих натур.

Официальные профессиональные сообщества

В отличие от неформальных сообществ, о которых шла речь выше, официальные профессиональные объединения являются крупными общественными организациями, поддерживаемыми государством. В их миссию входят задачи оказания помощи музыкантам посредством структур, организующих и финансирующих творческую, гастрольную, издательскую, конкурсную деятельность.

Если оглянуться в прошлое, то уже с конца XII в. музыканты стали отдавать предпочтение относительно, но стабильному материальному и правовому благополучию, которое гарантировали образующиеся в средневековых городах музыкальные цеховые братства. Эти независимые профессиональные корпорации, стоящие на службе магистрата, выполняли функции установления различных способов «регулирования музыкантской практики» [18, с. 120]. Можно сказать, что это были первые примеры организации официальных профессиональных сообществ музыкантов.

Официальные объединения музыкантов (а также представителей иных творческих профессий) в первой трети XX в. осуществлялись по примеру представителей иных профессий, которые формировались и существовали на основе уставов с обязательной регистрацией членства, соблюдением разных нормативных регламентов. Так, история официальных творческих союзов в СССР начинается в 1932 г.

с принятия правительством постановления ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций». Не станем задерживаться на перипетиях стремления молодого государства Советов сделать подконтрольной всю художественную деятельность, отметим лишь, что данная организационная форма, несмотря на все противоречия, оказалась долговечной и весьма распространенной не только в России, но и в мире. Существующая в разных странах форма союзов композиторов и сегодня объединяет композиторов по территориальному признаку. Например, функционируют союзы композиторов России, Удмуртии, Украины, Азербайджана, а также Бельгии, Японии и пр. Без официальной поддержки музыканты, особенно молодые, оказываются перед лицом множества проблем, из которых главными являются безвестность и невостребованность. На эту тему рассуждал в интервью А.Л. Рыбников. Сочувственно оценив ситуацию бедственного положения начинающих авторов, известный композитор отметил, что «у нас государство не обязывает оркестры играть музыку молодых композиторов. ...Мы, композиторы, хотим... наладить какую-то систему поддержки молодежи, в первую очередь, финансирования. Люди нуждаются в том, чтобы, элементарно, кормиться своей профессией. Сейчас они этого сделать не могут. На симфонической музыке очень сложно заработать. Я, например, за симфонические произведения не получаю ничего, это творчество в чистом виде, зарабатывать приходится в других областях»¹. Несмотря на материальный ресурс и востребованность, данная форма профессиональных официальных объединений музыкантов (и иных представителей творческих профессий) располагает инструментами как поддержки, регулирования деятельности, так и давления

на тех, чья творческая позиция «расходится» с официальной, что определенно сказывается на развитии новых направлений музыки (вспомним печально известное Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) Об опере «Великая дружба» В.И. Мурадели от 10 февраля 1948 г.). Это наглядно демонстрирует их неоднозначную роль в музыкальном искусстве.

Интернет-сообщества

Современной формой сотворческого общения музыкантов становятся различные интернет-сообщества в соцсетях, форумы (ForumKlassika.Ru, «Союз молодых композиторов», «Клуб молодых композиторов»), сайты, порталы (ЗВУКИ.RU, RealMusic, NEWSmuz.com, «Красная звезда»), количество которых ежедневно растет. На страницах сайтов творческие индивидуальности общаются, обмениваются информацией, представляют свои сочинения, оценивают друг друга. В онлайн-доступе – информация о конкурсах, анонсы концертов, нотная литература, библиотечные ресурсы, научные публикации, индивидуальные рейтинги экспертов, мнения обычных слушателей, музыкально-критические статьи, интервью и многое другое. В виртуальной среде «открылись» лучшие концертные площадки (театры, концертные залы и даже музеи).

Таким образом, в исследовании мы пытались проанализировать сотворческий полилог и его специфику, представив его как фундаментальную спецификацию искусства, фундирующую условия зарождения, развития и обуславливающую динамику творческой деятельности. На самом деле в глубине диалогических связей включаются и начинают свое активное действие внутренние механизмы, приводящие в движение внутренние творческие активы участников музыкального сотворчества через самые разнообразные виды, формы взаимодействия и общения. В современное время необычайно возросла скорость информационного обмена, стали доступными

¹ Алексей Рыбников, композитор: «На симфонической музыке очень сложно заработать»: интервью [Электронный ресурс] / Т. Ренкова (интервью) // Казань24.ru. URL: <https://archive.is/20130416225957/http://kazan24.ru/articles/152401.html> (дата обращения: 06.01.2022).

дистанционные формы взаимоотношений. В цифровую эпоху музыкальный мир находится на пороге грандиозных коммуникативных трансформаций, что вновь актуализирует сотворческие активы, выводящие музыкантов на новую ступень эволюционной лестницы. Сотворческий полилог есть интерактивное и опосредованное взаимодействие сопоставленных участников музыкальной коммуникации, который реализуется на волне духовного подъема, обостренных слуховых взаимосвязей. Каждый вливающийся в общение участник привносит новые смыслы, «сообщая» новый импульс сотворческому процессу. Ценностно-смысловая и деятельностная

со-направленность участников музыкального сотворчества трансформируется в «ускоряемый» креативный поток энергии, приводящий систему в состояние мощного творческого генератора, импульсирующего высокие образцы музыкальных свершений. Череду бесконечно разнообразных в своей изменчивости интерпретаций – «высказываний» идейных замыслов музыкантов (от автора, редактора, исполнителя, слушателя) – разворачивает проникающий сквозь время непрекращающийся сотворческий полилог. Поэтому шедевры нетленны на протяжении веков и даже тысячелетий.

Список литературы

1. Платон. Ион // Платон. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1 / общ. ред. А.Ф. Лосева и др.; пер. Я.М. Боровского. Москва: Мысль, 1990. С. 372-385.
2. Riemann Musik Lexikon (1967): Sachteil [Электронный ресурс] / by Riemann Hugo. 12. Aufl. Mainz. URL: <https://archive.org/details/musiklexikon01riemgoog> (дата обращения: 03.07.2022).
3. Пономарёв Я.А. Психология творчества и педагогика. Москва: Педагогика, 1976. 280 с.
4. Кули Ч. Х. Человеческая природа и социальный порядок / пер. с англ. А.Б. Толстова. Москва: Идея-пресс: Дом интеллект. книги, 2000. 309 с.
5. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / под ред. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина. Санкт-Петербург: Ювента; Наука. 1999. 608 с.
6. Карпов А.В., Скитяева И.М. Психология метакогнитивных процессов личности. Москва: Ин-т психологии РАН, 2005. 352 с.
7. Мясищев В.Н. Психология отношений / под ред. А.А. Бодалёва. Москва: Изд-во Моск. психол.-соц. ин-та; Воронеж: МОДЭК, 1995. 356 с.
8. Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин: Александра, 1992. 479 с.
9. Голубовская Н.И. О музыкальном исполнительстве. Ленинград: Музыка, 1985. 143 с.
10. Якупов А.Н. Музыкальная коммуникация (история, теория, практика управления): автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Москва, 1995. 48 с.
11. Борисова Е.Н., Глазкова Т.В. Профессиональное общение музыкантов. Диалог. Москва: Согласие, 2015. 80 с. (Языковая культура музыканта).
12. Калицкий В.В. Диалог в музыкальной коммуникации как феномен культуры (философско-культурологический анализ): автореф. дис. ... канд. филос. наук. Москва, 2014. 27 с.
13. Акоюн Л.О. Великие аутсайдеры музыки XX века: Эдгар Варез. Роберто Герхард. Джачинто Шельси. Жан Барраке. Москва: Гос. ин-т искусствознания, 2019. 320 с.
14. Долинская Е.Б. Николай Метнер. Москва: Музыка; П. Юргенсон, 2013. 328 с.
15. Eddie W.A. Charles Valentin Alkan: His Life and His Music. Farnham: Ashgate Publishing Ltd., 2007. 270 p.

16. Куприна Е.Ю. Музыкальное сотворчество как художественно-динамическая система: дис. ... д-ра искусствоведения. Самара, 2022. 631 с.
17. Беляев С.Е. Первое уральское музыкально-певческое общество (забытая страница истории) // Вестник Магнитогорской консерватории. 2017. № 2. С. 15–18.
18. Сапонов М.А. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. Москва: Классика XXI, 2004. 400 с.

Сведения об авторе:

Куприна Елена Юрьевна, доктор искусствоведения, кандидат педагогических наук, начальник научно-издательского отдела Самарского государственного института культуры

ул. Фрунзе, 167, Самара, 443010
kuprina65@mail.ru

Дата поступления статьи: 10.03.2023

Одобрено: 26.06.2023

Дата публикации: 30.06.2023

Для цитирования:

Куприна Е.Ю. Сотворческий полилог: искусствоведческий аспект // Сфера культуры. 2023. № 2 (12). С. 57-70. DOI:10.48164/2713-301X_2023_12_57

УДК 378+7.[01+03]+78.[01+03]

DOI: 10.48164/2713-301X_2023_12_57

E.Yu. Kuprina

Samara

The Samara State Institute of Culture

kuprina65@mail.ru

CO-CREATIVE POLYLOGUE: ART CRITICISM ASPECT

The creative uniqueness of the musician's personality is revealed in the space of dialogue in the process of musical co-creation. Dialogic connections between participants, formed at different levels of interactive informative and existential interaction, have an extremely wide and penetrating range of influence. The article analyzes the features of dialogic connections and their dependence on the

levels and nature of the flow of co-creative polylogue in musical communication using practical examples.

Keywords: musical co-creation, dialogue/polylogue, auto-communication, value-evaluating perception, professional communities, S.V. Rachmaninov, K.N. Igumnov, P.I. Tchaikovsky, S.I. Taneev, S.S. Prokofiev, N.Ya. Myaskovsky.

References

1. Platon (1990). [Ion]. *Platon. Sobranie sochinenij: v 4 tomakh* [Platon. Collected works in 4 vols]. Vol. 1. Transl. from Ancient Greek by Ya.M. Borovsky. Moscow: My'sl', 372-385. (In Russian).
2. Riemann Musik Lexikon (1967): Sachteil. Comp. by Riemann Hugo. 12 Aufl. Mainz. URL: <https://archive.org/details/musiklexikon01riemgoog> [Accessed 03.07.2022]. (In German).

3. Ponomaryov, Y.A. (1976). *Psixologiya tvorchestva i pedagogika* [Psychology of Creativity and Pedagogy]. Moscow: Pedagogika. (In Russian).
4. Kuli, Ch.X. (2000). *Chelovecheskaya priroda i social'nyj poryadok* [Human Nature and Social Order]. Transl. from English by A.B. Tolstov. Moscow: Idea-press; Intellectual Book House (In Russian).
5. Merlo-Ponti, M. (1999) *Fenomenologiya vospriyatiya* [Phenomenology of Perception] / ed. by I.S. Vdovina, S.L. Fokin. Saint Petersburg: Yuventa; Nauka. (In Russian).
6. Karpov, A.V., Skityaeva, I.M. (2005). *Psixologiya metakognitivny'x processov lichnosti* [Psychology of Metacognitive Processes of Personality]. Moscow: Institute of Psychology of the Russian Academy of Sciences. (In Russian).
7. Myasishhev, V.N. (1995) *Psixologiya otnoshenij* [Relationship Psychology]. Ed. by A.A. Bodalyov. Moscow: Publishing House of the Moscow Psychological and Social Institute; Voronezh: MODE'K. (In Russian).
8. Lotman, Yu.M. (1992) *Izbranny'e stat'i: v 3 tomakh* [Selected articles: in 3 vols.]. Vol. 1. Tallinn: Aleksandra. (In Russian).
9. Golubovskaya, N.I. (1985) *O muzykal'nom ispolnitel'stve* [About Musical Performance]. Leningrad: Muzy'ka. (In Russian).
10. Yakupov, A.N. (1995) *Muzykal'naya kommunikaciya (istoriya, teoriya, praktika upravleniya): avtoreferat dissertacii ... doktora iskusstvovedeniya* [Musical Communication (History, Theory, Practice of Management): Abstract of Doctoral thesis in Art Studies]. Moscow. (In Russian).
11. Borisova, E.N., Glazkova, T.V. (2015) *Professional'noe obshhenie muzykantov. Dialog* [Professional Communication of Musicians. Dialogue]. Moscow: Soglasie. (In Russian).
12. Kaliczkiy, V.V. (2014) *Dialog v muzykal'noj kommunikacii kak fenomen kul'tury' (filosofsko-kul'turologicheskij analiz): avtoreferat dissertacii ... kandidata filosofskix nauk* [Dialogue in Musical Communication as a Cultural Phenomenon (Philosophical and Cultural Analysis): Abstract of the Ph.D. thesis]. Moscow. (In Russian).
13. Akopyan, L.O. (2019) *Velikie outsajdery' muzyki XX veka: E'dgar Varez. Roberto Gerxard. Dzhachinto Shel'si. Zhan Barrake* [Great Outsiders of 20th Century Music: Edgard Varèse. Robert Gerhard. Giacinto Shelsi. Jean Barraque]. Moscow: State Institute of Art Studies. (In Russian).
14. Dolinskaya, E.B. (2013) *Nikolaj Metner* [Nikolay Medtner]. Moscow: Muzy'ka; P. Yurgenson. (In Russian).
15. Eddie, W.A. (2007) Charles Valentin Alkan: His Life and His Music. Farnham: Ashgate Publ. Ltd. (In English).
16. Kuprina, E.Yu. (2022) *Muzykal'noe sotvorchestvo kak xudozhestvenno-dinamicheskaya sistema: dissertaciya ... doktora iskusstvovedeniya* [Musical Co-creation as an Artistic and Dynamic System: Doctoral thesis in Art Studies]. Samara. (In Russian).
17. Belyaev, S.E. (2017) *Pervoe ural'skoe muzykal'no-pevcheskoe obshhestvo (zabytaya stranica istorii)* [The First Ural Musical and Singing Society (a Forgotten Page of History)]. *Vestnik Magnitogorskoj konservatorii* [Herald of the Magnitogorsk Conservatory], No. 2, 15-18. (In Russian).
18. Saponov, M.A. (2004) *Menestrel'i. Kniga o muzyke srednevekovoj Evropy'* [Minstrels. A Book about the Music of Medieval Europe]. Moscow: Klassika XXI. (In Russian).

About the author:

Elena Yu. Kuprina, Doctor of Art History, Ph.D in Pedagogy, Head of the Scientific and Publishing Department of the Samara State Institute of Culture

167 Frunze Str., Samara, 443010
kuprina65@mail.ru

4



BOOK CULTURE

КНИЖНАЯ КУЛЬТУРА

УДК 130.2:[010+020+002]
DOI: 10.48164/2713-301X_2023_12_73

М.Г. Вохрышева

Самара
Самарский государственный институт культуры
mgvohr@gmail.ru

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕКТОР ИССЛЕДОВАНИЙ В ДОКУМЕНТНО-КОММУНИКАЦИОННЫХ НАУКАХ: ВОЗМОЖНОСТИ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Автор рассматривает возможности культурологического изучения проблематики документно-коммуникационных наук по двум направлениям: предметному и аспектному. В исследовании приводятся примеры культурологических интерпретаций ряда базовых понятий. Раскрываются особенности культурологического метода и сущностные основания библиографической культуры, книжной культуры, информационной культуры и медиакультуры.

Ключевые слова: документно-коммуникационные науки, культурологический метод, библиографическая культура, книжная культура, информационная культура, медиакультура.

Любая наука, существуя в рамках определенной культуры, сопряжена с ее проблематикой в разной степени: одни дисциплины обнаруживают связи с ней опосредованно, другие отмечены неразрывными, во многом сущностными взаимосвязями. Именно ко второй группе относятся документно-коммуникационные науки, объединяющие библиотековедение, библиографоведение и книговедение. Их культурологическая сущность определяется практическими сферами деятельности, которые предназначены для реализации определенных функций, связанных с формированием мировоззрения, творческим развитием личности, ее социализацией в обществе.

В современных условиях, в связи с мощным и всепроникающим влиянием на общество информационных и коммуникационных средств, для изучения меняющейся реальности функционирования библиотек, библиографии, книжного дела необходимы новые подходы с учетом разных информационных сред, как печатных, так и электронных. Переформатирование традиционных

и развертывание вновь создаваемых практик требует формирования культурологического подхода в их изучении, который демонстрирует свою перспективность с точки зрения введения новых ракурсов в исследования документно-коммуникационного комплекса и обогащения системы знаний в данной области. Кроме того, обладая междисциплинарной природой, указанный комплекс наук имеет основания быть включенным в разные группы научной номенклатуры, что и наблюдалось в предшествующие годы. В 2021 г. он получил закрепление в группе «Искусствоведение и культурология», что дополнительно стимулирует формирование культурологического вектора исследований.

Культурология также нуждается во взаимосвязях с другими научными дисциплинами, в осознании своих возможностей использования и интерпретации с позиций результатов, полученных в разных областях науки. Формирование более полной системной картины ее развития, обогащение собственного дисциплинарного знания предполагает

раскрытие закономерностей и инструментария своих исследований в приложении к материалу, представляющему предметы изучения разных научных дисциплин и прежде всего дисциплин гуманитарного цикла. Благодаря этому, по словам известного философа М.С. Кагана, «культурология оказалась обширной и прогрессивно умножающейся сферой научного знания, совмещающей изучение целостного бытия, функционирования и развития культуры с исследованием разных ее конкретных форм» [1, с. 255]. В определенном смысле она взяла на себя роль посредника между частными науками, выполняя интегрирующую функцию, создавая новое пространство смыслов.

Основу концепции культурологического подхода в исследованиях библиотековедения, библиографоведения и книговедения составляет представление о том, что в его структуре, на наш взгляд, можно выделить два основных контура: предметный и аспектный. Первый контур предполагает обозначение множества предметов и явлений библиотечно-информационной практики и познавательной деятельности, которые могут стать объектом изучения. Второй контур связан с выделением различных аспектов культурологического анализа изучаемых проблем.

Многообразие предметов документно-коммуникационных исследований логично представить концептом «поле», предложенным П. Бурдьё вначале применительно к литературе, а затем распространившим его и на другие области знания [2]. Оно означает определенное пространство, где располагаются предметы изучения, а также их взаимосвязи. В аспекте культурологического подхода – это территория проблем, которые могут быть исследованы с привлечением культурологического инструментария, пространство, где реализуется множество культурных практик.

Границы предметного поля рассматриваемого научного комплекса очерчиваются представлениями о его

объекте, обозначающегося в специальной литературе как библиосфера, то есть специфическая система, призванная обеспечивать функционирование информации и знания в обществе. Библиосфера включает в себя библиотеку и библиотечную деятельность (объект библиотековедения), библиографию и библиографическую деятельность (объект библиографоведения), книгу и книжное дело (объект книговедения). Декомпозиция этих объектных областей, разнообразие связей между ними и обнаруживает «поле» – то многообразие предметов и явлений, которые могут исследоваться в культурологическом ключе.

В рамках обозначенных границ выделяется «ядерное звено» базовых категорий, общих для всех дисциплин документно-коммуникационного комплекса. К ним следует отнести такие категории, как «книга», «чтение», «документ», «библиотека», «библиографическое пособие», «информационный/библиографический ресурс», «потребитель информации/читатель/пользователь», «информационное/библиотечное/библиографическое обслуживание». Не случайно, что именно они выступили в роли аттракторов, которые «притянули» к себе новую проблематику исследований и привели к формированию целых направлений, наполненных культурологическим смыслом: «книжная культура», «информационная культура», «библиографическая культура», «культурная среда библиотеки», «библиотечное/библиографическое общение» и др. Кроме того, происходит переосмысление многих составляющих предметного поля научных дисциплин, в том числе представлений о предметах базового порядка.

Библиотека по природе своей полифункциональна. В качестве основных за ней законодательно закреплены информационная, образовательная и культурная функции. Но последние конкретизируются в зависимости от меняющихся культурно-исторических

условий развития общества, а также применительно к различным типам библиотек. В настоящее время сформировалась и продолжает свое творческое развитие принципиально новая форма в системе общедоступных библиотек – так называемая модельная библиотека, уже само название которой указывает на появление иной культурной формы. Изменения связаны с: акцентированием культурообразующей, просветительской функции; более широким использованием форм и методов смежных видов деятельности (музейных, клубных и др.); развитием разного рода социальных практик, требующих активного взаимодействия с различными социальными институтами; созданием благоприятных условий для посетителей (внедрение современных информационных технологий, формирование комфортной культурной среды).

Развитие библиотековедения отмечено значительным количеством крупных исследований и имен ученых, которые изучали как общие вопросы библиотечного развития, так и отдельные его направления. Среди них – К.И. Абрамов, В.В. Брежнева, А.Н. Ванеев, М.Я. Дворкина, Н.С. Карташов, В.С. Крейденко, В.П. Леонов, А.М. Мазурицкий, В.В. Скворцов, А.В. Соколов, Ю.Н. Столяров, В.Р. Фирсов, О.С. Чубарьян, Я.Л. Шрайберг и др. Практически все их научные труды в той или иной мере включаются в культурологический контекст, поскольку задачи библиотек сориентированы на вектор развития читателя как Человека культуры.

Вместе с тем библиотечная, библиографическая и книжная деятельность – это вполне четко очерченные подсистемы, в границах которых содержится множество культурных артефактов. Их культурообразующий потенциал может быть дополнительно раскрыт в обозначенном ракурсе. Различные процессы создания, сохранения и распространения информации в культурологическом освещении приобретают новые смыслы. В определенной степени данная тенденция уже обозначена,

в частности, в исследованиях книжных коллекций, чтения, а также взаимодействия библиотечно-информационных специалистов с читателями и потребителями информации.

Достаточно целенаправленно рассматриваются вопросы культурологического звучания в библиографоведении. Это объясняется, во-первых, развитием специального направления – рекомендательной (популярной) библиографии, задачи которой, особенно в сегменте, связанном с художественной литературой и искусством, предусматривают воздействие на выбор человеком книг для чтения, формирование способности к их адекватному пониманию и оценке. Во-вторых, вся практическая работа библиографа представляет собой своего рода культурные формы деятельности: быстрое чтение (библиографический просмотр) текстов с целью их оценки и отбора в процессе создания информационно-библиографического ресурса; составление аннотаций, рефератов, дайджестов, информационно-аналитических обзоров и других форм свертывания и интерпретации текстов.

Именно с этой проблематикой связаны труды известных ученых Н.Е. Добрыниной, Ю.С. Зубова, С.А. Трубникова. В работах С.А. Трубникова раскрываются возможности рекомендательной библиографии в формировании литературно-эстетического вкуса читателей [3]. Им впервые рассмотрена применительно к библиографии проблема ценности, не только сохраняющая актуальность в наше время, но и приобретающая особую остроту в связи с тем, что изобилие электронных источников информации ставит вопрос о качественных критериях отбора материалов, достойных длительного хранения в базах данных.

Ю.С. Зубов изучал роль библиографии в художественном развитии личности [4]. Н.Е. Добрынина на большом массиве результатов социологического исследования интересов читателей предложила новые принципы созда-

ния литературных библиографических пособий для молодежи [5].

Кроме специального направления, отражающего развитие просветительской функции библиографии, в библиографоведении разрабатываются аспекты другой проблематики, в частности общетеоретического и исторического характера, в которых библиография рассматривается системно, как область человеческой деятельности, направленная на информационное сопровождение всех сфер общественной жизни (работы Л.В. Астаховой, Э.К. Беспаловой, Р.С. Гиляревского, Г.Ф. Гордукаловой, О.П. Коршунова, Н.К. Леликовой, Т.Ф. Лиховид, И.Г. Моргенштерна, Н.А. Слядневой, В.А. Фокеева и др.).

В книговедении отчетливо обозначаются два основных вектора культурологического плана: история книги в контексте социокультурного развития общества на разных исторических этапах (О.В. Андреева, И.Е. Баренбаум, М.Д. Крылова, А.М. Панченко и др.), культура оформления книги (А.И. Акопов, А.А. Говоров, С.Ф. Добкин, Б.М. Кисин и др.).

Творчески развивая идеи предшественников, современные исследователи имеют возможность формулировать темы, раскрывающие культурологическую сущность создания и распространения информационно-библиографических ресурсов в новой информационно-культурной ситуации, в контексте особенностей информационного общества, общества знания, сетевого общества, цифрового общества.

В частности, понятие «информационное общество» связывается с так называемой постиндустриальной эпохой, при которой информация начинает играть определяющую роль в развитии социума и каждого отдельного человека. Стали распространяться представления об обществе знания, где социальные и экономические процессы обуславливаются функционированием знания, а именно его распределением

и использованием [6]. Знание детерминируется индивидуальным опытом человека и рассматривается как нечто усвоенное, приобретенное им самим, в то время как информация является передаваемым человеку феноменом, но не обязательно усвоенным им в полной мере и ставшим для него личным достоянием. Информационная империя представляет собой как бы надстроенную сверху конструкцию, мощный по воздействию на сообщества людей механизм, поскольку именно в ней определяется ценностная иерархия. Выдвижение на первый план категории «знание» позволило определить новый этап общественного развития как когнитивное общество особой, так называемой «третьей культуры» [7] с преобладанием научно-творческой и информационной деятельности. Оно основывается на использовании информационных технологий семантического характера, связанных с логическим осмыслением действительности и выявлением смыслов человеческого поведения [8, с. 92].

Значимой в этом отношении оказывается работа по созданию электронных программ, использующих возможности библиографических технологий в осуществлении семантической переработки информации в форме аннотации, реферата, аналитического обзора источников. Определенные перспективы связывают исследователи с внедрением «цифровой библиографии», когда соответствующие программы позволяют осуществлять практически все или почти все операции библиографической деятельности [9]. Однако моменты аксиологического характера вряд ли могут быть качественно отработаны без включения интеллектуальной деятельности библиографа.

Концепции информационного общества и общества знания служили своего рода теоретическим обоснованием изменений, происходящих в культуре, и они получили дальнейшее развитие в исследованиях следующего этапа

формирования нового типа культуры – сетевого общества. Сетевая форма организации знания является смыслообразующим фактором, порождающим новые формы социально-культурного взаимодействия, социальных коммуникаций и информационных контактов. М. Кастельс определил сетевое общество как «общество, социальная структура которого выстраивается вокруг сетей, активируемых с помощью переведенной в цифровую форму информации и основанных на микроэлектронике коммуникационных технологий» [10, с. 37].

Специалисты библиотек уже участвуют в продвижении книги и чтения через использование социальной сети путем рекомендации аннотированных перечней литературы и выступлений в роли блогеров. Библиографические формы работы с информацией включают в себя элементы, характерные для цифровых и сетевых технологий, так как позволяют оптимизировать трансфер информационных продуктов и услуг от библиографа к пользователю.

Культурологическая переинтерпретация осуществляется по отношению к одному из ведущих в системе документно-коммуникационных наук концепту «книга». В одноименной энциклопедии его содержание раскрывается многоаспектно, во всем богатстве векторов существования: историческом, семиотическом, коммуникационном, форматно-статистическом [11, с. 299]. Число указанных аспектов, на наш взгляд, должно быть расширено за счет культурологической контекстуализации, и тогда книга предстает как артефакт культуры, отражающий ценности общества определенного исторического периода [12, с. 7].

Доопределение понятия в самом общем виде происходит также в том случае, когда книга включается в современную медийную систему, занимая в ней совершенно определенную нишу и позиционируя себя как явление культуры, средство коммуникации и распространения культурных ценностей

и информации [12, с. 8]. При таком подходе она включается в сферу деятельности (медиаферу), в центре которой средства коммуникации и информации, процессы создания содержания (контента) и его распространения в обществе. Вследствие этого книга приобретает виртуальный характер и ряд преимуществ, создаваемых электронной средой, в частности, в контексте массовости потребления, доступности, разнообразия форм использования контента, возможности установления многочисленных связей с читателями и авторами, формирования фандомов и развития потенциала коммуникации на других платформах и в других форматах. Но и печатная (книжная) форма репрезентации имеет свои достоинства, которые связаны с психологической матрицей восприятия содержания и формы более глубоким пониманием и интерпретацией текста. Между тем тиражи падают, бумажные издания оттесняются в информационной политике и массовом сознании на второй план, что актуализирует проблему сохранения печатного сегмента в пространстве производства и распространения книги. В соответствии с этим в любом формате (печатном и электронном) книга органично вписывается как закономерное звено в современное культурное и медийное пространство и не должна рассматриваться как нечто, пришедшее из прошлого и призванное туда вернуться.

Динамика развития, преобразований книжного феномена в зависимости от коммуникационных потребностей, технологических возможностей и характеристик социума на разных исторических этапах, особенности его функционирования в медийной среде становятся предметом специальных исследований [13].

Трансформация книги привела к изменениям фундаментального процесса бытия человека – чтения. Появились понятия «электронное чтение», «цифровое чтение», «новое чте-

ние», то есть чтение с использованием электронных посредников, «аудиочтение» (ранее чтение вслух практиковалось для детей, слушателей преклонного возраста, или имеющих ограничения по здоровью). Предложено новое понятие – «постграмотное чтение», которое вызывает вопросы, поскольку в отечественной традиции грамотность соотносится с умением человека читать и писать, следовательно, при отсутствии этих навыков говорить о чтении как бы неуместно. Но отдельные авторы работ постграмотность истолковывают иначе, чем «после грамотности», вкладывая в него представления о гибридном, смешанном по использованию технических средств, чтении [14].

В условиях переформатирования информационного пространства происходит уточнение терминосистемы в библиографоведении. В частности, этот процесс затронул одно из ключевых понятий – «библиографическое пособие», которое предложено заменить понятием более широкого смыслового значения – «библиографический ресурс», включающий в себя представление не только о печатных, но и об электронных источниках информации. Он определяется как «любой организованный массив библиографической информации, специально создаваемый в целях удовлетворения библиографических потребностей и запросов (информирования и поиска)» [15, с. 8]. Библиографическое пособие традиционно рассматривалось как ведущая культурная форма библиографической информации. Понятно, что нет оснований сдвигать с этой позиции и библиографический ресурс.

Как уже отмечалось, специфика культурологического исследования определяется не только предметом изучения, но и методологией рассмотрения изучаемого явления. Данное обстоятельство делает необходимым определение специфики применения культурологического метода по отношению к рассматриваемому комплексу

научных дисциплин, чему должен способствовать новый категориальный аппарат. Метод понимается как система приемов, используемых человеком в познавательной и практической деятельности с целью достижения результата в решении какой-либо проблемы.

Исследователи отмечают сложность четкого определения культурологического метода и объясняют это его интегративным характером, тем, что он отражает целостность мира, универсум культуры, интерпретирует и обобщает [16, с. 5-6]. Одним из первых постулатов культурологического метода сформулировал известный культуролог В.М. Розин, но он это сделал в плане применения их по отношению к исследованиям чисто культурологических проблем [17]. В учебном пособии петербургских ученых предложена более конкретная структура культурологического метода с обозначением составляющих его приемов, применимых для исследований в различных областях науки: метод реконструкции культурных полей, метод социокультурных наблюдений, метод моделирования культурных объектов, социокультурный историко-генетический метод, метод культурогенеза [18, с. 36-60].

Интегративность культурологического знания требует декомпозиции культурологического метода на уровне отдельных аспектов исследования проблем документно-коммуникационных наук. Некоторые из этих аспектов рассматривались применительно к библиографии [19, с. 125-150]. В связи с многообразием возможных аспектов изучения целесообразно остановить внимание на тех, которые более отчетливо выявляют принципы культурологического подхода к изучаемым явлениям: учет социально-культурного контекста, историко-культурный анализ, рассмотрение явления как ценности, в центре исследования – человек.

Социокультурная обусловленность развития библиосферы делает вполне логичным введение социально-куль-

турного контекста в исследования. Культурологический метод выступает способом разностороннего рассмотрения комплексных проблем, которые благодаря своей контекстуальности позволяют осуществлять синтез знания, объединять идеи и результаты исследований разных научных дисциплин. В социокультурном контексте рассматриваются проблемы библиотечной среды (М.Я. Дворкина), процессы функционирования информационно-библиографических ресурсов в обществе (Т.Ф. Берестова), условия формирования и развития библиотечных систем как социальных институтов, предназначенных для создания, хранения и распространения информации и знания (Н.В. Лопатина, Е.И. Полтавская).

Значительные возможности в исследовании представляет такая составляющая культурологической методологии, как историко-культурный анализ. Он связан, в первую очередь, с изучением этапов развития библиотечно-информационной сферы. Исторический раздел в документно-коммуникационных науках является наиболее развитым. В работах К.А. Абрамова, А.Н. Ванеева, Э.К. Беспаловой, В.И. Васильева, М.Н. Глазкова, Н.К. Леликовой, М.В. Машковой, Г.В. Михеевой и др. развитие библиосферы предстает не только на фоне общественно-политических событий, но и в соотношении с вопросами развития культуры, образования, деятельности просветительских учреждений и общественных организаций.

Базисным для понимания сущности культуры является представление о ценности, в связи с чем аксиологический аспект является перспективным для изучения вопросов документно-коммуникационных наук. В утверждении новых ценностей наблюдается переходный этап интеграции социокультурным сообществом, поэтому важен их культурогенез, описание первоначального состояния явления, с которого началось развитие определенной куль-

турной формы и возникновение новых культурных явлений.

Результаты исследований библиосферы с позиций ценностных отношений включаются в важнейший раздел культурологии, который характеризует процесс трансляции и сохранения культурного наследия. Культурная память во многом сохраняется благодаря неуклонно действующему закону исторической преемственности культурного наследия. Библиотечная, библиографическая, книжная деятельность выработали исторически приобретенный людьми опыт создания, сохранения, переработки и распространения информации. Через библиотеки, библиографические бумажные пособия и электронные базы данных, памятники книжной культуры осуществляется передача культурных ценностей и опыта от поколения к поколению. Произведение живет не только в то время, когда создано, его жизнь продолжается и в последующие времена. Созданное сегодня, оно становится наследием завтра.

Антропоцентрический аспект культурологического метода ставит человека в центр изучаемых процессов и явлений. В исследованиях документно-коммуникационных научных дисциплин он реализуется в рамках проблематики, связанной с изучением потребностей в информации разных категорий пользователей, а также проблемы библиотечного и библиографического общения (работы В.А. Азаровой, Г.А. Алтуховой, Г.Н. Езовой). Наш анализ содержания специальных журналов последних лет показал, что значительное место занимают публикации о жизни и творчестве видных деятелей науки и практики, о специфике профессии библиотечно-информационного специалиста.

Культурологическая сущность документно-коммуникационных наук обусловила появление и развитие нового направления в культурологии, которое обозначается автором данной работы как инфокультурология. Оно связано

с изучением проблем взаимодействия человека и общества с информацией, получивших отражение и обобщающий смысл в понятиях «библиографическая культура», «информационная культура», «книжная культура», «медиакультура».

Наиболее традиционным для данного научного комплекса является понятие «библиографическая культура», поскольку библиотечная и библиографическая практика предусматривали (и это сохраняется до настоящего времени) овладение читателями и, шире, потребителями библиографической информации определенной системой библиографических знаний и умений, необходимых для поиска и использования нужной информации. Библиографическая культура – это вид отраслевой культуры, один из многих наряду с политической, эстетической, экономической и др.

Выделение видов в многообразной структуре культуры осуществляется по разным признакам, в том числе и по отраслевому. Но в понятии «библиографическая культура» присутствует и указание на качество, «устремленное к совершенству качество того, что люди делают в процессе труда...» [20, с. 127]. Библиографическая культура, с одной стороны, – это характеристика уровня развития общества, тех институтов, которые осуществляют библиографическую деятельность. С другой стороны, – это показатель уровня развития личности, способности человека ориентироваться в мире информации и знания, полноценно взаимодействовать с библиографической информацией во всех формах ее существования. Таким образом, библиографическая культура представляет собой вид культуры, отражающий взаимодействие общества и личности с библиографической информацией.

На современном этапе активное развитие книжной культуры как вида культуры, связанного с производством и функционированием книги в обществе, превратилось в само-

стоятельный вектор культурологических исследований в книговедении. Проблематика данного направления включает в себя довольно обширный круг вопросов: история книги, библиофильство и антикварная книга, книгораспространение, издательское дело и редактирование, культура оформления книги. Значительный вклад в изучение книжной культуры внесли В.И. Васильев, В.В. Добровольский, М.Н. Глазков, Б.В. Ленский, С.Н. Лютов, Ю.В. Тимофеева, О.Р. Хромов и др. Наиболее удачное определение книжной культуры принадлежит В.И. Васильеву и Б.В. Ленскому, которые предложили интегративный подход к пониманию феномена, представили книжную культуру как качественную характеристику состояния процессов создания, хранения и распространения книги в обществе в контексте потребностей общества и личности [21].

Широкий междисциплинарный характер приобрело изучение проблем, получивших общее обозначение как «информационная культура». Начиная с 90-х гг. XX в. был проведен цикл научных конференций, объединивших представителей самых разных областей науки. Опубликованные материалы конференций содержат широкую палитру проблем, с разных сторон раскрывающую вопросы формирования и развития информационных технологий, информационную культуру личности, дидактические проблемы гуманитарного образования в информационной среде, особенности функционирования информационной культуры в художественной сфере и художественном образовании. К числу авторов работ, посвященных становлению и развитию этого научного направления, относятся И.М. Андреева, С.Г. Антонова, Н.И. Гендина, И.И. Горлова, Н.Б. Зиновьева, Ю.С. Зубов, А.С. Кочеулова, В.М. Петров, В.А. Фокеев, А.Ю. Шрейдер и др. Информационная культура – это культура взаимодействия человека и общества с информацией. Конкретизация

данного тезиса связана с развертыванием его по разным направлениям, отражением деятельностного, институционального, ценностного, технологического, личностного контекстов.

Понятие «информационная культура» дополнилось в последние годы другим – «медиаинформационная культура», или «медиакультура», что представляется логичным для медиатизированного общества. Понятие «медиа» не связывается только со СМИ, как ранее, а раскрывается в широком значении посредника между информацией и человеком, источника информации и в качестве содержания (контента). Понятием «медиакультура» очерчивается культурное пространство, вбирающее в себя и библиосферу. Оно определяется как система информационно-коммуникационных средств, которая включает культуру передачи информации и культуру ее восприятия, культуру взаимодействия с информацией на уровне общества и отдельной личности [22, с. 17-18]. Эта система – особый тип культуры информационной эпохи: совокупность информационно-культурных ценностей; современные информационные технологии; соци-

альные институты, обеспечивающие создание и распространение информации в обществе; уровень развития способности самого человека осуществлять выбор информации и ее критическую оценку; специфическая область деятельности человека.

Медиакультура – своего рода зонтичный термин, более общий по отношению к другим, используемый для обозначения разных направлений, связанных с взаимодействием человека и информации. В зарубежных публикациях это явление терминологически обозначается как «грамотность»: информационная грамотность, новая грамотность, мультиграмотность, цифровая грамотность, медийная грамотность, трансграмотность.

Таким образом, библиосфера, благодаря непрерывным изменениям в своем развитии, предлагает новые культурные образцы, которые нуждаются в соответствующем их осознании и интерпретации, в том числе с использованием культурологического знания, позволяющего углубить представления о научных дисциплинах документно-коммуникационного комплекса, уточнить их место в системе гуманитарных наук.

Список литературы

1. Каган М.С. О структуре культурологического знания // Культурология как она есть и как ей быть. Санкт-Петербург: ФКИЦ «Эйдос», 1998. С. 253–256.
2. Бурдьё П. Поле литературы [Электронный ресурс] / пер. с фр. М. Гронаса // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 22–87. URL: <http://bourdieu.name/content/role-literatury> (дата обращения: 20.05.2023).
3. Трубников С.А. Литературная библиография как средство эстетического развития читателей / Моск. гос. ин-т культуры. Москва, 1970. 238 с.
4. Зубов Ю.С. Библиография в художественном развитии личности. Москва: Книга, 1979. 144 с.
5. Добрынина Н.Е. Рекомендательная библиография и ее читатель // Российское библиографоведение. Итоги и перспективы: сб. науч. ст. Москва: Фаир-Пресс; Гранд, 2006. С. 556–582.
6. Лекторский В.А. Философия, общество знания и перспективы человека // Вопросы философии. 2010. № 8. С. 30–34.
7. Меськов В.С., Мамченко А.А. Мир информации как тринитарная модель Универсума. Постнеклассическая методология когнитивной деятельности // Вопросы философии. 2010. № 5. С. 57–68.

8. Громыко Н.В. Что такое эпистемотека // Вопросы философии. 2008. № 7. С. 90-105.
9. Нещерет М.Ю. Цифровая библиография в поисках инновационных инструментов библиографической деятельности // Научные и технические библиотеки. 2021. № 7. С. 33-50.
10. Кастельс М. Власть коммуникации / пер. с англ. Н.М. Тылевич; под науч. ред. А.И. Черных. Москва: Издат. дом Высш. шк. экономики, 2016. 564 с.
11. Немировский Е.Л. Книга // Книга: энциклопедия. Москва: Больш. Рос. энцикл., 1999. С. 299-303.
12. Вохрышева М.Г. Книга в системе медиа // Библиосфера. 2020. № 1. С. 5-11.
13. Лизунова И.В., Павленко С.В. Трансформация книги в условиях медийных революций // Библиосфера. 2020. № 1. С. 12-23.
14. Гудова М.Ю. Постграмотное чтение: актуальность определения понятия // Вестник Челябинского государственного университета. 2014. № 17 (346). С. 130-132.
15. Левин Г.Л. Библиографические ресурсы библиотеки: теоретический аспект // Библиография. 2018. № 2. С. 3-11.
16. Запесоцкий А.С. Становление культурологии как отрасли научного знания (философско-методологический анализ) // Вопросы культурологии. 2012. № 2. С. 5-10.
17. Розин В.М. Культура и проблема ее изучения // Методологические проблемы теоретико-прикладных исследований культуры. Москва, 1988. С. 234-247.
18. Теория культуры: учеб. пособие / под ред. С.Н. Иконниковой, В.П. Большакова. Санкт-Петербург: Питер, 2010. 592 с.
19. Вохрышева М.Г. Библиография и культура: науч.-практ. пособие. Москва: Литера, 2012. 256 с.
20. Каган М.С. Философия культуры. Санкт-Петербург: Петрополис, 1996. 415 с.
21. Васильев В.И., Ленский Б.В. Книговедение и книжная культура (к 50-летию научно-книговедческого сборника) // Книга: исследования и материалы. Сб. 90. Москва: Наука, 2009. С. 5-22.
22. Кириллова Н.Б. Медиакультура: теория, история, практика. Москва: Акад. проект; Культура, 2008. 496 с.

Сведения об авторе:

Вохрышева Маргарита Георгиевна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры библиотечно-информационных ресурсов Самарского государственного института культуры

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

Дата поступления статьи: 30.05.2023

Одобрено: 26.06.2023

Дата публикации: 30.06.2023

Для цитирования:

Вохрышева М.Г. Культурологический вектор исследований в документно-коммуникационных науках: возможности и перспективы // Сфера культуры. 2023. № 2 (12). С. 73-84. DOI: 10.48164/2713-301X_2023_12_73

УДК 130.2:[010+020+002]
 DOI: 10.48164/2713-301X_2023_12_73

M.G. Vokhrysheva

Samara
 The Samara State Institute of Culture
 mgvohr@mail.ru

CULTUROLOGICAL VECTOR IN DOCUMENTATION-COMMUNICATIVE SCIENCES RESEARCH: POTENTIAL AND PERSPECTIVES

The article reveals the possibilities of culturological research of the problems in documentation-communicative sciences in accord to two directions: related to object and related to aspect. The study provides examples of cultural interpretations of a number of basic concepts. The peculiarities of culturological method and essential foundations of bibliographical

culture, book culture, information culture and media culture are disclosed.

Keywords: documentation-communicative sciences, culturological method, bibliographical culture, book culture, information culture and media culture.

References

1. Kagan, M.S. (1998) O strukture kul'turologicheskogo znaniya [On the Structure of Culturological Knowledge]. *Kul'turologiya kak ona est' i kak ej byt'* [Culturology as it is and as it should be]. Saint Petersburg: Ejdos, 253-256. (In Russian).
2. Bourdieu, P. (2000) Pole literatury [The Literary Field]. Transl. from French by M. Gronas. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Review], № 45, 22-87. URL: <http://bourdieu.name/content/pole-literatury> (Assessed 20.05.2023). (In Russian)
3. Trubnikov, S.A. (1970) *Literaturnaya bibliografiya kak sredstvo e'stetcheskogo razvitiya chitatelej* [Literary Bibliography as a Means of Esthetic Development of the Readers]. Moscow: Moscow State Institute of Culture. (In Russian).
4. Zubov, Yu.S. (1979) *Bibliografiya v xudozhestvennom razviii lichnosti*. [Bibliography in the Literary Development of the Personality]. Moscow: Kniga. (In Russian).
5. Dobrynina, N.E. (2006) Rekomendatel'naya bibliografiya i ee chitatel' [Recommended Bibliography and Its Readers]. *Rossijskoe bibliografovedenie. Itogi i perspektivy: sbornik nauchnyx statej* [Russian Librarianship: Results and Perspectives: Collection of Scientific Works]. Moscow: Fair-Press; Grand, 556-582. (In Russian).
6. Lektorskij, V.A. (2010) Filosofiya, obshhestvo znaniya i perspektivy cheloveka [Philosophy, Society of Knowledge and Perspectives of Man]. *Voprosy filosofii* [Questions of Philosophy], No. 8, 30-34. (In Russian).
7. Mes'kov, V.S., Mamchenko, A.A. (2010) Mir informacii kak trinitarnaya model' Universuma. Postneklassicheskaya metodologiya kognitivnoj deyatel'nosti. [Information World as Trinitarian Model of Universum. Postneoclassical Methodology of Cognitive Activity]. *Voprosy filosofii* [Questions of Philosophy], No. 5, 57-68. (In Russian).
8. Gromyko, N.V. (2008) Chto takoe e'pistemoteka. [What is Epistemoteca]. *Voprosy filosofii* [Questions of Philosophy], No. 7, 90-105. (In Russian).

9. Neshheret, M.Yu. (2021) Cifrovaya bibliografiya v poiskax innovacionnyx instrumentov bibliograficheskoy deyatelnosti [Digital Bibliography in the Search of Innovative Instruments of Bibliographical Activity]. *Nauchnye i texnicheskie biblioteki* [Scientific and Technical libraries], No. 7, 33-50. (In Russian).
10. Castells, M. (2016) Vlast' kommunikacii [Communication Power]. Transl. from Eng. by N.M. Tylevich. Moscow: Publishing House of High School of Economics. (In Russian).
11. Nemirovskij, E.L. (1999) Kniga [Book]. *Kniga: E'nciklopediya* [Book: Encyclopedia]. Moscow: Big Russian Encyclopedia. (In Russian).
12. Voxrysheva, M.G. (2020) Kniga v sisteme media [Book in the System of Media]. *Bibliosfera* [Bibliosphere], No. 1, 5-11. (In Russian).
13. Lizunova, I.V., Pavlenko, S.V. (2020) Transformaciya knigi v usloviyax medijnyx revolyucij [Book Transformation in the Conditions of Media Revolution]. *Bibliosfera* [Bibliosphere], No. 1, 12-23. (In Russian).
14. Gudova, M.Yu. (2014) Postgramotnoe chtenie: aktual'nost' opredeleniya ponyatiya [Postliteracy Reading: Actuality of Concept Definition]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Chelyabinsk State University], No. 17, 130-132. (In Russian).
15. Levin, G.L. (2018) Bibliograficheskie resursy biblioteki: teoreticheskij aspekt [Bibliographic Resources: Theoretical Aspect]. *Bibliografiya* [Bibliography], No. 2, 3-11. (In Russian).
16. Zapesockij, A.S. (2012) Stanovlenie kul'turologii kak otrasli nauchnogo znaniya (filosofsko-metodologicheskij analiz) [The Evolution of Bibliography as a Branch of Scientific Knowledge (Philosophical-Methodological Analysis)]. *Voprosy kul'turologii* [Questions of Culturology], No. 2, 5-10. (In Russian).
17. Rozin, V.M. (1988) Kul'tura i problema ee izucheniya [Culture and the Problem of Its Studies]. *Metodologicheskie problemy teoretiko-prikladnyx issledovanij kul'tury* [Methodological Problems of Theoretical and Applied Cultural Research]. Moscow, 234-247. (In Russian).
18. *Teoriya kul'tury` : uchebnoe posobie* (2010) [Theory of Culture: Training Manual]. Ed. by S.N. Ikonnikova, V.P. Bolshakova. Saint Petersburg: Piter. (In Russian).
19. Voxrysheva, M.G. (2012) *Bibliografiya i kul'tura: nauchno-prakticheskoe posobie* [Bibliography and Culture: Scientific and Practical Manual]. Moscow: Litera. (In Russian).
20. Kagan, M.S. (1996) *Filosofiya kul'tury* [Philosophy of Culture]. Saint Petersburg: Petropolis. (In Russian).
21. Vasil'ev, V.I., Lenskij B.V. (2009) Knigovedenie i knizhnaya kul'tura (k 50-letiyu nauchno-knigovedcheskogo sbornika) [Bibliology and Book Culture (To the 50th Anniversary of Scientific-Bibliological Compendium)]. *Kniga: issledovaniya i materialy* [Book: Research and Materials], Vol. 90, 5-22. Moscow: Nauka. (In Russian).
22. Kirillova, N.B. (2008) *Mediakul'tura: Teoriya, istoriya, praktika* [Media Culture: Theory, History and Practice]. Moscow: Academicheskij Project; Kultura. (In Russian).

About the author:

Margarita G. Vokhrysheva, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Professor at the Bibliography-Information Resources Department of the Samara State Institute of Culture

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

УДК [002.2+070+94](470.44)
DOI: 10.48164/2713-301X_2023_12_85

М.В. Курмаев

Самара
Самарский государственный институт культуры
mkurmaev@yandex.ru

СЫЗРАНСКАЯ ПЕРИОДИЧЕСКАЯ ПЕЧАТЬ (1917–1922 ГГ.) КАК ИСТОЧНИК ПО ИСТОРИИ КНИЖНОГО И БИБЛИОТЕЧНОГО ДЕЛА

Статья содержит обзор публикаций о состоянии книжной культуры в г. Сызрани Симбирской губернии, напечатанных в 1917–1922 гг. газетами «Товарищ», «Солдат, рабочий и крестьянин», «Известия Сызранского уездного и городского совета и партии коммунистов», «Алый путь» и «Сызранский коммунар». Исследование подготовлено на основе экземпляров, сохранившихся в Самарской областной универсальной научной библиотеке, Сызранском филиале Центрального государственного архива Самарской области, Краеведческом музее г.о. Сызрань и Российской государственной библиотеке. Приводится информация о городском профсоюзе печатников, типографиях, книжной торговле, библиотеках-читальнях Сызрани и Сызранского уезда в рассматриваемый период.

Ключевые слова: Сызрань, Сызранский уезд, периодическая печать, печатники, книжная торговля, библиотеки.

Сызрань до революции считалась одним из крупнейших в Среднем Поволжье уездных центров книгоиздания и книжной торговли. Репертуар местной печати составили сотни книг и брошюр различной тематики и несколько периодических изданий, среди которых «Библиографический листок» – первый профессиональный журнал данного профиля в истории провинциальной России [См.: 1-3]. Основная часть документов, свидетельствующих о возникновении в городе типографий, книготорговых заведений и библиотек представлена в фондах Государственного архива Ульяновской области и Сызранского филиала Центрального государственного архива Самарской области. Архивные материалы и местная книжная продукция органично дополняются информацией из другого, не менее содержательного источника, имеющего высокое историко-краеведческое значение – местных газет.

Сама сызранская пресса в хронологическом плане изучена весьма неравномерно. Дореволюционный период получил адекватное отражение в трудах У.И. Куляниной [4-6], М.В. Курмаева [2], А.В. Молчанова [7], Г.В. Романовой [8], тогда как советская эпоха почти не привлекала внимания исследователей [7; 9]. Между тем, по сведениям А.Д. Михайлова, за 1917-1922 гг. городские типографии напечатали не менее 25 названий газет различного профиля [10, с. 56-59]. Непосредственный предмет нашего исследования – история книжной культуры Сызрани и Сызранского уезда в первые годы советской власти, также, за редким исключением, почти не разработана [11-13]. Основной корпус источников не введен в научный оборот. Благодаря библиографическому указателю, который был подготовлен хранителем музейных предметов Краеведческого музея г.о. Сызрань Н.В. Лаврентьевой под руководством автора настоящей статьи,

появилась возможность оценить состояние местной книжности глазами корреспондентов некоторых городских газет, выходявших в первые годы советской власти [14].

После Февральской революции в городских средствах массовой информации воцарился политический плюрализм. Оппозиционные партии получили возможность беспрепятственно печатать свою прессу. А.Д. Михайлов упоминает в качестве первой газету «Призыв Революции», следы которой в каталогах центральных и региональных библиотек нам обнаружить не удалось. Она выходила во время Февральской революции [10, с. 58]. Затем один за другим появились издания большевиков («Сызранское Утро», «Товарищ»), эсеров и меньшевиков («Голос рабочего», «Рабочий, солдат и крестьянин», «Крестьянин»), правых эсеров («Земля и Воля», «Земледелец»), левых эсеров («Рабоче-крестьянское знамя»), народных социалистов («Республиканская Мысль»), кадетов («Сызранский курьер»), а также независимая социалистическая газета «Народный путь». Издавались органы бюро общеученической организации («Свободный ученик») и Союза сызранских православных приходов («Слово истины»). Контрреволюционные события 1918 г. на время изменили «политическую физиономию» местной периодики. В город пришла власть, альтернативная большевистской – Комитет членов Учредительного собрания. Летом 1918 г. выходила газета Н.И. Батракова «Курьер Сызрани» и «Сызранский вестник» – официальный орган окружного уполномоченного [15, л. 56-59; 14, разд. 1, ч. 2, л. 257-259; разд. 2, л. 352-354].

Ключевое положение в системе сызранской прессы периода революции и Гражданской войны занимали издания советов. С 1 мая Совет солдатских и рабочих депутатов г. Сызрани выпускал газету «Солдат и рабочий», которая печаталась в типографии Г.К. Васильева сначала три раза в неделю, а затем еже-

дневно. Редакция располагалась в конторе на Большой улице в доме Ильина (Общественного собрания). Уже в июне название газеты изменилось – «Солдат, рабочий и крестьянин» (ил. 1).



Ил. 1. Газета «Солдат, рабочий и крестьянин» (1917)

Издание выходило в новом качестве – как орган Совета солдатских, рабочих и крестьянских депутатов, задачей которого провозглашалось «... всестороннее обслуживание культурных и экономических запросов гражданского населения города Сызрани и Сызранского уезда, а также солдат местного гарнизона»¹. Де-юре именно «Солдат, рабочий и крестьянин» был предшественником последующих изданий, а не газета Сызранского комитета РСДРП «Товарищ» (17 апреля – 3 июня 1917 г.), редактируемая В.Я. Табенцким. Просто в Сызранском совете вплоть до октября 1917 г. преобладали идеологические оппоненты большевиков – эсеры и меньшевики. Поэтому в справочнике А.Д. Михайлова данное издание объявили эсеро-меньшевистским и предпочли забыть в угоду политической конъюнктуры [10, с. 58]. Между тем с № 60 (10 октября 1917 г.), согласно машинописному каталогу РНБ, составленному в 1959 г., оно стало большевистским [15, разд. 1, ч. 2, л. 353], а вот «Товарищ» специалисты считали печатной продукцией меньшевиков (!) [15, разд. 2, л. 259] вопреки

¹ Совет солдатских и рабочих депутатов гор. Сызрани // Солдат, рабочий и крестьянин. 1917. 8 июня (№ 9). С. 1.

книге В.Я. Табенцкого «Сызранские большевики в Октябрьской революции» (1959), написанной в соавторстве с Б.Н. Чистовым [16; см. также: 17].

Осенью 1917 г. наименование газеты вновь изменилось. «Известия Сызранского совета солдатских, рабочих и крестьянских депутатов» ежедневно печатались в типографии «Польза» на Большой улице (ил. 2). Дополнительно можно было выписать приложение – еженедельный журнал политики и литературы «Пролетарий», материалы для которого готовил кружок местных литераторов¹. Редакция гарантировала льготную подписку «кооперативам, социалистическим партиям, профессиональным союзам, рабочим клубам, армейским организациям, народным домам, библиотекам, народным учителям и учащимся при непосредственном обращении в главную контору...»².



Ил. 2. Типография и книжный магазин «Польза» (из фондов СОИКМ им. П.В. Алабина)

В 1918 г., когда на полиграфической базе типографии «Польза» в доме Пермяковой на Большой улице оборудовали типографию Совета, газета получили новое название: «Известия Сызранского совета крестьянских и рабочих депутатов»³. Во время власти Комуца редактор Р.Э. Зирин

из города выехал. Издание возобновилось после занятия Сызрани Красной армией (1 октября 1918 г.) под названием «Известия Сызранского совета рабочих и крестьянских депутатов». Контора располагалась по другому адресу: Большая улица, бывший дом Пережогина, Советская электро-типография № 2 (позднее переехала в дом Чернухина). Редакция находилась на прежнем месте, в здании Совета. Кроме Р.Э. Зирина в состав редколлегии вошел Я.Я. Спрингис (Шипов)⁴.

Новый 1919 г. периодическое издание встретило очередным переименованием («Известия Сызранского уездного и городского совета и партии коммунистов»), отразив тем самым участие трех органов власти, отвечавших за ее наполнение. Но и это название не продержалось долго (до 6 сентября включительно). С 7 по 16 сентября 1919 г. (всего 7 номеров) под редакцией А.Л. Колосова выходил ежедневный литературно-политический орган Сызранских советов и Комитета коммунистической партии «Алый путь», а с 17 сентября сызранский исполком начал выпускать по тем же адресам газету «Сызранский коммунар» (ред. М. Дубенский), которая имела общественно-политический статус (ил. 3).



Ил. 3. Газета «Сызранский коммунар» (1919)

Редакция переехала в бывшее здание городского банка (Советская, 41). Стабильное название («Красный Октябрь»), которое продержалось почти 70 лет, газета получила к 5-летию Октябрьской революции, в ноябре 1922 г., что совпало с заверше-

¹ Объявление // Известия Сызранского совета солдатских, рабочих и крестьянских депутатов. 1918. 4 (17) янв. (№ 120). С. 1.

² Льготная подписка // Там же.

³ [Объявление] // Известия Сызранского совета крестьянских и рабочих депутатов. 1918. 22 (9) марта (№ 154). С. 4. См. также выходные данные номера.

⁴ См. выходные данные издания.

нием Гражданской войны на Дальнем Востоке. Сначала издание выходило как орган Укома РКП(б) и Уисполкома, Горсовета, Упрофбюро, затем Окружка, Горкома и т. д.¹

На различных этапах своей истории газета публиковала множество статей, заметок, обзоров, репортажей, раскрывавших состояние книжного и библиотечного дела в городе и сельской местности. Материалы городской прессы не всегда объективно, но достаточно содержательно отражали процессы, связанные с печатной книгой, её производством, распространением и организацией использования.

Публикации о полиграфическом производстве и книжной торговле в Сызрани ограничивались объявлениями, хроникой и краткими сообщениями. Хронологически их можно разделить на два периода: до и после чехословацкого мятежа.

В связи с активным участием печатников в событиях 1905 г. им не разрешали открывать профессиональные союзы – только общества взаимовспоможения. После Февральской революции ситуация изменилась. Газета Сызранского комитета РСДРП «Товарищ» в № 6 от 3 июня 1917 г. сообщала об общем собрании печатников в помещении типографии Г.К. Васильева. Рабочие приняли решение об организации профессионального объединения, выбрали правление (Мартьянов, Скачков, Дьяконов, Пегов, Г. Иванов, кандидаты С. Иванов и Евсеев), ревизионную комиссию (Лапшов, Куликов, Тимохин, кандидат Колотилин), выдвинули представителей в Совет солдатских и рабочих депутатов (Сахаров, Г. Иванов). Так как численность рабочих печатного производства в городе была невелика, решили обратиться в Самарский союз и присоединиться к нему в качестве филиала. На уровне Сызрани печатники составили секцию с более многочисленными союзами мельничных рабочих и металлистов².

¹ С 1992 г. – «Волжские вести».

² Общее собрание печатников // Товарищ. 1917. 3 июня (№ 6). С. 4.

В августе 1917 г. Сызранский совет сообщил о парадоксальном факте. С марта в его адрес поступило значительное количество книг и периодических изданий из различных городов, которые никто не заказывал. Издательства, присылавшие «ненужную литературу», было решено проинформировать о том, что Совет оплачивать счета не намерен, и в «кипах» изданий, присылаемых без предварительного заказа, совершенно не нуждается³. Благодаря газете «Солдат, рабочий и крестьянин» мы знаем, что с 15 сентября 1917 г. культурно-просветительная комиссия Сызранского совета планировала издавать «Красный журнал». В качестве потенциальных авторов рассматривались товарищи Зверев, Селенкин, бр. Субоцкие, М. Яковлев и др. Задачами журнала провозглашались: «...1) развитие политического самосознания пролетариата путем научных статей и литературных произведений и 2) беспощадное бичевание контрреволюционных течений и всего уродливого в проявлениях нашего быта»⁴. Видимо, данным планам не суждено было сбыться. По крайней мере, ни одного номера этого издания нам обнаружить не удалось.

В заметке под заглавием «Солдатский киоск» от 12 сентября того же года было обнародовано постановление исполкома, согласно которому солдатам разрешили устроить свой киоск на станции Сызрань у переходного моста и выписать периодическую печать социалистического содержания. Кроме того, рассматривался вопрос о необходимости устранения продавца, уже торгующего газетами на станции, «реакционно-настроенного и умышленно уклоняющегося от продажи левых газет»⁵. Член «Военно-народной охраны» Калашников должен был сде-

³ Ненужная литература // Солдат, рабочий и крестьянин. 1917. 17 авг. (№ 37). С. 2.

⁴ Местный журнал // Солдат, рабочий и крестьянин. 1917. 7 сент. (№ 47). С. 3.

⁵ Цит. по: Солдатский киоск // Солдат, рабочий и крестьянин. 1917. 12 сент. (№ 48). С. 2.

лать ему на этот счет строгое внушение и заставить выписать газеты нужной политической ориентации. В противном случае продажу прессы следовало реакционеру запретить и передать другому лицу¹.

Редакция освещала массовую забастовку городских печатников, состоявшуюся накануне Октябрьской революции (27.09.1917). Бастующие подали в исполнительный комитет Сызранского совета заявление, в котором потребовали от владельцев 25 % надбавки к заработной, улучшения «гигиенических условий», а также 6-часового рабочего дня для лиц, не достигших 16-летнего возраста. Решение вопроса планировали передать в примирительную камеру². Владельцы предприятий на компромисс пошли далеко не сразу. 7 октября газета опубликовала резолюцию собрания Совета, предложенную тов. Емельяновым: «Собрание Совета солд., раб. и кр. депутатов, заслушав доклад о стачке типографов и обсудив его, находит, что требования тов. типографов вполне справедливы, поддерживает эти требования и, в виду затяжного характера забастовки, требует удовлетворения типографов в двухдневный срок. В противном случае Совет оставляет за собой свободу действий»³. Судя по объявлению от 30 марта 1918 г., типография «Польза» подверглась национализации. В качестве предприятия Совета рабочих и крестьянских депутатов она начала принимать заказы на печать докладов, смет, брошюр, отчетов, счетов, преискурантов и конторских книг, линовальные и переплетные работы. На тот момент типография располагалась в доме Пермякова на Большой

улице⁴. В 1922 г. она принадлежала Симбирскому губсовнархозу⁵.

Новый этап в развитии книжной культуры Сызрани начался после разгрома Народной армии Комуча и возвращения в город органов советской власти. 7 марта 1919 г. заведующий литературно-издательским подотделом УОНО К. Федин в рубрике «Народное образование» сообщил о сборе материалов для литературно-художественного, научно-популярного и общественно-политического журнала⁶. Новое издание выходило под названием «Отклики». Кроме того, в заметках, напечатанных в одном из ноябрьских номеров «Сызранского коммунара», упоминается иллюстрированный журнал «Красный боец» и газета «Листок красноармейца», которые выпускались литературно-издательской секцией политотдела 24-й Симбирской стрелковой дивизии (Береговая, 12)⁷.

28 марта 1919 г. газета «Известия Сызранского уездного и городского Совета и партии коммунистов» анонсировала открытие книжного склада-магазина Центрального книжного агентства. Данное событие состоялось 8 апреля с опозданием почти на неделю. В магазин поступали и распродавались, как оптом, так и в розницу, все новейшие издания, выходящие в центре республики⁸. Редакция оперативно информировала местный партактив о получении новых книг⁹.

¹ Цит. по: Солдатский киоск // Солдат, рабочий и крестьянин. 1917. 12 сент. (№ 48). С. 2.

² Забастовка типографов // Солдат, рабочий и крестьянин. 1917. 28 сент. (№ 55). С. 2. Примирительная камера – комиссия, которая формировалась для разрешения конфликтных ситуаций и включала равное количество выборных от профсоюза рабочих и администрации предприятия.

³ Забастовка типографов // Солдат, рабочий и крестьянин. 1917. 7 окт. (№ 59). С. 2.

⁴ Вновь оборудованная типография раб. и кр. депутатов (бывш. Польза) // Известия Сызранского Совета крестьянских и рабочих депутатов. 1918. 30 (17) марта (№ 158). С. 4.

⁵ [Объявление] // Сызранский коммунара. 1922. 14 июля (№ 156). С. 4.

⁶ Новый орган // Известия Сызранского уездного и городского Советов и партии коммунистов. 1919. 7 марта (№ 52). С. 3.

⁷ От лит. изд. секции политотдела Н-ской дивизии // Сызранский коммунара. 1919. 26 нояб. (№ 59). С. 4; К авторам // Там же.

⁸ Открытие книжного магазина // Известия Сызранского уездного и городского Совета и партии коммунистов. 1919. 28 марта (№ 69). С. 3; Книжная агентура // Известия Сызранского уездного и городского Совета и партии коммунистов. 1919. 12 апр. (№ 81). С. 2.

⁹ Новые книги // Сызранский коммунара. 1920. 8 июня (№ 115). С. 2.

Из № 172 от 3 августа 1919 г. сызранцы узнали, что на Московско-Казанском вокзале открылась продажа литературы и периодической печати, предполагалось устройство бесплатной читальни¹. Судя по рекламе, которая помещалась в газете «Сызранский коммунар», данный киоск на станции функционировал и позднее (1922), успешно торгуя научными, научно-популярными и художественными книгами, изданиями по сельскому хозяйству и животноводству, а также прессой, журналами дамских мод и канцтоварами. Заведовал киоском Марышев².

Новая экономическая политика, провозглашенная в 1921 г., вызвала некоторое замешательство среди сызранских печатников, так как предприятия вновь передавались частным артелям и частным лицам. Автор заметки, опубликованной 14 октября в рубрике «По профсоюзам», призвал рабочих типографии № 1 не искать тарифы по сторонам, а немедленно организовать артель и выбрать правление³. С 15 декабря 1921 г. газеты вновь стали платными, библиотеки, избы-читальни, клубы с данного момента снабжались за счет Наркомата народного просвещения, а красноармейские части – за счет военного ведомства⁴.

Десятки рекламных объявлений содержали описания и аннотации изданий, поступавших в ассортимент книжного магазина Уездного отдела народного образования на Советской улице в доме 41 (бывшем здании Горбанка)⁵. По данным, опубликован-

ном в газете «Сызранский коммунар», он открылся во второй половине сентября 1922 года⁶. Этот магазин регулярно снабжал сызранцев новыми учебниками, книгами по медицине, сельскому хозяйству, научному атеизму, канцелярскими принадлежностями, проводил подписку и розничную продажу центральных газет. Сельсоветам, волисполкомам и прочим советским учреждениям гарантировалась скидка.

После Комуча местная пресса продолжала регулярно отражать работу профсоюза печатников. Например, в 1919 г. «Известия Сызранского уездного и городского Советов и партии коммунистов» сообщали, что с 15 января Профессиональный союз печатников Сызрани постановил отчислять 1 % с заработка в фонд безработных⁷. 12 марта того же года общее собрание профессионального союза рабочих печатного дела г. Сызрани постановило во всем подчиняться решениям последнего Всероссийского съезда профсоюзов и соблюдать трудовую дисциплину⁸. Тем не менее 3 мая 1919 г. появилась статья, подписанная псевдонимом «Неравнодушный», прямо обвинившая правление профсоюза в «нейтралитете», шкурных интересах, отсутствии революционного духа и культурно-просветительной работы, т. е. так называемой «желтизне». Вывод автора был неутешительным: «...к позору нашему звание сызранского печатника стало уже синонимом контрреволюционера»⁹. К концу года ситуация, видимо, изменилась в лучшую сторону, так как 8 декабря на общем собрании печатники выбрали заведующего полиграфическим подотделом, членом коллегии по управлению

¹ Открытие киосков // Известия Сызранского уездного и городского совета и партии коммунистов. 1919. 3 авг. (№ 172). С. 3.

² Книжный и газетный киоск на ст. Сызрань, Сызр.-Вязем. вокзал // Сызранский коммунар. 1922. 30 авг. (№ 194). С. 4; Книжный и газетный киоски на ст. Сызрань в вокзале 1 клас. // Сызранский коммунар. 1922. 24 сент. (№ 216). С. 4.

³ У печатников // Сызранский коммунар. 1921. 14 окт. (№ 87). С. 2.

⁴ Платность газет // Сызранский коммунар. 1921. 23 дек. (№ 116). С. 1.

⁵ См., напр.: Книжный магазин УОНО (Советская, 41, быв. Здание Горбанка) // Сызранский коммунар. 10 окт. (№ 229). С. 4.

⁶ Во вновь открываемом книжном магазине Уотнароба (Советская, 41, здание быв. Горбанка) // Сызранский коммунар. 1922. 9 сент. (№ 203). С. 4.

⁷ Коллектив коммунистов. Книгопечатники и безработные // Известия Сызранского уездного и городского Советов и партии коммунистов. 1919. 29 янв. (№ 20). С. 4.

⁸ Среди печатников // Известия Сызранского уездного и городского Советов и партии коммунистов. 1919. 12 марта (№ 56). С. 6.

⁹ Неравнодушный. Из жизни печатников // Известия Сызранского уездного и городского Советов и партии коммунистов. 1919. 3 мая (№ 96). С. 3-4.

типографиями, а также новый состав правления союза и фабрично-заводского комитета¹.

Из литературно-художественных произведений необходимо отметить рассказ «Любите книгу» К. Федина². Будущий классик советской литературы со страниц газеты «Алый путь» (№ 1 за 1919 г.) поделился размышлениями о значении чтения для общества и своими наблюдениями за сызранскими обывателями (красноармейце на посту, пареньком на лужайке), читавшими книги. Отмечая удивительную преобразующую силу чтения, Константин Федин оставил строки, достойные включения в современные цитатники: «То наполняющая наши сердца благоуханием любви, то вздымающая наши души до вершин ненависти, делающая бедных выше богатых и оскорбленных прекраснее оскорбляемых, книга – единственный истинный самодержец всемирного государства Будущего. Любите ее. Ибо она – путь к правде. Ибо она – правда»³ (ил. 4). Похожие мысли высказывал анонимный автор статьи «Не отказывайтесь от чтения книг», скрывшийся под инициалами Е.Х.⁴.



Ил. 4. К.А. Федин (1892-1977)

¹ Среди печатников // Сызранский коммунар. 1919. 10 дек. (№ 71). С. 2.

² Федин К. Любите книгу // Алый путь. 1919. 7 сент. (№ 1). С. 2.

³ Там же.

⁴ Не отказывайтесь от чтения книг // Сызранский коммунар. 1919. 16 окт. (№ 25). С. 3.

Проблемы с обеспечением новой литературой, особенно учебниками, обнаружались еще в период Комуча. В июне 1919 г. на страницах уездной газеты появилась заметка от Сызранского агентства Центропечати, приступившего к изданию книг, прежде всего «Советского букваря» тиражом 20 тыс. экземпляров для обучения неграмотных красноармейцев и крестьян⁵. Тогда же организация объявила о получении комплектов новых книг, в основной своей части социалистических, и «Советского календаря» на 1919 год⁶.

Статьи и заметки, связанные с библиотеками, отражали преимущественно процесс формирования библиотечной сети в Сызрани и уезде, почти не затрагивая ситуацию, сложившуюся в губернском центре. Уже в номере от 8 июня 1917 г. можно найти заметку под рубрикой «Солдатская жизнь», из которой читатели узнали об открытии библиотеки и читальни для солдат-кавалеристов 1-го запасного кавалерийского полка в здании училища на Кузнецкой улице, дом 100. Культурно-просветительная комиссия полка составила каталог и приобрела литературу «...по жгучим вопросам современной жизни»⁷. Читателям предлагался большой выбор книг по истории и беллетристика. Обслуживание проводилось во второй половине дня – с 15:00 до 20:00 (по воскресеньям – с 12:00 до 20:00)⁸.

22 марта 1918 г. об устройстве читальни и музея проинформировал Комиссариат по народному образованию. Они находились в доме Стерлядкина на Большой

⁵ Издательство книг // Известия Сызранского уездного и городского Совета и партии коммунистов. 1919. 22 июня (№ 137). С. 2; Издание букваря // Известия Сызранского уездного и городского Совета и партии коммунистов. 1919. 26 июля (№ 166). С. 3.

⁶ Новые книги // Известия Сызранского уездного и городского Совета и партии коммунистов. 1919. 22 июня (№ 137). С. 2.

⁷ Культурно-просветительная комиссия // Солдат, рабочий и крестьянин. 1917. 8 июня (№ 9). С. 3.

⁸ Там же.

улице¹. 29 марта планами открыть Народный дом с библиотекой-читальней, кинематографом, любительским хором, оркестром и театром поделилось через газету культурно-просветительное общество при исполкоме Сызранского железнодорожного района². 30 марта Комитет по народному образованию предписал всем заведующим библиотеками и читальнями уезда «...немедленно приступить к работе, причем библиотеки и читальни должны быть открыты не менее двух раз в неделю»³. Фонды требовалось сверить по каталогам, исключив всю монархическую литературу. Списки изданий в наличии с указанием изъятых нужно было отправить в комитет. Для пополнения библиотек имелись комплекты политической и научно-популярной литературы⁴.

Библиотечное строительство в Сызрани и Сызранском уезде, прерванное чехословацким мятежом, возобновилось после разгрома Народной армии Комуча и возвращения советских органов власти. 1 декабря 1918 г. Сызранский отдел народного образования в лице А.Л. Колосова и И.Я. Сухоцкого со страниц газеты циркулярно обратился ко всем заведующим районно-центральному и сельскими библиотеками, народными домами и школами (1-й и 2-й ступени) с предписанием: «...немедленно открыть... при вверенном вам учреждении все функции образования взрослых, где таковых нет, если найдете нужным и возможным, организовать как-то: библиотеку-читальню, школу грамоты для взрослых, курсы с соответствующими степенями, лекции, чтения, театральные спектакли,

желательно было бы чтобы все эти виды внешкольного образования помещались в Народном доме»⁵. 25 декабря заведующий внешкольным подотделом УОНО И.Я. Сухоцкий сообщал, что открыты и функционируют Народный дом в Николаевке, Рабоче-крестьянский дом в Сызрани с богатой библиотекой-читальней для взрослых, детская библиотека в Сызрани с комнатой «Труд и мысль». Сельская библиотечная сеть включала учреждения в Коптевке, Николаевке, Томышове, Батраках, Студенце, Новой Рачейке, Старых Костычах, Топорнине и Кашпире⁶. 30 декабря Кудряевский школьный совет постановил организовать при школе в Кудряевке народные чтения (лекции, беседы), а также библиотеку-читальню с детским отделом и школу грамоты для взрослых⁷. По состоянию на 1 января 1919 г., согласно данным, представленным внешкольным подотделом УОНО, в Сызранском уезде работали 30 народных домов с библиотеками-читальнями (в том числе 4 «центр-районных»), 60 сельских библиотек-читален и около 300 изб-читален⁸.

Вместе с тем процесс библиотечного строительства в условиях Гражданской войны оказался сопряжен с известными трудностями. Подотдел требовал от сельских библиотекарей усилить «творческую просветительную работу», «...пробудить в народе интерес к книге, приблизить библиотеку к населению и вообще положить все усилия к широкому проникновению в народную толпу печатного и литературного

¹ Открытие читальни и музея // Известия Сызранского Совета крестьянских и рабочих депутатов. 1918. 22 марта (№ 154). С. 4.

² Народный дом // Известия Сызранского Совета крестьянских и рабочих депутатов. 1918. 29 (16) марта (№ 157). С. 4.

³ В комитете по народному образованию // Известия Сызранского Совета крестьянских и рабочих депутатов. 1918. 30 (17) марта (№ 158). С. 4.

⁴ Там же.

⁵ Всем заведующим районно-центральному и сельскими библиотеками // Известия Сызранского Совета крестьянских и рабочих депутатов. 1918. 1 дек. (№ 27). С. 4.

⁶ Сухоцкий И.Я. Школа. Внешкольное образование // Известия Сызранского Совета крестьянских и рабочих депутатов. 1918. 25 дек. (№ 45). С. 4.

⁷ М.Ш. Деревня жаждет устного и печатного слова // Известия Сызранского уездного и городского Советов и партии коммунистов. 1919. 7 янв. (№ 5). С. 4.

⁸ Народное образование (окончание) // Известия Сызранского уездного и городского Советов и партии коммунистов. 1919. 22 янв. (№ 15). С. 3.

слова...»¹. Открывать их рекомендовали сразу же после прекращения уроков в школах (с 17:00) в расчете на детскую аудиторию². В феврале 1919 г. редакция сетовала на то, что во многих деревнях библиотеки так и не открылись, а общая грамотность населения находилась на очень низком уровне³.

Центром притяжения культурных сил города являлась Сызранская городская библиотека, носившая в данный период имя Л.Н. Толстого. Объявление, опубликованное в газете 9 мая 1919 г., сообщало, что учреждение, находившееся по адресу Петропавловская улица, дом 37 (бывш. Скопиченко), обслуживало читателей каждый день с 12:00 до 18:00, кроме субботы⁴. 8 декабря 1919 г. в здании Центральной библиотеки провели общее собрание библиотекарей города, железнодорожной организации и представителей юношеского клуба Союза коммунистической молодежи. В частности, обсуждались такие вопросы, как роль книги в системе внешкольного образования, текущее положение дел в библиотечном деле города, ближайшие мероприятия, а также состояние детских и юношеских библиотек⁵.

После восстановления советской власти в городе началось интенсивное распространение партийных библиотек. Уездная газета оперативно реагировала на такие события. 1 мая 1919 г. открылась бесплатная Общедоступная библиотека-читальня политического отдела 1-й армии. Сызранцев проинформи-

ровали о режиме работы учреждения, которое обслуживало читателей ежедневно с 11:00 до 20:00 (перерыв с 15:00 до 17:00), в праздничные и выходные дни – с 11:00 до 15:00. Фонд библиотеки включал 2 тыс. томов книг, а также местные и центральные газеты. Он располагался в здании бывшего Летнего клуба (Козьи садики на Большой улице)⁶. 22 августа 1919 г. редакция сообщила, что при комитете Сызранской организации РКП(б) агитационный отдел организовал читальню для коммунистов и сочувствующих. Учреждение функционировало с 18:00 до 21:00⁷. Возможность брать книги на дом членам партии и профсоюзов появилась осенью того же года, когда на базе читальни открылась библиотека (Советская, д. 55)⁸. 4 сентября аналогичным учреждением обзавелся комитет Сызранской организации РКСМ⁹. Параллельно происходило формирование библиотечной сети у нацменов. В № 25 от 16 октября 1919 г. сызранцы прочитали о переводе Еврейской городской библиотеки-читальни им. Переца на Советскую улицу в дом 53 (напротив Рабоче-крестьянского дома)¹⁰. 24 февраля 1920 г. сообщалось об открытии местной ячейкой РКП(б) библиотеки-читальни при профсоюзе кожевенного производства¹¹. С 20 марта функционировала читальня в здании детского сада № 8 (верхний этаж) на Троицкой улице.

¹ Колосов, Сухоцкий И., Манюков М. Всем заведывающим сельскими библиотеками // Известия Сызранского уездного и городского Советов и партии коммунистов. 1919. 25 янв. (№ 17). С. 3-4.

² Там же.

³ К.М. Культурно-просветительная работа в деревне // Известия Сызранского уездного и городского Советов и партии коммунистов. 1919. 4 февр. (№ 25). С. 1-2.

⁴ Библиотека им. Л.Н. Толстого [Сызранская городская библиотека] // Известия Сызранского уездного и городского совета и партии коммунистов. 1919. 9 мая (№ 101). С. 4.

⁵ Собрание библиотекарей // Сызранский коммуналь. 1919. 5 дек. (№ 67). С. 2.

⁶ [Объявление] // Известия Сызранского уездного и городского совета и партии коммунистов. 1919. 9 мая (№ 101). С. 4.

⁷ Библиотека-читальня // Известия Сызранского уездного и городского совета и партии коммунистов. 1919. 22 авг. (№ 187). С. 4.

⁸ Библиотека-читальня // Известия Сызранского уездного и городского совета и партии коммунистов. 1919. 5 сент. (№ 198). С. 3-4.

⁹ Открытие библиотеки-читальни // Известия Сызранского уездного и городского совета и партии коммунистов. 1919. 4 сент. (№ 197). С. 4.

¹⁰ Еврейская библиотека // Сызранский коммуналь. 1919. 16 окт. (№ 25). С. 3.

¹¹ Ахматов. Хорошая книга – путь к знанию // Сызранский коммуналь. 1920. 24 февр. (№ 42). С. 2.

Она обслуживала членов Общества учителей-интернационалистов с 15:00 до 20:00 и регулярно пополнялась свежими номерами официальных газет: «Правда», «Коммунар», «Известия Центрального Совета»¹. Библиотека-читальня кавалерийского полка открылась позже других – 1 июля 1922 года. И хотя в нее сразу записалось 75 человек, посещаемость была низкой, что корреспонденты газеты объясняли безынициативностью и недостаточной квалификацией библиотекаря².

В конце 1920 г. из поля зрения читателей исчезла библиотека на станции Сызрань Московско-Казанской железной дороги. Здание сгорело, а куда перевезли фонд, никто не знал. У некоторых читателей остались на руках книги³. Видимо, именно этому учреждению была посвящена заметка от 2 сентября 1922 г., когда корреспондент газеты отмечал, что политпросвет при ст. Сызрань Московско-Казанской железной дороги так запрятал библиотеку, что её можно обнаружить в одном из домов на Большой Покровской улице только случайно – вывески на дверях нет⁴.

Национализация книжных ресурсов в имениях сызранских помещиков происходила крайне беспорядочно. 21 мая 1919 г. Блохин от имени волостного отдела народного образования сообщал, что в усадьбе Насакиных при с. Никольском сохранилась значительная библиотека (4 тыс. томов) и рояль. Культурные ценности до сих пор уездным отделом народного образования

не вывезены, их готовы забрать для нужд волости⁵.

Сызранские газеты данного периода вскрывали серьезные проблемы, сопровождавшие библиотечное строительство в сельской местности. «Известия...» от 15 января 1919 г. сообщали, что библиотека культурно-просветительного общества в Батраках «...до сих пор закрыта, бездействует под предлогами каких-то технических затруднений и канцелярской формальности»⁶. Видимо, имели в виду именно это учреждение, когда в 1922 г. упоминали отдельную библиотеку при клубе Сызрано-Вяземского Учкултрана в Батраках⁷.

29 ноября 1919 г. газета напечатала заметку «Хорош библиотекарь!», которая, по сути, адресовалась компетентным органам⁸. Выяснилось, что библиотекарем в с. Новая Бекшанка работает классовый враг – местный священник, открывающий библиотеку только в дни «двунадесятых праздников», оттого люди, якобы, стали меньше читать: «И библиотекарю спокойнее, да и гражданам спокойнее. Реже читают, меньше знают, не волнуются...»⁹. В № 163 от 3 августа 1920 г. аноним, скрывшийся под псевдонимом «Прохожий», пожаловался, что ещё в марте из с. Ивашевка в с. Троицкое увезли библиотеку-читальню (книги, весь инвентарь) и ученическую библиотеку, для того чтобы организовать волостную центральную библиотеку¹⁰.

¹ Новая читальня // Известия Сызранского уездного и городского Советов и партии коммунистов. 1919. 20 марта (№ 63). С. 4.

² Наша библиотека // Сызранский коммунар. 1922. 16 июля (№ 158). С. 3.

³ Где библиотека? // Сызранский коммунар. 1920. 20 дек. (№ 267). С. 2.

⁴ Археолог. Спрятанная библиотека // Сызранский коммунар. 1922. 2 сент. (№ 197). С. 4.

⁵ Блохин. Культурные ценности // Известия Сызранского уездного и городского совета и партии коммунистов. 1919. 21 мая (№ 111). С. 4.

⁶ Батраки // Известия Сызранского уездного и городского Советов и партии коммунистов. 1919. 15 янв. (№ 9). С. 4. Ныне г. Октябрьск.

⁷ Культурно-просвет. работа в Батрацком районе // Сызранский коммунар. 1922. 14 июля (№ 156). С. 4; См. также: Культурная жизнь Батраков // Сызранский коммунар. 1922. 30 мая (№ 118). С. 4.

⁸ Пчелка. Хорош библиотекарь! // Сызранский коммунар. 1919. 29 нояб. (№ 62/268). С. 2.

⁹ Там же.

¹⁰ Прохожий. Без книг // Сызранский коммунар. 1920. 3 авг. (№ 163). С. 2.

Отдельные заметки, опубликованные в рубриках «Крестьянская жизнь» и «Местная жизнь», были посвящены устройству библиотек-читален¹. Но в данный период такие события еще не стали массовым явлением.

В обширной статье «Книга и читатель» корреспондент «Сызранского коммунара» сетовал на то, что в 1922 г. в библиотеках УОНО ввели плату за чтение в размере 200 тыс. руб. в месяц. Если раньше красноармеец шел в библиотеку отдохнуть, почитать, то теперь посещения прекратились, так как денег, хотя и таких небольших, у него не было. После введения платы библиотеки совершенно опустели, и книги начали покрываться толстым слоем пыли².

Некто Чернухин в «Сызранском коммунаре» от 12 августа 1922 г. процитировал мещан-критиков НЭПа и противников советской власти: «Сдают коммунисты. Просвещение даже платное. За книгу в библиотеке деньги берут»³. Корреспондент сообщил, что Уполит в своей работе придерживается строгой классовой линии на бесплатное просвещение и вводит новые правила обслуживания в Центральной библиотеке, согласно которым для бесплатного пользования книгой советские учреждения и профсоюзы начали получать «передвижки» из центрального коллектора. Аналогичное снабжение вводилось для библиотек РКСМ и красноармейских библиотек. Платное пользование Центральной библиотекой для членов профсоюзов составляло 200 тыс. руб., для учащихся – 100 тыс. руб., для прочих – 300 тыс. рублей. От платы были освобождены безработные красноармейцы и учащиеся интерната.

На вырученные деньги для библиотеки приобрели новую литературу⁴.

Таким образом, городская пресса позволяет получить достаточно целостное и объективное представление о состоянии книжного и библиотечного дела в Сызрани во время революционных событий 1917 г. и Гражданской войны. В меньшей степени приводилась информация о состоянии данных сфер культурной жизни на территории Сызранского уезда (в сельской местности), так как интенсивное библиотечное строительство в регионе только начиналось. Небольшие сообщения, заметки, объявления, реклама, репортажи, письма в редакцию и даже литературно-художественные произведения, с одной стороны, передавали атмосферу, царившую в книжной культуре города в изучаемый период, с другой – отражали процессы, происходившие как в масштабах республики, так и в местных условиях (борьба «красных» и «желтых» в профсоюзах печатников, идеологизация прессы, «книжный голод», восстановление сети народных библиотек-читален и изб-читален на селе, национализация полиграфических предприятий, дворянских библиотек и т. д.).

¹ См., например: Добролюбов. Читальня открыта // Сызранский коммунара. 1920. 7 янв. (№ 5). С. 2.

² П-ров. Книга и читатель // Сызранский коммунара. 1922. 8 авг. (№ 177). С. 3.

³ Цит. по: Чернухин. Платность библиотеки (и о мещанской шумихе) // Сызранский коммунара. 1922. 12 авг. (№ 181). С. 2.

⁴ Там же. Библиотечные коллекторы централизованно снабжали библиотеки книгами и оборудованием.

Список литературы

1. Курмаев М.В. Сызранская книга (1874–1926): свод. каталог-репертуар / СГИК и др. Самара: Самар. гос. ин-т культуры, 2018. 216 с.
2. Курмаев М.В. Периодическая печать Среднего Поволжья (до 1917) // Седьмые Азаровские чтения. Библиотека в информационной среде региона: стратегии формирования поддержки: материалы Всерос. науч.-практ. конф., Самара, март 2011 г. Самара: СГАКИ, 2011. С. 188-206.
3. Ратнер А.В. «Библиографический листок» // Совет. библиография. 1986. № 5. С. 58-62.
4. Кулянина У.И. Издательская деятельность и издатели в развитии периодики Сызранского уезда в начале XX в. // Вестник Самарского государственного университета. 2011. № 4 (85). С. 83-87.
5. Кулянина У.И. Реклама в уездных периодических изданиях конца XIX – начала XX в. (На примере газет Сызранского уезда Симбирской губернии) // Вестник молодых ученых. Серия: Исторические науки. 2010. № 2. С. 245-249.
6. Кулянина У.И. Уездная периодическая печать Самарской, Симбирской и Пензенской губерний в начале XX века: автореф. дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02 / [Мордов. гос. ун-т им. Н.П. Огарева]. Саранск, 2012. 23 с.
7. Молчанов А.В. «Волжские вести» с городом вместе // Город Сызрань: очерки географии, истории, культуры, экономики: в 2 т. Т. 1. Сызрань: Ваш Взгляд, 2008. С. 421-431.
8. Романова Г.В. Супруги Журавлёвы и периодическая печать в Сызрани // Город Сызрань: очерки географии, истории, культуры, экономики: в 2 т. Т. 1. Сызрань: Ваш Взгляд, 2008. С. 416-420.
9. Моор Ю.В., Россейкина Ю.Г. От «Товарища» до «Волжских вестей»: 105 лет сызранской газете [Электронный ресурс]. URL: <http://viemusei.ru/wp-content/uploads/2022/09/moor-yu.v.-ot-tovarishha-do-volzhskih-vestej-105-let-syzranskoj-gazete.docx> (дата обращения: 07.06.2023).
10. Периодическая печать Средне-Волжской области. 1838–1928: библиогр. справ. / Средневолж. обл. арх. бюро; под ред. и с предисл. А.Д. Михайлова. Самара: Изд-во «Ср.-Вол. Коммуна», 1929. 70 с.
11. Курмаев М.В. Национализация полиграфических предприятий Среднего Поволжья в период революции и Гражданской войны // Известия высших учебных заведений. Проблемы полиграфии и издательского дела. 2008. № 4. С. 102-112.
12. Курмаев М.В. Сызранское книгоиздание в первые годы советской власти // Модернизация культуры: от культурной политики к власти культуры: IV Междунар. науч.-практ. конф. 23-24 мая 2016 г. Ч. 2 / М-во культуры РФ; Самар. гос. ин-т культуры. Самара, 2016. С. 57-65.
13. Парамонова Г.А. Из прошлого библиотек // Город Сызрань: очерки географии, истории, культуры, экономики: в 2 т. Т. 1. Сызрань: Ваш Взгляд, 2008. С. 361-370.
14. Лаврентьева Н.В. Сызранская периодическая печать как историко-книговедческий источник: науч.-вспом. указ.: выпуск. квалиф. (бакалавр.) работа: [машинопись] / науч. рук. М.В. Курмаев; СГИК. Самара, 2022. 62 с.
15. Газеты периода подготовки и проведения Великой Октябрьской социалистической революции и Гражданской войны (1917 – 1921): [машинопись]. Ленинград, 1959. Раздел 1: Большеви́стская печать, ч. 2: Киев–Ярцево. [Ленинград, 1959]. 456 л.; Раздел 2: Небольшеви́стские газеты. [Ленинград], 1959. 321 л.

16. Табенцкий В.Я., Чистов Б.Н. Сызранские большевики в Октябрьской революции. Куйбышев: Кн. изд-во, 1959. 88 с.: ил.
17. Табенцкий В.Я. Большевики Сызрани и их боевой орган – газета «Товарищ» // За власть Советов: воспоминания участников Октябрьской революции в Симбир. губернии. Саратов: Приволж. кн. изд-во, 1967. С. 172-181.

Сведения об авторе:

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

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

Дата поступления статьи: 22.06.2023
Одобрено: 26.06.2023
Дата публикации: 30.06.2023

Для цитирования:

Курмаев М.В. Сызранская периодическая печать (1917–1922 гг.) как источник по истории книжного и библиотечного дела // Сфера культуры. 2023. № 2 (12). С. 85-99. DOI: 10.48164/2713-301X_2023_12_85

УДК [002.2+070+94](470.44)
DOI: 10.48164/2713-301X_2023_12_85

M.V. Kurmaev

Samara
The Samara State Institute of Culture
mkurmaev@yandex.ru

SYZRAN PERIODICAL PRESS (1917-1922) AS A SOURCE ON THE HISTORY OF BOOK PUBLISHING AND LIBRARIANSHIP

The article contains an overview of publications on the state of book culture in the town of Syzran, Simbirsk province, published in 1917-1922 by the newspapers "Tovarishh", "Soldat, Rabochij i Krestyanin", "Izvestiya Syzranskogo Uezdnoy i Gorodskoy Soveta i Partii Kommunistov", "Alyj Put" and "Syzranskij Kommunar". The study was accomplished on the basis of copies preserved in the Samara Regional Universal Scientific Library, the Syzran branch of the Central

State Archive of the Samara Region, the Syzran Local History Museum and the Russian State Library. Information about the town trade union of printers, printing houses, book trade, libraries-reading rooms of Syzran and Syzran County in the period under review is provided.

Keywords: Syzran, Syzran County, periodical press, printers, book trade, libraries.

References

1. Kurmaev, M.V. (2018) *Sy`zranskaya kniga (1874–1926): svodny`j katalog-repertuar. Samarskij gosudarstvenny`j institut kul`tury` i drugie* [Syzran Book (1874-1926): a Union Catalog-Repertoire. The Samara State Institute of Culture et alles]. Samara: The Samara State Institute of Culture. (In Russian).
2. Kurmaev, M.V. (2011) *Periodicheskaya pechat` Srednego Povolzh`ya (do 1917)* [Periodical Press of the Middle Volga Region (before 1917)]. *Sed`my`e Azarovskie chteniya: Biblioteka v informacionnoj srede regiona: Strategii formirovaniya podderzhki: Materialy` Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii* [The Seventh Azarov Readings: Library in the Information Environment of the Region: Strategies for the Formation of Support: Materials of the All-Russian Scientific and Practical Conference]. Samara, 188-206. (In Russian).
3. Ratner, A.V. (1986) "Bibliograficheskij listok" ["Bibliographic Leaflet"]. *Sovetskaya bibliografiya* [Soviet Bibliography], No. 5, 58-62. (In Russian).
4. Kulyanina, U.I. (2011) *Izdatel`skaya deyatel`nost` i izdateli v razvitii periodiki Sy`zranskogo uezda v nachale XX veka* [Publishing Activity and Publishers in the Development of Periodicals of Syzran County at the Beginning of the XXth Century]. *Vestnik Samarskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Samara State University], No. 4 (85), 83-87. (In Russian).
5. Kulyanina, U.I. (2010) *Reklama v uezdny`x periodicheskix izdaniyax koncza XIX – nachala XX veka (Na primere gazet Sy`zranskogo uezda Simbirskoj gubernii)* [Advertising in County Periodicals of the Late XIXth – Early XXth Century (On the Example of Newspapers of Syzran County of Simbirsk Province)]. *Vestnik molody`x ucheny`x. Seriya: Istoricheskie nauki* [Bulletin of Young Scientists. Series: Historical Sciences], No. 2, 245-249. (In Russian).
6. Kulyanina, U.I. (2012) *Uezdnyaya periodicheskaya pechat` Samarskoj, Simbirskoj i Penzenskoj gubernij v nachale XX veka: avtoreferat dissertacii ... kandidata istoricheskix nauk* [The County Periodical Press of the Samara, Simbirsk and Penza Provinces at the Beginning of the XXth Century: abstract of PhD thesis in history]. Saransk. (In Russian).
7. Molchanov, A.V. (2008) "Volzhskie vesti" s gorodom vmeste ["Volzhskie Vesti" together with the Town]. *Gorod Sy`zran`: ocherki geografii, istorii, kul`tury`, e`konomiki: v 2 tomax. Tom 1* [The Town of Syzran: Essays on Geography, History, Culture, Economy: in Two Volumes. Vol. 1]. Syzran: Vash Vzglyad, 421-431. (In Russian).
8. Romanova, G.V. (2008) *Suprugi Zhuravlyovy` i periodicheskaya pechat` v Sy`zrani* [The Zhuravlevs Spouses and the Periodical Press in Syzran]. *Gorod Sy`zran`: ocherki geografii, istorii, kul`tury`, e`konomiki: v 2 tomax. Tom 1* [The Town of Syzran: Essays on Geography, History, Culture, Economy: in Two Volumes. Vol. 1]. Syzran: Vash Vzglyad, 416-420. (In Russian).
9. Moor, Yu.V., Rossejkina, Yu.G. (2022) *Ot «Tovarishha» do «Volzhskix vestej»: 105 let sy`zranskoy gazete* [From «Tovarishha» do «Volzhskix Vestej»: 105 Years of the Syzran Newspaper]. URL: <http://viemusei.ru/wp-content/uploads/2022/09/moor-yu.v.-ot-tovarishha-do-volzhskih-vestej-105-let-syzranskoy-gazete.docx> (Accessed 07.06.2023). (In Russian).
10. *Periodicheskaya pechat` Sredne-Volzhskoj oblasti. 1838–1928: bibliograficheskij spravochnik* (1929) [Periodical Press of the Middle Volga Region. 1838-1928: Bibliographic Reference Book]. Ed. and with the foreword by A.D. Michailov. Samara: Srednevolzhskaya Kommuna. (In Russian).

11. Kurmaev, M.V. (2008) Nacionalizaciya poligraficheskix predpriyatij Srednego Povolzh`ya v period revolyucii i grazhdanskoj vojny` [Nationalization of Printing Enterprises of the Middle Volga Region during the Revolution and Civil War]. *Izvestiya vy`sshix uchebny`x zavedenij. Problemy` poligrafii i izdatel`skogo dela* [News of Higher Educational Institutions. Problems of Printing and publishing], No. 4, 102-112. (In Russian).
12. Kurmaev, M.V. (2016) Sy`zranskoe knigoizdanie v pervy`e gody` sovetsoj vlasti [Syzran Book Publishing in the Early Years of the Soviet Power]. *Modernizaciya kul`tury` : ot kul`turnoj politiki k vlasti kul`tury` : IV Mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferenciya. Chast` 2* [Modernization of Culture: from Cultural Policy to the Power of Culture: the IVth International Scientific and Practical Conference May 23-24, 2016. Pt. 2]. Samara, 57-65. (In Russian).
13. Paramonova, G.A. (2008) Iz proshlogo bibliotek [From the Past of Libraries]. *Gorod Sy`zran` : ocherki geografii, istorii, kul`tury`, e`konomiki: v 2 tomah. Tom 1* [The Town of Syzran: Essays on Geography, History, Culture, Economy: in Two Volumes. Vol. 1]. Syzran: Vash Vzglyad, 361-370. (In Russian).
14. Lavrentieva, N.V. (2022) *Sy`zranskaya periodicheskaya pechat` kak istoriko-knigovedcheskij istochnik: nauchno-vspomogatel`ny`j bibliograficheskij ukazatel` vy`pusknaya kvalifikacionnaya rabota (bakalavrskaya) rabota: mashinopis`* [Syzran Periodical Press as a Historical and Bibliographic Source: Scientific and Auxiliary Bibliographic Index: graduation qualification (bachelor) work: Typescript]. Scientific Supervisor M.V. Kurmaev. Samara: The Samara State Institute of Culture. (In Russian).
15. *Gazety` perioda podgotovki i provedeniya Velikoj Oktyabr`skoj socialisticheskoy revolyucii i Grazhdanskoj vojny` (1917 – 1921): mashinopis` (1959)* [Newspapers of the Period of Preparation and Conduct of the Great October Socialist Revolution and the Civil War (1917 – 1921): Typescript]. Leningrad, 1959. Vol. 1-2. (In Russian).
16. Tabenczkij, V.Ya., Chistov, B.N. (1959) *Sy`zranskie bol`sheviki v Oktyabr`skoj revolyucii* [Syzran Bolsheviks in the October Revolution]. Kuibyshev: Knizhnoe izdatelstvo. (In Russian).
17. Tabenczkij, V.Ya. (1967) *Bol`sheviki Sy`zrani i ix boevoj organ – gazeta “Tovarishh”* [The Bolsheviks of Syzran and Their Fighting Body – “Tovarishh” Newspaper]. *Za vlast` Sovetov: vospominaniya uchastnikov Oktyabr`skoj revolyucii v Simbirskoj gubernii* [For the Power of the Soviets: Memoirs of Participants of the October Revolution in Simbirsk Provinces]. Saratov: Privolzhskoe Knizhnoe Izdatelstvo, 172-181. (In Russian).

About the author:

Mikhail V. Kurmaev, Doctor of Historical Sciences, Associate Professor, Professor at the Bibliography-Information Resources Department of the Samara State Institute of Culture

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

5



CULTURE & DIGITALIZATION

КУЛЬТУРА И ЦИФРОВИЗАЦІЯ

УДК 77.[04+068.121]
 DOI: 10.48164/2713-301X_2023_12_103

Л.Б. Зубанова

Челябинск
 Челябинский государственный университет
 milazubanova@gmail.com

М.Л. Шуб

Челябинск
 Челябинский государственный институт культуры
 shubka_83@mail.ru

ФОТОИДЕНТИЧНОСТЬ: СПЕЦИФИКА ФОТОСЕССИЙ КАК ИНСТРУМЕНТА САМОПРЕЗЕНТАЦИИ¹

Одним из актуальных инструментов презентации личностной идентичности в рамках процесса, получившего в научном дискурсе название «визуальный поворот», является фотосессия. В статье подробно анализируется концепт «фотоидентичность», определяемый авторами как способ и результат визуального самовыражения личности, которая моделирует константный образ себя в формате технической записи изображения. Описаны ключевые характеристики фотосессии; определены универсальные и уникальные проявления фотоидентичности. Особое внимание уделяется рассмотрению фотоидентичности в мемориальном нарративе, где она проявляется как соотношение памяти места и места памяти.

Ключевые слова: фотография, фотосессии, идентичность, фотоидентичность, самопрезентация, места памяти.

Фотография сегодня стала чрезвычайно доступным, а потому популярным способом фиксации реальности. С одной стороны, она выступает инструментом мемориализации жизни, поскольку, как писал Р. Барт, «до бесконечности повторяет то, что уже никогда не может повториться в плане экзистенциальном» [1, с. 3]. И в этом ретрофилософском смысле фотография связывает настоящее с минувшим, нивелирует временные разрывы, выстраивает темпоральные мосты, останавливает «прекрасное мгновение», чтобы сохранить его в вечности. С другой стороны, фотография – это один из наиболее значимых сегодня способов самопрезентации в «моменте», здесь и сейчас посредством получения мгновенных откликов.

В этом смысловом контексте она игнорирует прошлое как пространство несвоевременных реакций, деаксиологизирует его, возвышая настоящее и будущее, которое часто выстраивается (реально или фантазийно) в соответствии с актуальной обратной связью. «Фотография, – как справедливо отмечает Н.М. Богданова, – представляет собой визуальный язык сообщения человека о себе окружающим и способом материального удержания, запоминания своего состояния здесь и сейчас, своего рода „местом памяти“» [2, с. 112].

Пожалуй, если рассматривать фотографию с точки зрения ее наиболее социально востребованных практик бытования (а не с позиции отдельных, эксклюзивных форм), второй функци-

¹ Статья подготовлена в рамках гранта Российского научного фонда № 23-18-20098 (региональный конкурс Челябинской области), проект: «Материализованная идентичность: конструирование памяти в социально-экономической перспективе (на примере археологического памятника «Аркаим»)».

ональный аспект фотографии сегодня представляется более значимым. Листание фотоальбомов (реальных или цифровых) с целью реанимации воспоминаний, погружения в атмосферу забытой повседневности давно уступило место скроллингу ленты социальных сетей в поисках актуального и визуально яркого фотоконтента. К слову сказать, последний стал вполне самостоятельным языком коммуникации. Некоторые социальные сети ориентированы исключительно на визуальную составляющую, сводя текстовые формы общения до сопровождающего минимума. Презентационная природа современной фотографии актуализируется еще и благодаря чисто техническим аспектам – доступностью фотокамер (прежде всего, на телефонах) и возможностью быстрой, почти мгновенной социальной презентации фотографий в интернет-среде.

Ориентация на социальный отклик, реакцию аудитории и в целом встроенность фотографии в систему современных массовых коммуникаций делает ее значимым полем культурологических исследований, маркером актуальных социокультурных трендов. И это относится не только к отдельным видам (например, документальной) или жанрам (например, репортажной) фотографии – это ее универсальное феноменологическое свойство. П. Штомпка писал по этому поводу: «Снимки архитектуры или пространственного строения городов, геометрии возделываемых полей, сети дорог или автострад тоже имеют социологический смысл, так как показывают фиксированные эффекты человеческой деятельности» [3, с. 31].

Осмыслению фотографии как рефлектора социальной реальности посвящено немало работ, равно как и отдельным типам/видам фотографии, специфике ее инструментально-методического использования и пр. Мы бы хотели остановиться на той форме бытования современной фотографии, которая до сих пор фактически не привлекала внимания современ-

ных исследователей-гуманитариев – на феномене фотосессии.

Под фотосессией мы понимаем серию фотоснимков, объединенных общностью замысла исполнителя и героев, зафиксированных в заранее предусмотренных предметно-средовых обстоятельствах.

Важнейшей чертой фотосессии, как видно из определения, является ее персонафицированность, то есть сфокусированность на конкретной личности или группе людей.

Типологически, содержательно, функционально фотосессии достаточно разнообразны. В едином фотосессионном поле сосуществуют любительские и профессиональные формы, авторские и анонимные (фигура автора либо нивелирована, либо второстепенна по сравнению с самими героями), приватно-бытовые, праздничные или созданные в рамках профессионального запроса, спонтанные и постановочные, костюмированные и «естественные», локально- (на узкий круг специализированного сообщества) или масштабно-ориентированные (на широкую аудиторию социальных сетей). Разнообразие фотосессий является их первой и общеродовой для феномена фотографии чертой.

Следующая особенность фотосессии – ее синкретичность, порой трудноразличимая жанровая ориентированность (сочетание черт портретного и бытового жанра), соединение разнотиповых признаков (например, спонтанности и постановочности), полифункциональность (способность решать задачи личной или профессиональной самопрезентации, коммерческие задачи и пр.), художественность и бытовизация. Неслучайно до сих пор профессиональное сообщество так и не определилось во мнении, куда следует относить феномен фотосессии – к вернакулярному типу фотографии (бытовой, повседневной, не имеющей очевидной художественной ценности [4, с. 266-267]) или к иной категории, какой – пока не ясно.

Синкретичность фотосессии проявляется также и в том, что она одновременно выступает примером сразу двух типов образности или фаз существования в интерпретации Ж. Бодрийера.

Один тип, первый, «отражает фундаментальную реальность», являясь «доброкачественным отображением» [5]. В этом смысле фотосессия ориентирована на правдоподобную фиксацию личности в выбранных обстоятельствах, таких как студийный фон, природный или городской ландшафт и пр. Другой тип «маскирует отсутствие фундаментальной реальности», то есть «создает вид отображения» [5]. Здесь фотосессия выступает прототипом симулякра, отражающим не столько объективную ситуацию, сколько желаемое представление о ней – то, что Р. Барт определил как «неаутентичное» и «поддельное» основания фотографии [1, с. 7].

В условиях современного мира с избыточностью насилия и деструктивных проявлений фотосессия с ее сконструированным, отрепетированным, заранее продуманным позитивным и эстетизированным содержанием выступает неким антагонистом реальности, противопоставляющим ей красоту, радость жизни, чувство гармонии, удовлетворенности, полноты и пр. Фотосессия в некотором смысле выступает вызовом профанности жизни, презентуя эстетическое начало безличности повседневности, профессионализм автора-фотографа дилетантизму селфи-мейкеров, пафос театральности – рутинности будней. В подтверждение этой мысли можно привести цитату из работы Р. Барта «Camera lucida»: «Принадлежность Фото к современности, его связь с самыми актуальными проявлениями обыденной жизни не препятствует тому, что в нем есть нечто от загадочной несвоевременности, странного застывания, от остановки в самой ее сущности» [1, с. 29].

Одними из наиболее актуальных черт фотосессий, контрастно проявляющимися в последнее время, выступают ее акциональность и рефлексивность.

Первая черта связана с социальной презентацией не только итогового фотопродукта, но и самого процесса подготовки и реализации фотосессий (нередко именно поэтому сами фотосессии сопровождаются работой видеографа), столь же значимого, интересного, событийного, эффектного зрелища, как и сами фотографии. Под рефлексивностью понимается анализ, сопровождающий презентацию фотосессии и направленный на пояснение ее смысла, задач, причины инициирования, выбора локации, истории героев и пр.

Пожалуй, важнейшая черта данного феномена – презентационность. Чаще всего фотосессии создаются для их публичного представления сетевой аудитории и получения обратной связи в виде комментариев, лайков и т.п. По словам К. Штамповской и ее коллег-ученых, результаты проведенного ими исследования позволяют сделать выводы о том, что «люди часто моделируют, пытаются предугадать точку зрения их интернет-аудитории при выборе фотографии для публикации и рассматривают, вызовет ли выбранное изображение достаточный интерес, чтобы спровоцировать обратную связь» [6, с. 1].

Демонстрация человека в неких идеальных или близких к идеальным позитивных обстоятельствах является своего рода поводом для интернет-коммуникации, способом демонстрации собственного существования и придания ему природы событийности. Фотография представляется, таким образом, «сертификатом присутствия» [1, с. 28], инструментом конституирования факта человеческого бытия. И этот постулат выводит осмысление фотосессии на новый уровень, уровень идентичности.

Проблематика идентичности как поиска координат личностного и коллективного самоопределения закономерно оказывается в центре актуальных исследовательских подходов. Как подчеркивает Ю.Е. Зайцева, в гуманитарном дискурсе конца XX – начала XXI века атрибутами идентичности все

чаще оказываются: «множественность», «динамичность», «текучесть», «распределенность», «расколотость», «зыбкость» [7, с. 7]. Подобная неустойчивость в обретении оснований самоопределения, на наш взгляд, во многом влияет на востребованность фотофиксации как запечатленного в моменте сохраненного образа себя. Фотография, таким образом, обеспечивает совмещение фрагментарности и целостности личностного «Я» в социальном бытии. Фотоидентичность мы определяем как способ и результат визуального самовыражения личности, моделирующей константный образ себя (тождественный представлением об идеальном «Я») в формате технической записи изображения (фотофиксации).

С одной стороны, фотоидентичность вписывается в универсальный концептуальный каркас разработанной Э. Эриксоном теории идентичности [8], с другой – обнаруживает определенную уникальность проявлений.

Так, например, если личностная идентичность формируется в большей мере в процессах социального взаимодействия, то фотоидентичность, хотя и предполагает наличие как минимум двух акторов интеракции – модели и фотографа (даже если и совмещенных в одном субъекте, но разграниченных функционально), обращена к аудитории уже в результирующем варианте – собственно, фотоснимке. Р. Барт определял фотографию как факт «явления меня в качестве другого, ловкую диссоциацию сознания собственной идентичности» [1, с. 7]. По мысли ученого, в пространстве фотографии одновременно сосуществуют четыре «силовых поля» идентичности: интериорной (представление героя фотосессии о самом себе), экстериорной (желаемый образ человека в глазах воспринимающей аудитории), локально-субъективной (представление себя в глазах фотографа как медиатора экстериорной идентичности) и референтной (восприятие себя как инструмента реализации професси-

онального, художественного потенциала фотографа) [1, с. 7].

Для фотоидентичности, на наш взгляд, особенно важна позиционируемая привлекательность внешнего отображения: равенство с собой, принимаемый образ себя должен совпадать с представлениями об «идеальном Я». Узнавание себя предполагает не просто фиксацию визуального соответствия, но попадание в некий эталон личностного самовосприятия, даже если фотообраз не вполне отвечает характеристике полного внешнего сходства. Ориентируясь на изначально привлекательную и позитивную самопрезентацию, в ракурсе изучения фотоидентичности вряд ли уместно рассуждать о «кризисе идентичности». Хотя возможно и допущение, что подобные состояния характерны при невозможности адекватного отображения «привлекательного себя» на готовой фотографии.

Подчеркнем и приоритет телесного начала в конструировании и последующем восприятии созданного визуального образа. Это выражается в том числе в заметной популярности откровенных фотосессий, запечатлевающих интимно-личностные отношения, оголенное тело, беременность. Причем приватность запечатленного образа не исключает, а зачастую предполагает трансляцию в открытую коммуникативную среду, что сегодня становится симптоматикой «публичности исповедальной культуры» [9]. Фотоидентичность здесь предстает как манифестируемая индивидуальность телесного, включенная в ракурс публичного коллективного восприятия.

Еще одной особенностью фотоидентичности может выступать ее преимущественно игровой, точнее, подчеркнута разыгрываемый характер презентуемого личностного образа. Если мы ведем речь именно о фотосессиях как заранее спланированном и координируемом действии (в отличие, например, от репортажных фото или спонтанных снимков) – это всегда нахождение

в «предлагаемых обстоятельствах» или, по выражению Р. Барта, в ситуации «приключения» [1, с. 7].

В основе фотографии совмещены два коммуникативных послания – денотативное (объективная фиксация объекта) и символический, метафорический аспект (коннотативная составляющая). Их сочетание способствует созданию целостного образа, но именно символический аспект становится определяющим компонентом разыгрываемого личностного спектакля-действия. Неслучайно Р. Брекнер, разработавшая методику анализа фотографии, использует терминологию драматургического дискурса, говоря о «сцене», «зрителях» и «перформансе» [10, с. 30].

В современных мемориальных исследованиях все чаще в зоне внимания оказывается пространство цифровой культуры: отмечается виртуализация тегов-нарратива [11], фиксируется обновленный этап существования «постпамяти» в медиапроекциях [12], закрепляется общий «коннективный поворот» в репрезентации личных воспоминаний [13].

Как уже подчеркивалось нами при выявлении ключевых характеристик фотосессии, ее презентационный потенциал органично вписан в среду цифровых коммуникаций. Фотография не только обеспечивает активность виртуальных контактов аудитории (репосты фотографий, комментарии к ним, лайки), но реализует именно мемориальную функцию – закрепляет и сохраняет идентичность пользователя в быстротечности сетевого потока.

Потребность в постоянном обновлении фотоконтента провоцирует интерес к необычным локациям и событийности. Можно согласиться с тем, что смысл заключен не только в сфотографированном событии, но и в самом факте действия – события фотографирования [14], и даже повседневно-бытовая локация фотосессии (в домашних интерьерах, на рабочем месте) или ее откровенно антиэстетический формат (заброшенные

здания, подвалы) становятся запечатленной *памятью места*.

Однако фотография рассматривается и как ключевой объект в изучении *мест памяти*, реконструировании исторического нарратива; терминологически обозначается именно с позиций мемориального начала: «ландшафты памяти», «ворота памяти», «маршруты памяти» [15].

Иллюстрации к сочинениям о путешествиях, общий жанр травелога, выступающие некогда в качестве визуальной репрезентации образа стран и народов [16], сегодня воплотились в многообразии форматов фотофиксации себя на фоне мест памяти в мемориальном туризме [17].

Приведем в качестве примера фотоконтент археологического памятника «Аркаим»¹, расположенного на территории Южного Урала.

Археологическое и, шире, культурное наследие рассматривается как востребованный позитивный маркер в конструировании собственного фотообраза: самобытность места, уникальные достопримечательности, идентификация со значимым, привлекающим внимание широкой аудитории историческим объектом.

На момент подготовки материала в архиве тематического сообщества «Аркаим» было размещено 7 837 фотографий; 70 фотоальбомов, разделенных на официальные фотографии пресс-службы музея-заповедника, авторские фотографии (именные фотографы) и фотоконтент, размещенный посетителями.

В представленном фотопотоке отчетливо фиксируется потребность вписать повседневное «Я» в эпическое пространство «Мы-истории» (стилизация исторического костюма, демонстрация этнографических элементов), когда, как подчеркивал Э. Панофский, соединяется уровень объекта (сюжет, смысл изображения) и широкого социокультур-

¹ Официальная группа Челябинского государственного историко-археологического музея: <https://vk.com/arkaimgroup>, более 20 000 подписчиков.

ного контекста, моделирующего уровень иконологической интерпретации [20].

Такая ориентация на мемориальную составляющую, на наш взгляд, прояв-

лена именно в контексте понимания фотоидентичности как необходимости переживания личной истории в продленном историческом времени.

Список литературы

1. Барт Р. *Camera lucida*. Комментарий к фотографии / пер. с фр., послесл. и коммент. М. Рыклина. Москва: Ад Маргинем, 2011. 272 с.
2. Богданова Н.М. Фотография как инструмент социологического анализа практик конструирования визуальной самопрезентации // Журнал социологии и социальной антропологии. 2012. № 2. С. 98-113.
3. Штомпка П. Визуальная социология. Фотография как метод исследования / пер. с пол. Н.В. Морозовой. Москва: Логос, 2007. 168 с.
4. Кранк Э.О. К вопросу о самоидентификации Фотографии как культурного феномена // Личность. Культура. Общество. 2009. Т. 11, № 1 (46-47). С. 263-269.
5. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция [Электронный ресурс] / пер. с фр. А. Качалова. URL: http://lit.lib.ru/k/kachalow_a/simulacres_et_simulation.shtml [дата обращения: 01.05.2023].
6. Stsiampkouskaya K., Joinson A., Piwek L., Stevens L. Imagined Audiences, Emotions, and Feedback Expectations in Social Media Photo Sharing // *Social Media + Society*. 2021. № 7 (3). С. 1-19.
7. Зайцева Е.Ю. Модель нарративного анализа стиля идентичности // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 16: Психология. Педагогика. 2016. Вып. 4. С. 6-22.
8. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис / пер. с англ.: А.Д. Андреева, А.М. Прихожан, В.И. Ривощ, Н.Н. Толстых. Москва: Прогресс, 1996. 352 с.
9. Зданович-Цыганяк К. Публичность в исповедальной культуре // Вестник культуры и искусств. 2021. № 3 (67). С. 108-114.
10. Брекнер Р. Изображенное тело. Методика анализа фотографии / пер. с нем. В.В. Семеновой // *Интеракция. Интервью. Интерпретация*. 2007. № 4. С. 13-33.
11. Ассман А. Новое недовольство мемориальной культурой / пер. с нем. В. Хлебникова. Москва: Новое лит. обозрение, 2016. 232 с.
12. Hirsch M. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012. 320 p.
13. Hoskins A. Digital network memory // *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. Berlin: W. de Gruyter, 2009. P. 91-106.
14. Miller D. *Photography in the Age of Snapchat* // *Anthropology & Photography*. 2014. № 1. P. 1-17.
15. Романов П.В., Ярская-Смирнова Е.Р. Ландшафты памяти: опыт прочтения фотоальбомов // *Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность* / под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой. Саратов: Науч. кн., 2007. С. 146-168.
16. Сенюхин А.А. Травелог как источник визуальной репрезентации образа России конца XIX – начала XX века // *Клио*. 2021. № 6 (174). С. 35-39.
17. Ярычев Н.У. Мемориальный туризм как направление мемориальной культуры: сущность, типы, причины востребованности // *Челябинский гуманитарий*. 2021. № 3 (56). С. 12-17.

18. Панофский Э. Иконография и иконология: введение в изучение искусства Ренессанса // Смысл и толкование изобразительного искусства. Санкт-Петербург: Акад. проект, 1999. С. 43-57.

Сведения об авторах:

Зубанова Людмила Борисовна, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры теории медиа Челябинского государственного университета

пр. Победы, 162в, Челябинск, 454084
milazubanova@gmail.com

Шуб Мария Львовна, доктор культурологии, доцент, профессор кафедры философии и культурологии Челябинского государственного института культуры

ул. Цвиллинга, 36а, Челябинск, 454090
shubka_83@mail.ru

Дата поступления статьи: 05.05.2023

Одобрено: 26.06.2023

Дата публикации: 30.06.2023

Для цитирования:

Зубанова Л.Б., Шуб М.Л. Фотоидентичность: специфика фотосессий как инструмента самопрезентации // Сфера культуры. 2023. № 2 (12). С. 103-111. DOI: 10.48164/2713-301X_2023_12_103

УДК 77.[04+068.121]

DOI: 10.48164/2713-301X_2023_12_103

L.B. Zubanova

Chelyabinsk
Chelyabinsk State University
milazubanova@gmail.com

M.L. Shub

Chelyabinsk
Chelyabinsk State Institute of Culture
shubka_83@mail.ru

PHOTOIDENTITY: THE SPECIFICITY OF PHOTO SESSIONS AS A SELF-PRESENTATION TOOL

One of the current tools for presenting personal identity within the framework of the process, which in scientific discourse is called «visual turn», is a photo session. The article gives a detailed analysis of the “photo identity” concept, defined by the authors as a method and result of visual expression of a person who simulates a constant image of himself in the format of a technical recording of an image. Key characteristics of the photo

session are described; universal and unique manifestations of photoidentity are defined. Particular attention is paid to the consideration of photoidentity in the memorial narrative, where it manifests itself as a ratio of memory of a place and places of memory.

Keywords: photography, photo sessions, identity, photo identity, self-presentation, memory places.

References

1. Bart, R. (2011) *Camera lucida. Kommentarij k fotografii* [Camera Lucida. Commentary on Photography]. Transl. from French, afterword and commentary by M. Ry` kiln. Moscow: Ad Marginem Press. (In Russian).
2. Bogdanova, N.M. (2012) Fotografija kak instrument sociologicheskogo analiza praktik konstruirovaniya vizual'noj samoprezentacii [The Photo as an Instrument of Sociological Analysis of the Practices of Construction of Visual Self-presentation]. *Zhurnal sociologii i social'noj antropologii* [Journal of Sociology and Social Anthropology], No. 2, 98-113. (In Russian).
3. Sztompka, P. (2007) *Vizual'naya sociologiya. Fotografija kak metod issledovaniya* [Sociologia wizualna Fotografia jako metoda badawcza]. Transl. from Polish by N.V. Morozova. Moscow: Logos. (In Russian).
4. Krank, E.O. (2009) K voprosu o samoidentifikacii Fotografii kak kul'turnogo fenomena [On the Issue of Self-identification of Photography as a Cultural Phenomenon]. *Lichnost'. Kul'tura. Obshchestvo* [Personality. Culture. Society], Vol. 11, No. 1 (46-47), 263-269. (In Russian).
5. Baudrillard, J. (2015) *Simulyakry i simulyaciya* [Simulacres et Simulation]. Transl. from French by A. Kachalov. Moscow: Postum Publishing House (In Russian). URL: http://lit.lib.ru/k/kachalow_a/simulacres_et_simulation.shtml (Accessed 01.05.2023).
6. Stsiampkouskaya, K., Joinson, A., Piwek, L., Stevens, L. (2021) Imagined Audiences, Emotions, and Feedback Expectations in Social Media Photo Sharing. *Social Media + Society*. No. 7(3), 1-19. (In English).
7. Zajceva, E.YU. (2016) Model' narrativnogo analiza stilya identichnosti [Model of Narrative Analysis of Identity Style]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta* [Bulletin of Saint Petersburg University], Vol. 4, 6-22. (In Russian).
8. Erikson, E. (1996) *Identichnost': yunost' i krizis* [Identity, Youth and Crisis]. Transl. from English by A.D. Andreev, A.M. Prixozhan, V.I. Rivosh, N.N. Tolsty`x. Moscow: Progress. (In Russian).
9. Zdanovich-Cyganyak, K. (2021) Publichnost' v ispovedal'noj kul'ture [Publicity in Confessional Culture]. *Vestnik kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Culture and Arts], No. 3 (67), 108-114. (In Russian).
10. Brekner, R. (2007) Izobrazhennoe telo. Metodika analiza fotografii [Pictured Body. Methodology of Photography Analysis] *Interakciya. Interv'yu. Interpretaciya* [Interaction. Interview. Interpretation]. Transl. from German by V.V. Semenova. No. 4, 13-33. (In Russian).
11. Assmann, A. (2016) *Novoe nedovol'stvo memorial'noj kul'turoj* [Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur]. Transl. from German by V. Xlebnikov. Moscow: New Literary Review. (In Russian).
12. Hirsch, M. (2012) *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press. (In English).
13. Hoskins, A. (2009) Digital network memory. *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. Berlin: De Gruyter, 91-106. (In English).
14. Miller, D. (2014) Photography in the Age of Snapchat. *Anthropology & Photography*. No. 1, 1-17. (In English).

15. Romanov, P.V., Yarskaya-Smirnova, E.R. (2007) Landshafty pamyati: opyt prochteniya fotoal'bomov [Landscapes of Memory: the Experience of Reading Photo-albums]. *Vizual'naya antropologiya: novye vzglyady na social'nuyu real'nost'* [Visual Anthropology: New Views on Social Reality]. Saratov: Nauchnaya Kniga, 146-168. (In Russian).
16. Senyuhin, A.A. (2021) Travelog kak istochnik vizual'noj reprezentacii obraza Rossii konca XIX – nachala XX veka [Travelogue as a Source of Visual Representation of an Image of Russia at the End of XIXth - the Beginning of XXth Centuries]. *Klio* [Clio], No. 6 (174), 35-39. (In Russian).
17. Yarychev, N.U. (2021) Memorial'nyj turizm kak napravlenie memorial'noj kul'tury: sushchnost', tipy, prichiny vostrebovannosti [Memorial Tourism as a Direction of Memorial Culture: the Essence, Types, Causes of Demand]. *Chelyabinskij gumanitarij* [Chelyabinsk Humanitarian], No. 3 (56), 12-17. (In Russian).
18. Panofskij, E. (1999) Ikonografiya i ikonologiya: vvedenie v izuchenie iskusstva Renessansa [Iconography and Iconology: Introduction to the Study of Renaissance Art]. *Smysl i tolkovanie izobrazitel'nogo iskusstva* [The Meaning and Interpretation of Fine Art]. Saint Petersburg: Akademicheskij Proekt, 43-57. (In Russian).

About the authors:

Lyudmila B. Zubanova, Doctor of Culture Studies, Professor, Professor of the Media Theory Department of the Chelyabinsk State University

162v Pobeda Av., Chelyabinsk, 454084
milazubanova@gmail.com

Maria L. Shub, Doctor of Culture Studies, Associate Professor, Professor of the Philosophy and Culture Studies Department of the Chelyabinsk State Institute of Culture

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

8



OUTSTANDING PERSONALITIES

ПЕРСОНАЛИИ

УДК 766(470.345)
DOI: 10.48164/2713-301X_2023_12_115

И.Л. Сиротина

Саранск
Национальный исследовательский
Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва
sirotinail@mail.ru

О.Г. Чичварина

Саранск
Национальный исследовательский
Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва
svetalina.info@yandex.ru

ВОСХОДЯЩАЯ ДИАГОНАЛЬ ЮЛИАНА МАРКАРОВА (ПАМЯТИ УНИКАЛЬНОГО ХУДОЖНИКА-ГРАФИКА)

Творчество художника-графика, сценографа, дизайнера, педагога и мыслителя Юлиана Николаевича Маркарова (1943–2021) проникнуто философским созерцанием, размышлением о событийности происходящего, о пути человека и дороге, которую он выбирает. Его героями становились люди, идущие в ногу со временем и наперекор всему, искушенные и искушаемые искусством. О художнике практически никто не писал. Вся информация о биографии и творчестве Ю.Н. Маркарова сосредоточена в интернет-источниках и широкому кругу искусствоведов неизвестна. Данная статья призвана исправить эту несправедливость.

Ключевые слова: Юлиан Маркаров, графика, компьютерная графика, сценография, книжный дизайн.



Юлиан Николаевич Маркаров

Есть художники, о которых написаны тома научных трудов, сняты документальные и художественные фильмы, их произведения наполняют каталоги, альбомы и интернет-сайты. Но так бывает не всегда и не со всеми. Некоторые подлинники мастера известны только среди коллег и учеников, пока время не расставит все по местам. Наше исследование посвящено художнику, чье имя пока не гремит, но все, кто прикоснулся к его разноплановому творчеству или был с ним знаком, говорят о нем с глубочайшим уважением и восхищением. Вся жизнь этого человека была служением Искусству. Уже в подростковом возрасте Юлиан Маркаров начал серьезно и осознанно работать над собой, заниматься рисунком и живописью. К окончанию средней школы он уже абсолютно определился в выборе профессии и стал учиться на художника-графика. В 1970 г. блестяще окончил факультет художественно-технического оформления печатной про-

дукции Московского полиграфического института (ныне – Высшая школа печати и медиаиндустрии Московского политехнического университета). В родном вузе Юлиан Николаевич впоследствии преподавал проектирование книжного дизайна (в 1997-2002 гг.). Всю жизнь Маркаров совмещал творческую деятельность и преподавание. Более 10 лет являлся заведующим кафедрой графического дизайна в Московском институте современного искусства, а с 2013 г. до своей кончины в 2021 г. заведовал отделением дизайна в Московском академическом художественном училище (МАХУ)¹.



Маркаров Ю.Н. Автопортрет. Компьютерная графика

Ю.Н. Маркарова приглашали оформлять и иллюстрировать книги и буклеты, макетировать и оформлять журналы, газеты и плакаты многие московские издательства, в том числе «Просвещение», «Искусство», «ЭНАС», «Русское слово» и др.².

Член Московского союза дизайнеров и Международного союза дизай-

неров, Юлиан Маркаров участвовал во многих профессиональных выставках и конкурсах в России и за рубежом, не раз становился лауреатом. В 1977 г. на международной книжной выставке в Германии получил гран-при за книгу-выставку, посвященную лучшим плакатам, созданным в 1917-1977 гг.

Отправной точкой в графике для Маркарова, по его словам, стало переживание идей и образов через «ритмы черного и белого, штрихи, линии, через прикосновение духовных усилий»³. Молодому художнику нравилось, как через белую плоскость листа после его прикосновения пером и тушью начинают проглядывать потрясающие, завораживающие и одухотворенные образы. Одним из ярких, динамичных графических листов стала работа «И будут ангелы парить над вашим домом» (2009).

Здесь наиболее полно раскрываются грани духовного мира художника, его творческих предпочтений. Сквозь пространство и время идут странники в окружении ангелов, и каждый странник ищет свою дорогу домой, свое возвращение к истоку. Каждая линия здесь стремится ввысь, словно подхваченная ветром, и каждый взмах пера подобен взмаху крыльев. И через свет и тень, через динамичный активный и емкий штрих, через белое, не тронутое рукой художника пространство создается ощущение небесной силы. Художник отказывается от «создания иллюзии глубокого пространства», бережно и осторожно прикасаясь к белому, ограждая от мешающих восприятию глазом линий, пятен, штрихов, тем самым создавая «гармонию мироздания листа». А композиционная линия здесь – восходящая диагональ – задает направление и внутреннему движению формы в этой работе, и всему творчеству художника.

¹ См. биографию художника: В МАХУ откроется выставка памяти Юлиана Николаевича Маркарова «Страницы Юлианского календаря» [Электронный ресурс]. URL: <https://maxcollege.ru/pages-of-the-julian-calendar/> (дата обращения: 05.05.2023).

² Творчество художника представлено на сайте сообщества русскоязычных иллюстраторов «illustrators.ru»: Юлиан Маркаров [Электронный ресурс]. URL: <https://illustrators.ru/users/yulian-markarov> (дата обращения: 05.05.2023); Репродукции публикуются с личного разрешения дочери художника – Юлии Юлиановны Маркаровой.

³ Из интервью, записанного О.Г. Чичваринной 23.04.2012.



Маркаров Ю.Н. И будут ангелы парить над вашим домом. 2011. Компьютерная графика

Особого внимания заслуживает цикл рисунков Юлиана Николаевича «Люди», где героем его работ выступает простой человек. Например, бедный странник, смотрящий вперед, жаждущий найти свой дом и обрести себя, человек с ранимым сердцем и открытой душой, ушедший от цивилизации, а затем усомнившийся в выборе своего пути. Или автобиографическая тонкая история «Разговора с самим собой» (2018), где средствами монохромной графики художник создает иллюзию трехмерного пространства и движения времени.



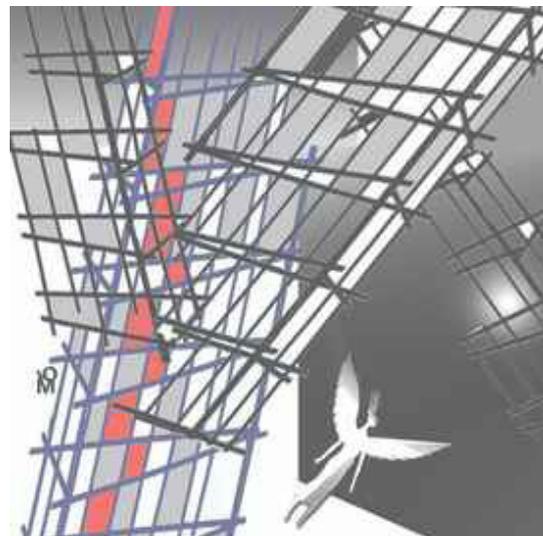
Маркаров Ю.Н. Разговор с самим собой. 2018. Компьютерная графика

Полна раздумий и высокой эмоции работа «Человек! Я так устал от тебя...» (2017). Полотно рисунка разбито на черную и белую половины в соответствии с присутствием света и тьмы в любой человеческой жизни. Крылья за спиной уставшего ангела напоминают стрелы. Его фигура выражает крайнюю усталость, даже изможденность, полученную в тщетной борьбе за спасение человека в его «упорном» стремлении к греху и гибели.



Маркаров Ю.Н. Человек! Я так устал от тебя... 2017. Векторная графика

Образ ангела сквозной темой проходит через графику Юлиана Маркарова. Он, незримо присутствующий в жизни каждого человека, в разных работах изображается художником спасительным, укоряющим, страдающим и даже погибающим, как в одном из последних листов «События последних лет навевали...!» (2021).



Маркаров Ю.Н. «События последних лет навевали...!». 2021. Компьютерная графика

Постоянный художественный прием в графике Маркарова – разделение листа на черную и белую половины. Ангел как воплощенный образ надежды на спасение достигает своего апогея в листе 2020 г. «Разгоняя тьму». Произведение наполнено аллегориями: хрупкое равновесие света и тьмы, ангелы – парящий и почти падший, солнце, с трудом пробивающее толщу злой черноты, смутная тень то ли человека, то ли Бога. Что там у него над головой: нимб или просто облачко? Линии, разлетающиеся в разные стороны, создают ритмический рисунок полотна, заставляющего нас застыть в глубоком раздумье.



Маркаров Ю.Н. Разгоняя тьму. 2020. Компьютерная графика

Тема сложности человеческого существования продолжается в графическом листе «Распятие» (2017). Художник нашел «остроумное» воплощение проблемы зависимости современного человека от плодов цивилизации. Как большое, но беспомощное насекомое, человек запутался в паутине проводов. Маркаров выводит уверенными линиями и штри-

ховкой темную размякшую фигуру героя, не способного сопротивляться миру, захватившему его в плен.



Маркаров Ю.Н. Распятие. 2017. Компьютерная графика

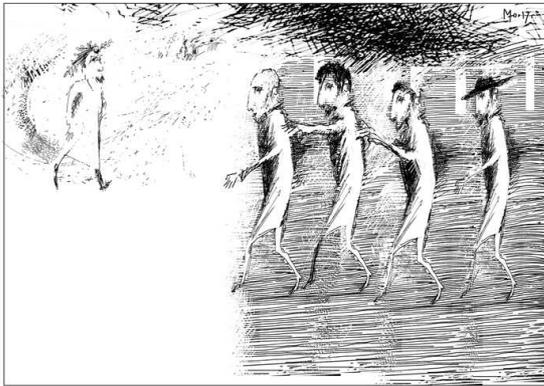
Жизненной философией наполнены работы 2017 г., выполненные в жанре портрета: «Одинокий», «Мысли о прошедшем дне», «Белый ворон», «Пианист». Художник показывает весь спектр человеческих эмоций.



Маркаров Ю.Н. Пианист. 2017. Компьютерная графика

Меняясь от рисунка к рисунку, трансформируется характер персонажа, его образ мыслей, стремления: от отшельника-одиночки до человека, ритмично, подобно часовому механизму, единым строем шагающего в общей массе людей, как на листе «Дружно в ногу» (2017), не зная и не думая, куда и зачем. Художник не щадит своих персонажей, пишет их нарочито карикатурно, помещая в штриховую «тень» в противовес смелому оди-

ночке, идущему «против течения» и на светлой стороне листа.



Маркаров Ю.Н. Дружно в ногу. 2017.
Компьютерная графика

Тему причудливой и своенравной судьбы, бросающей человека из стороны в сторону, вверх и вниз, то предавая забвению и одиночеству за грехи, то поднимая над материей и обращая к вечному, Юлиан Маркаров продолжает в цикле «Карусель жизни» (2018). Рассуждая о месте человека на Земле, его предназначении, художник вновь раскрывает тему одиночества сильной личности и ее отчужденности от толпы в работе «Стой, где жизнь поставила...», посвященной памяти поэта Ирины Баженовой. У нее есть пронзительные строки в стихотворении «Завещание»:

Помни мое правило:
Стой, где жизнь поставила.
И не сетуй, не тужи –
Небо над собой держи¹.

В беседе с одним из авторов статьи Юлиан Маркаров так описал свое понимание этого текста: «Это о человеке, ищущем Бога и не забывающем о Нем, о бедном человеке с доброй душой, богатым внутренним миром и открытым сердцем. Он идет, не прося милостыню и не ожидая наград за добрые дела, он идет туда, куда зовет его душа, навстречу свету истины»². Эти мысли художник и отобразил средствами графики на листе.

¹ Баженова И.Н. Завещание [Электронный ресурс]. URL: <https://stihi.ru/2008/06/04/1698> (дата обращения: 23.05.2023).

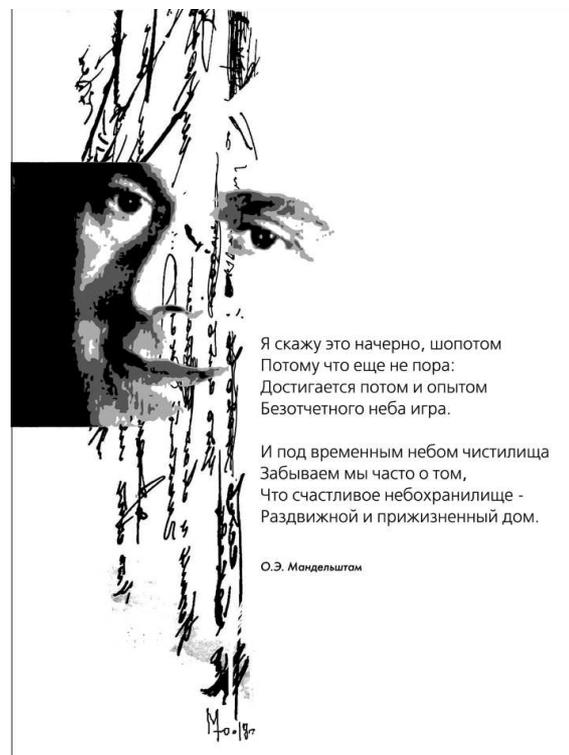
² Из интервью, записанного О.Г. Чичваринной 23.04.2012.

Маркаров очень любил поэзию, тонко чувствовал ее и с удовольствием иллюстрировал стихи любимых поэтов.

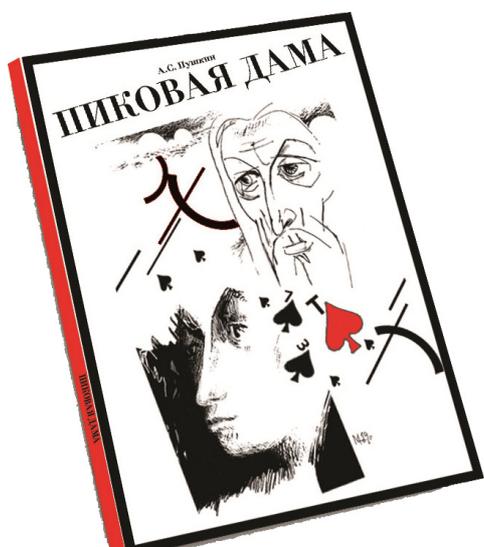
В своих иллюстрациях поэтических произведений Юлиан Маркаров использовал оригинальные техники – сочетание графики, авторской фотографии и полиграфического дизайна, основанного на игре плоскости, объема и типографики. Работая со стихами, художник бережет белое пространство листа, давая нам, читателям, прочувствовать, насколько может ожить лист бумаги и передать то состояние, которое посылает нам поэт.



Маркаров Ю.В. И. Бродский. Стихи. 2017.
Компьютерная графика



Маркаров Ю.Н. К стихам О.Э. Мандельштама. 2018. Компьютерная графика

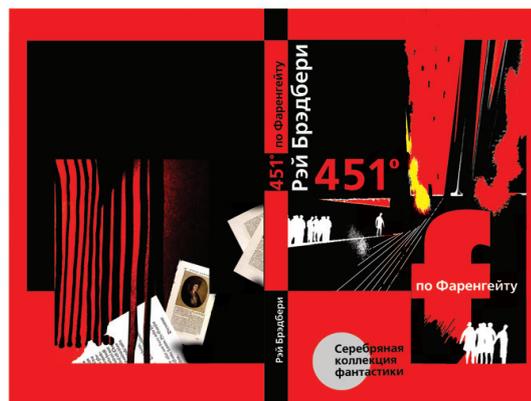


Маркаров Ю.Н. Макеты книжных переплетов. 2019. Полиграфия

В одной работе белая плоскость становится поверхностью дома с аркой или окнами, в другой – светом, проникающим в окно. Может этот же белый монолит в виде большого прямоугольника стать обычным листом, на поверхности которого только что работал художник и оставил после себя еще один след, еще одну иллюстрацию, повествующую об уединенности и одиночестве.

Белый цвет стал основой и для обложек шекспировского «Гамлета», «Пиковой дамы» А.С. Пушкина, издания его «Маленьких трагедий», книги стихов Б.Ш. Окуджавы и многих других произведений мировой литературной классики.

Книжный переплет – это самостоятельный жанр книжного дизайна, и Маркаров проявил себя в этом жанре настоящим мастером. Его переплеты разнообразны, к каждой книге он ищет и находит отдельный, не похожий на другие подход, всегда угадывая общее настроение произведения, его эмоциональный строй.



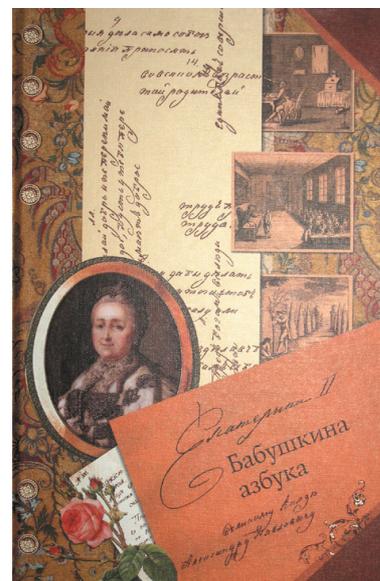
Маркаров Ю.Н. Переплеты книг серии «Серебряная коллекция фантастики». 2019. Полиграфия

Так, работая над обложками книг серии «Серебряная коллекция фантастики», Маркаров отказывается от монохромности своей излюбленной графики и погружает читателя в буйство красок, среди которых неизменно царит одна – главная. Так, переплет книги Рея Брэдбери «451 градус по Фаренгейту» полыхает огненно-красным.

В книжной графике проявился весь колоссальный опыт дизайнерского мастерства и таланта Юлиана Маркарова, который познакомился с системным подходом конструирования изданий и сложнейшими системами модульных сеток еще в 1960-е годы. Это произошло благодаря великоллепному преподавателю-теоретику В.Н. Ляхову, который привил начинающему графику вкус к работе с книгой и задал верное направление развития мысли в прикладном дизайне. «Когда я наигрался с этими “сетками”, – вспоминал Маркаров, – мне стало не хватать в работе над книгой некоторой образности, во внешнем оформлении, в макете, в иллюстрировании. Я стал задумываться о режиссуре в книге, о режиссуре визуального ряда и, наконец, о книге, как уникальном произведении искусства»¹. Сегодня, когда художники создают электронные издания, эта проблема стоит еще острее. Юлиана Маркарова возмущала практика издания художественной литературы, когда главное для оформителя – яркая обложка, часто безвкусная, а текст на бумаге плохого качества, иллюстраций же нет совсем. Такая книга превращается просто в носитель информации. Кроме того, сегодня существуют разные электронные носители, в которые можно скачать огромное количество произведений и не надо покупать бумажные книги. Так может быть, книга как произведение искусства исчезнет? Маркаров отвечал: «Конечно, нет! Еще есть люди, и их много, которые любят, ценят и хотят читать бумажную книгу, только добротную, с умом оформленную, ту самую уникальную, которая являет собой истинное произведение книжного

искусства. Вот какую книгу я пропагандирую сегодня»².

В оформлении издания «Бабушкина азбука»³, посвященного Екатериной II своему внуку Великому князю Александру Павловичу, художники-оформители Юлиан Маркаров и Елена Чайко целенаправленно использовали первоисточник, собственноручно составленный и написанный Екатериной II в 1783 г. как некий свод наставлений, своеобразный учебник по русскому языку, грамматике и чтению. Эти записки, сделанные рукой императрицы, активно применяются в книге в виде дизайнерского фонового приема.



Маркаров Ю.Н. Обложка и разворот книги Екатерины II «Бабушкина азбука». 2004. Полиграфия

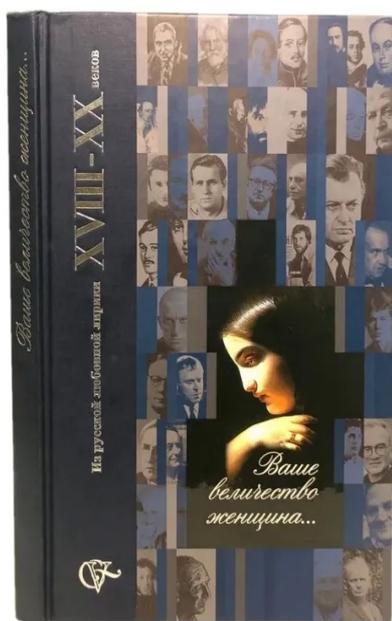
¹ Из интервью, записанного О.Г. Чичвариной 23.04.2012.

² Там же.

³ Екатерина II. Бабушкина азбука великому князю Александру Павловичу. Москва: МГИ им. Е.Р. Дашковой, 2004. 92 с.: ил., табл.

Поскольку «Бабушкина азбука» включает 211 изречений, концепцию подарочного издания Юлиан Маркаров не стал решать лишь на приемах типографики. Художник предпочел передать в книге атмосферу рабочего кабинета, где создавался труд, на соединении со старинными гравюрами екатерининской эпохи, которые возникают на каждом развороте книги, то выступая на передний план, то уступая свое место запискам императрицы.

Словно в продолжение исторической эпохи, отраженной в «Бабушкиной азбуке», Юлиан Маркаров совместно с художником В. Андриановым создал концепцию поэтического сборника русской любовной лирики XVIII – XX вв. «Ваше величество женщина...» (2004)¹. На оригинальном серебряном футляре с вырубкой представлены имена поэтов, под которыми на переплете скрываются их портреты. Композиционные уровни, таким образом, работают, как в театре: занавес приподнимается, приоткрывая завесу тайны, которая все еще сокрыта внутри книги.



Адрианов В., Маркаров Ю. Переплет книги «Ваше величество женщина...: из рус. любов. лирики XVIII-XX веков». 2004. Полиграфия

¹ Ваше величество женщина...: из рус. любов. лирики XVIII-XX вв. / [ред.-сост. И.Н. Баженова]. Москва: Вентана-Граф, 2004. 215 с.: ил., портр.

В течение многих лет Юлиан Николаевич Маркаров являлся главным художником издательского центра «Вентана-Граф», разрабатывая в том числе обложки учебников. Он неизменно создавал сложноструктурные композиции, наполненные тематическим содержанием и отражающие суть предмета, будь то «Русский язык» или «Букварь», «Литературное чтение» или «Изобразительное искусство» (2017).



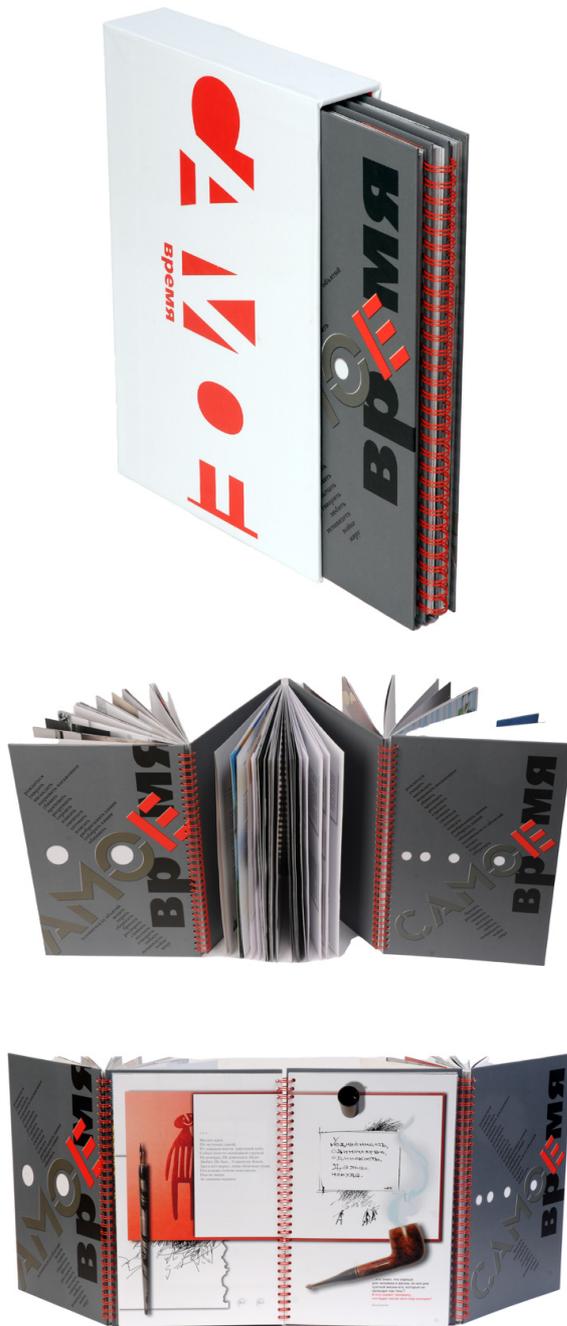
Маркаров Ю.Н. Разворот обложки учебника изобразительного искусства. 2017

Одной из наиболее ярких работ Юлиана Маркарова в книжном дизайне является поэтическое издание «Самое время»². Как рассказывал сам художник, «это издание, посвященное поэзии в интернете, 17 поэтов и 17 художников. Героем же книги было выбрано само Время. Форма ее необычна, сложна, поскольку задача – организовать многоголосье интерпретаций Времени, соединив несколько информационных потоков: текстов стихотворений, формулировок афоризмов и визуального ряда художественных иллюстраций и типографического оформления»³. В комментариях к готовому изданию Маркаров отмечал: «Это сборник стихов поэтов, которые публикуются на портале «стихи.ру» под названием «Самое время»... Издание в коробке, состоит из трех блоков «прошлое, настоящее и будущее», у каждого поэта свой художник со своей стилистикой иллюстри-

² Самое время: юбил. изд. / [сост.: А.А. Баранов, Л.О. Савчук]. Москва: Вентана-Граф, 2009. 334с.: ил.; вкл. (Подарочное издание).

³ Из интервью, записанного О.Г. Чичварьиной 23.04.2012.

рования. Задача была объединить всю разношерстную массу в единый организм – КНИГУ»¹.



Маркаров Ю.А. Оформление сборника стихов «Самое время». 2009. Графический дизайн

Поэтическое издание «Самое время» подобно движению декораций, которые постоянно меняются, то выступая на передний план, то отдаваясь от зрителя. Сложность содержания диктует нестандартное решение как самого дизайна книги, так и ее структуры. И эти своеобразные композиционные уровни в книге находятся в постоянном динамическом развитии линии, формы, цвета и света, прорывающегося сквозь пространство, созданное изобразительным рядом. В статичной книге появляется реальное движение. Каждый элемент продиктован общей формой, и каждая деталь определяется другой. В этом взаимодействии плоскости листа и пространства, раскрывающегося в нем, создается гармония взаимоотношения стихов и иллюстраций, фотографий и афоризмов.

Умение применять средства плоской графики в объеме и движении Юлиан Маркаров широко использовал при создании театральных декораций.

«Работая год в театре, – вспоминает Юлиан Маркаров, – хорошо познал сценическое пространство, осветительную аппаратуру, механику сцены, да и вообще театр, закулисную жизнь, наблюдал за работой режиссеров, сценаристов, все это позже пригодилось и для театральной работы, и для работы в книжном дизайне, да и не только в книжном»². Надо заметить, что в театр Маркаров пришел случайно – его хороший знакомый, художник-график и сценограф В.Е. Валериус предложил вместе поработать в Риге над сценографией спектакля Государственного академического художественного театра имени Я. Райниса «Королева Елизавета Английская» по роману Ф. Брукнера. В главной роли выступила В.Ф. Артмане. «Завораживающее зрелище, когда вбит последний гвоздь в декорации, когда поставлен свет и ты, наконец, увидел свой макет в натуральную величину из зрительного зала. Это восторг!» – вспоминал Юлиан Николаевич³.

¹ Маркаров Ю.Н. Сборник стихов «Самое время». Комментарий [Электронный ресурс]. URL: <https://illustrators.ru/illustrations/1023298> (дата обращения: 20.05.2023).

² Из интервью, записанного О.Г. Чичваринной 23.04.2012.

³ Там же.



Валериус В.Е., Маркаров Ю.Н. Сценография к спектаклю «Королева Елизавета Английская» по Ф. Брукнеру. 1980. Академический художественный театр им. Я. Райниса. Рига¹

Маркаров и Валериус стремились к максимальному синтезу изобразительного и театрального искусств. Сама конструкция сцены подсказала художникам создать модульную декорацию Англии XVI века. На глазах у зрителя из зеркала сцены вырастала архитектура площадей Англии, парламента и т. д. Валериус и Маркаров впервые применили этот принцип в театре. Враждующие страны – Англия и Испания, были «географически» разделены ими на сцене. Англия занимала все пространство зеркала сцены, а Испания по принципу контраста находилась на сценическом круге и представляла собой сферу с испанским крестом. «Эта неуклюжая конструкция, – по словам Ю.Н. Маркарова, – создавала образ огромной армады морских кораблей, которые, как известно, не выдержали шторма и погибли, а маленькие корабли Англии устояли, и она без единого выстрела выиграла войну»².

Везением Маркаров считал приглашение от композитора, дирижера, скрипача С.В. Стадлера, который ставил в Санкт-Петербурге в театре Эрмитажа оперетту И. Штрауса «Летучая мышь». Работа в театре была для художника, по его признанию, «некой отдушиной, другим видом творчества, в котором можно было создавать образ спектакля в реальном пространстве сцены»³.

И вновь его декорации сдержанны, графичны, геометричны. Но чувство ритма, цветовые контрасты, умение сочетать в сценографии плоскости и объем, световые эффекты помогают Маркарову создавать иллюзию движения, определенного настроения, жизни.

Не меньшего успеха Юлиан Николаевич Маркаров добился как педагог. Более 30 лет он передавал свои знания и опыт будущим графикам и дизайнерам. И на собственном ярком примере личного таланта в искусстве и в жизни доказывал верность однажды принятому правилу: «надо быть всегда молодым и остро воспринимать мир, не черстветь, всегда учиться, вбирать в себя все хорошее и быть честным и убедительным в своих работах»⁴.

¹ Источник фото: Юлиан Маркаров – график, сценограф. Ч. 1 [Электронный ресурс]. <https://www.liveinternet.ru/users/rinagit/post327533333> (дата обращения: 24.03.2023).

² Из интервью, записанного О.Г. Чичвариной 23.04.2012.

³ Из интервью, записанного О.Г. Чичвариной 23.04.2012.

⁴ Там же.

Но об этой части жизни Юлиана Маркарова следует писать отдельно и специально. В этом исследовании нам хотелось создать образ художника Маркарова, чья одаренная натура позволила ему стать тонким философичным графиком, самобытным художником театра, поэтичным иллюстратором многих книг. Маркарова волновала проблема противостояния настоящего и искусственного, свои размышления

он воплотил в сценографии, станковой графике, фотографии, полиграфическом дизайне, стихах, высказываниях, выражая мысли созерцателя и создавая новую грань в искусстве под названием «режиссура в книге».

Редакция благодарит Юлию Юлиановну Маркарову за предоставленный иллюстративный материал.

Сведения об авторах:

Сиротина Ирина Львовна, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры дизайна и рекламы Национального исследовательского Мордовского государственного университета имени Н.П. Огарёва

ул. Большевистская, 68, Саранск, Республика Мордовия, 430005
sirotinail@mail.ru

Чичварина Ольга Геннадьевна, соискатель кафедры дизайна и рекламы Национального исследовательского Мордовского государственного университета имени Н.П. Огарёва

ул. Большевистская, 68, Саранск, Республика Мордовия, 430005
svetalina.info@yandex.ru

Дата поступления статьи: 08.06.2023

Одобрено: 26.06.2023

Дата публикации: 30.06.2023

Для цитирования:

Сиротина И.Л., Чичварина О.Г. Восходящая диагональ Юлиана Маркарова (Памяти уникального художника-графика) // Сфера культуры. 2023. № 2 (12). С. 115–126.

DOI: 10.48164/2713-301X_2023_12_115

УДК 766(470.345)

DOI: 10.48164/2713-301X_2023_12_115

I.L. Sirotina

Saransk
National Research Ogarev Mordovia State University
sirotinail@mail.ru

O.G. Chichvarina

Saransk
National Research Ogarev Mordovia State University
svetalina.info@yandex.ru

THE ASCENDING DIAGONAL OF JULIAN MARKAROV (IN MEMORY OF A UNIQUE GRAPHIC ARTIST)

The work of a graphic artist, scenographer, designer, teacher and thinker Julian Nikolaevich Markarov (1943-2021) is imbued with philosophical contemplation, reflection on the eventuality of what is happening, on the path of a person and the road that one chooses. His heroes were people who kept pace with the times and who went against everything, sophisticated and tempted by art. Almost no one has ever

written about the artist. All information about Yu.N. Markarov's biography and creative work is to be found in Internet sources unknown for a wide range of art critics. This article strives to correct this injustice.

Keywords: Julian Markarov, graphics, computer graphics, scenography, book design.

About the authors:

Irina L. Sirotina, Doctor of Philosophy, Professor, Professor at the Department of Design and Advertising of National Research Ogarev Mordovia State University

68 Bolshhevistskaya Str., Saransk, Republic of Mordovia, 430005
sirotinail@mail.ru

Olga G. Chichvarina, Postgraduate Degree Applicant at the Department of Design and Advertising of National Research Ogarev Mordovia State University

68 Bolshhevistskaya Str., Saransk, Republic of Mordovia, 430005
svetalina.info@yandex.ru

УДК 78,071.1(470.43)
DOI: 10.48164/2713-301X_2023_12_127

Д.А. Дятлов

Самара
Самарский государственный институт культуры
diatlovda@mail.ru

АРХИВ КОМПОЗИТОРА САВЕЛИЯ ОРЛОВА: К ПРОБЛЕМЕ АКТУАЛИЗАЦИИ

Исследование посвящено документальному наследию известного самарского композитора Савелия Орлова. Личный архив музыканта не отражает его жизнь и творчество в деталях и подробностях, некоторую часть следует считать утраченной. Тем не менее сохранившийся объем документов может стать предметом исследования краеведов, историков, культурологов, искусствоведов. Архив включает в себя фотоматериалы и документы за период с конца XIX до середины XX в., опубликованные произведения с 1924 по 1946 г. и рукописи композитора с 1900 до 1950 года. Собрание свидетельств эпохи и нотных рукописей представляет историческую и музыкальную ценность.

Ключевые слова: Савелий Орлов, Куйбышевский союз советских композиторов, отечественная музыка XX века, советская музыка, музыкальная культура Самары.

Пространство музыкальной культуры, в котором генерируются художественные идеи или создаются новые произведения, непрерывно меняется. Здесь осуществляется преемственность музыкального ремесла или творчески переосмысливается наследие, новое встраивается в традицию или преодолевает устоявшиеся формы искусства. Это пространство возрастает или сужается, наполняется смыслами или скудеет, получает глубину или растекается вширь. Под влиянием внехудожественных идей, а подчас под их гнетом музыкальное искусство дает ростки подлинного, иногда на этом поле рождаются шедевры.

В процессе развития и созидания незаметно происходит смена поколений, каждое из которых вносит свой вклад в жизнь искусства. Значительные явления и яркие имена прошлого, даже совсем недавнего, подчас оказываются утраченными. Память культуры избирательна, иногда в ней образуются лакуны. Открытие или, правильней сказать, переткрытие бывает важно для понимания сегодняшних реалий и проблем.

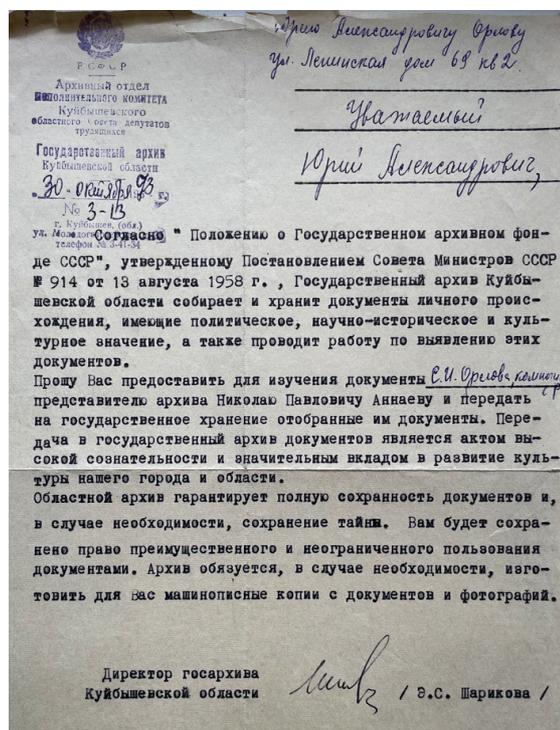


Ил. 1. Савелий Осипович Орлов

Савелий Осипович Орлов (1879–1953) (ил. 1), более тридцати лет жизни отдавший служению музыкальному искусству в городе Самаре (Куйбышеве), проявил себя в самых разных направлениях. Он был пианистом-солистом, концертным артистом-ансамблистом и дирижером; композитором, сочинявшим в самых разных жанрах (от симфонии до массовой песни); музыкантом-педагогом, воспитавшим десятки профессиональных музыкантов; организатором концертов и концертных коллективов (от камерных ансамблей до симфонических оркестров); наконец, директором музыкальных учебных заведений (от музыкальных классов до музыкального училища и народной консерватории).

Казалось бы, такая масштабная деятельность должна была на долгие годы оставить память о себе. Однако сведения о выдающемся деятеле музыкального искусства Самары можно найти лишь в некоторых справочных изданиях, отдельных научных или учебно-методических работах, в редких публицистических статьях или местной периодике. Одна из причин – известная закрытость архива Савелия Осиповича Орлова для публики и музыкантов. Внушительное количество нотных рукописей, исторической ценности фотоматериалы и различные документы эпохи хранятся у внука композитора Юрия Александровича Орлова. Еще в 1973 г. ему было предложено передать все документы и материалы, связанные с жизнью и творчеством композитора Савелия Орлова, для изучения и последующего хранения в Государственный архив Куйбышевской области (ГАКО) (ил. 2). В этой просьбе было отказано, а официальное письмо Госархива владелец приложил к общей массе документов. Со своей стороны, представитель государственного архивного учреждения Н.П. Аннаев передал Ю.А. Орлову копию наиболее полного списка сочинений композитора (машинописный экземпляр находится на государственном хранении, его происхождение неизвестно). Вероятно, активность сотрудников ГАКО

в этом деле была инициирована неизвестными нам куйбышевскими музыкантами, ратовавшими за сохранение наследия Савелия Орлова.



Ил. 2. Письмо из областного архива

Одно из первых сообщений о деятельности музыканта в Самаре (Куйбышеве), не считая прижизненных публикаций в периодике, принадлежит Еве Марковне Цветовой, известному музыковеду, лектору Куйбышевской филармонии, автору книги «Возрожденный "Олимп": Из истории музыкальной жизни Самары – Куйбышева», изданной в 1991 году. В ней она довольно подробно освещает деятельность музыканта, начиная со времени его приезда в Самару в 1922 г. [1]. Упоминание о композиторе мы находим в «Историко-культурной энциклопедии Самарского края. Персоналии», опубликованной в 1995 г. и в сборнике «Автографы: Культура и искусство Самарской области» под редакцией С.П. Хумарьян, увидевшем свет в 1998 г. [2]. Примечательно, что полувекое молчание о композиторе совпадает с бездействием Самарской композиторской организации со дня кончины ее председателя С.О. Орлова

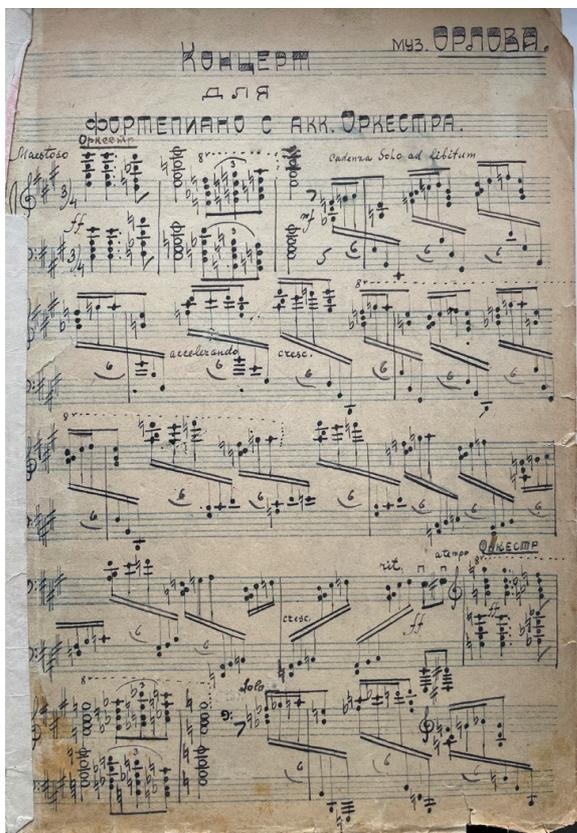
в 1953 г. и до возрождения союза в начале 1990-х гг. усилиями пианиста и композитора А.Н. Бердюгина. Известно, что Куйбышевский союз советских композиторов (КССК) основал в 1942 г. Д.Д. Шостакович, будучи в эвакуации в «запасной столице» СССР. Немало сил в организацию работы Союза после отъезда Шостаковича вложил С.О. Орлов – его бессменный председатель до 1953 года.

С наступлением нового века творчество и личность композитора Савелия Орлова все больше привлекает музыкантов, краеведов, исследователей самарской культуры. Самарское музыкальное училище, где на протяжении многих лет директорствовал С.О. Орлов, выпускает к столетнему юбилею учебного заведения (1902–2002) сборник, включавший, в частности, мемуары. Немало ярких воспоминаний посвящено неординарной фигуре С.О. Орлова [3, с. 70, 71, 86].

Музыканты-исследователи, работающие в области региональной музыкальной культуры, представляют результаты своих изысканий в сборниках научных трудов. Так, известный популяризатор музыки самарских композиторов В.Т. Семенов пишет в 2004 г. статью, в которой, говоря о фортепианном исполнительстве и образовании в Самаре, в числе самых заметных деятелей первой половины XX столетия отмечает фигуру С.О. Орлова [4, с. 97]. Выдающемуся музыканту уделяет внимание В.Н. Базун в книге «Русские композиторы XX–XXI вв.» [5], опубликованной в 2006 году. Группа энтузиастов во главе с В.Т. Семеновым осуществляет издание произведений самарских композиторов для хора, голоса и вокального ансамбля, фортепиано (2007 г.), позднее выходит фортепианный репертуарный сборник (2015 г.). В них печатаются ноты произведений Савелия Орлова: хоровое «Да будет священна с врагами борьба» на слова А. Возняк [6, с. 10], «Романс» для баса и фортепиано на слова Б. Макаровского «Лепестки» [7, с. 4],

«Вальс» фа-диез минор для фортепиано [8, с. 3] и «Полонез» [9, с. 1]. В 2007 г. журнал «Самарские судьбы» размещает на своих страницах статью Юлии Шумиловой «Последний романтик». Здесь впервые появляются фотоматериалы и копии документов из архива композитора [10, с. 94–107].

Некоторые издания связаны с Международным музыкальным фестивалем имени Савелия Орлова [11; 12]. Начиная с 2011 г. Самарская государственная академия культуры и искусств (ныне – Самарский государственный институт культуры) проводит этот музыкальный форум, включающий в себя концерты, конкурсы молодых музыкантов, открытые уроки известных деятелей искусств, научно-практическую конференцию. Примечательно, что первый фестиваль имени Савелия Орлова открывался большим концертом из произведений для фортепиано и народных инструментов, академического и народного хоров, струнных трио и квартета, романсов. С разрешения хранителя архива Ю.А. Орлова необходимые для этого концерта рукописи были оцифрованы и затем набраны в нотных компьютерных редакторах. Гала-концерт, завершавший фестиваль в зале Самарской государственной филармонии, включал в себя симфоническую музыку композитора: «Марш» для оркестра и Концерт для фортепиано с оркестром в трех частях. Оркестровые партитуры этих сочинений не сохранились, в распоряжении музыкантов оказался лишь рукописный клавираусцуг (ил. 3). Оркестровку обоих сочинений осуществил доцент СГАКИ В.И. Свитов. «Марш» исполнялся Симфоническим оркестром Самарской государственной академии культуры и искусств и Самарского музыкального училища имени Д.Г. Шаталова под управлением Виктора Дрожникова, а Фортепианный концерт Академическим симфоническим оркестром Самарской филармонии под управлением Михаила Щербакова, солировал Павел Назаров.



Ил. 3. Рукопись концерта для фортепиано с оркестром

Архив композитора Савелия Осиповича Орлова можно разделить на несколько неравных частей:

1) фотоматериалы, связанные с детством, юностью, учебой в Санкт-Петербургской консерватории, работой в музыкальных классах или на концертных площадках с симфоническим оркестром г. Царицына и в Музыкальном техникуме (училище) г. Самары (Куйбышева); фотографии, запечатлевшие композитора за работой в классе или на отдыхе с семьей;

2) копии афиш и программ концертов в Царицыне (1918) и Самаре (1927, 1947), рецензия на первые сольные концерты пианиста Савелия Орлова в Самаре (1922), воспоминания ректора Горьковской консерватории Г. Домбаева (1971) и сотрудницы по царицынским музыкальным классам Егеревой-Кисовой¹ (1967);

3) документы, подготовленные для празднования 50-летнего юбилея творческой деятельности, а также присвоения почетного звания «Заслуженный деятель искусств РСФСР»;

4) развернутые статьи или краткие сообщения о композиторе, о работе Куйбышевского союза советских композиторов в официальном периодическом издании «Волжская коммуна» (1935, 1943, 1946, 1947, 1949, 1950, 1954);

5) каталоги сочинений (авторский 1950 г. и машинописный, сформированный позднее неизвестным составителем); изданные прижизненно произведения и рукописи.

Последняя часть, в основном состоящая из нотных рукописей, самая внушительная по объему, содержит множество произведений в различных жанрах, для разных солистов и инструментальных составов. Именно она представляет наибольшую, более того, художественную ценность. Каталоги отражают весь объем композиторской работы, дают первичные данные для поиска утраченных рукописей. Согласно каталогам С.О. Орлов сочинил более ста опусов. Прижизненных публикаций произведений сохранилось немного. Оркестры, ансамбли или солисты, обращавшиеся к музыке композитора Савелия Орлова, репетировали и исполняли по рукописным клавирам, партитурам и голосам.

Публикации в газетах «Волжская коммуна», «Красноармеец», «Будь готов» охватывают период с 1935 по 1954 годы. Это напечатанные ноты песен, сообщения о новых сочинениях С.О. Орлова и коллег, о концертах Союза и обсуждениях произведений куйбышевских композиторов (ил. 4, 5, 6, 7, 8). Одна из этих публикаций привлекает внимание важностью события.

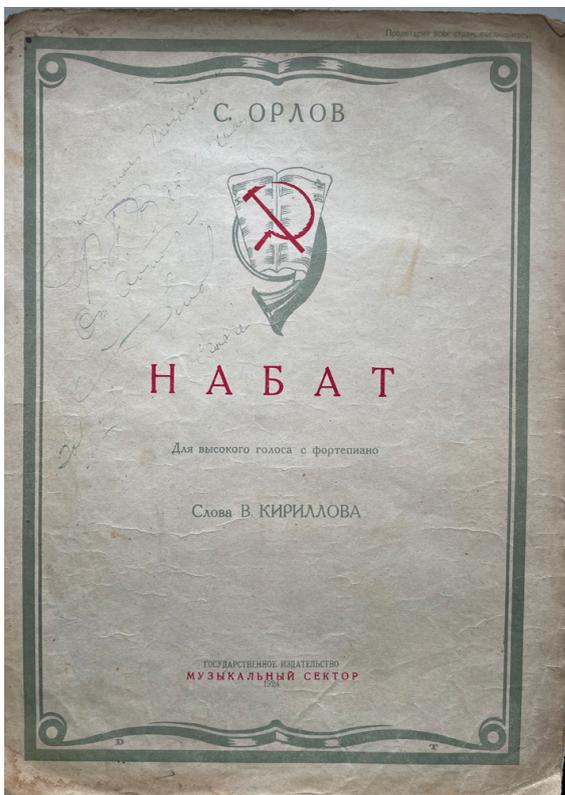
¹ В воспоминаниях, озаглавленных «Слово о С.И. Орлове», инициалы автора отсутствуют.



Ил. 4. Батрацкая песня



Ил. 6. Песня деда Софрона



Ил. 5. Набат



Ил. 7. Газета «Красноармеец»

В газете «Волжская коммуна» от 9 января 1943 г. напечатана заметка заместителя председателя правления Куйбышевского союза композиторов А. Оголевца о композиторском конкурсе, организованном Куйбышевским областным советом по делам искусств, Союзом советских композиторов и Куйбышевской филармонией¹ (ил. 9). На конкурс было представлено более шестидесяти новых сочинений. Проходивший в три тура конкурс оценивало жюри во главе с Д.Д. Шостаковичем. По разделу симфонической литературы С.О. Орлов был премирован почетным дипломом за симфоническую поэму, посвященную Великой Отечественной войне. Также почетным дипломом отмечены его «Партизанские частушки» на слова Максима Танка (ил. 10). Рецензент отмечал свежесть гармонии, ясность формы, доступность музыкального языка.

Как правило, все отклики прессы на новые сочинения Орлова были весьма положительными. Пожелания коллег после обсуждений в Союзе, принятых в то время, уважительны и доброжелательны. Несмотря на возможные профессиональные разногласия, музыканты отдавали себе отчет в том, что С.О. Орлов является прямым наследником русской музыкальной культуры минувшего века – века ее расцвета. Нередки упоминания в текстах рецензий и отзывов имен учителей композитора – Анатолия Константиновича Лядова, Николая Андреевича Римского-Корсакова, Анны Николаевны Есиповой, Сергея Михайловича Ляпунова.

Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «Об опере Мурадели “Великая дружба”» 1948 г. будто катком прошлось по всем композиторским организациям Советского Союза. Коснулась эта критическая волна и Куйбышевского союза советских композиторов. Документ стал своеобразным завершающим аккордом в критике, а нередко и в травле

известных, а иногда и великих композиторов эпохи. Ю. Шумилина в своей публикации «Последний романтик» упоминает некую комиссию, работавшую в Куйбышеве в 1948 г., которая обвинила С.О. Орлова в формализме [10, с. 105]. В архиве, хранящемся у внука композитора, мы не нашли свидетельств, подтверждающих этот факт. Однако машинописная выписка из газеты «Волжская коммуна» о публикации за подписью М. Тейха (13 декабря 1946 г.) иллюстрирует приметку времени – «конструктивную критику» работников искусств и в частности композиторов. В газетной публикации можно прочесть: «...у т. Орлова С.И. нет стремления находить новые краски и звучания, обогащать свой гармонический язык. Кроме того, у т. Орлова С.И. заметно пристрастие к внешне-эффективному звучанию, к большой звучности за счет красочности, особенно в оркестровой манере письма, некоторая оторванность от действительности, узость тематики снижают значение его произведений. Ему следует искать темы для своего творчества в современности»². Завершая критический обзор произведений членов Куйбышевского союза композиторов, автор резюмирует: «Надо покончить с замкнутостью в себе, с творчеством ради творчества и выйти на широкую дорогу борьбы за выполнение задач, поставленными перед работниками искусств ЦК нашей партии, в преддверии Съезда советских композиторов, который состоится в I кв. 1947 г. в г. Москве»³ (ил. 11).

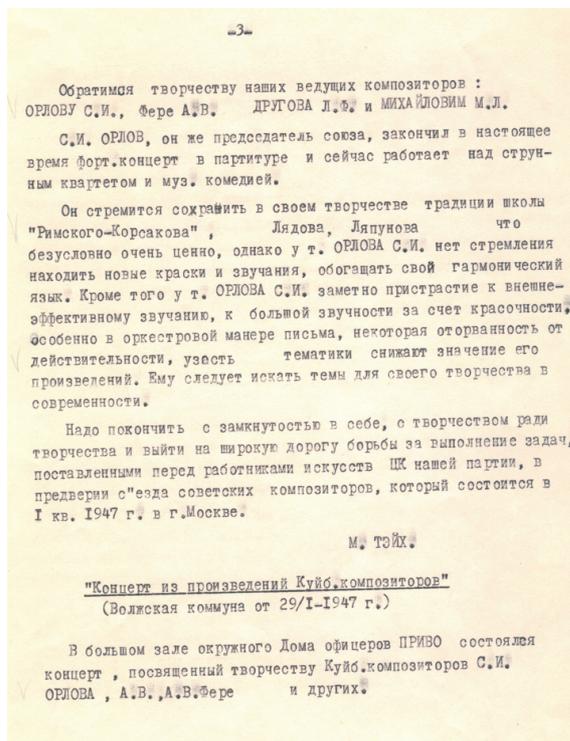
Роковое слово «формализм» здесь еще не произнесено, но тенденция очевидна. Упомянутый съезд прошел в 1948 г. и, по свидетельству В.Н. Бацун, председатель куйбышевской организации композиторов С.О. Орлов принял в нем участие [5, с. 228]. Последствия решений Пленума партии и Съезда композиторов, сказавшиеся на судь-

¹ Оголевец А. Конкурс на лучшее музыкальное произведение // Волж. коммуна. 1943. 9 янв. (№ 7). С. 4.

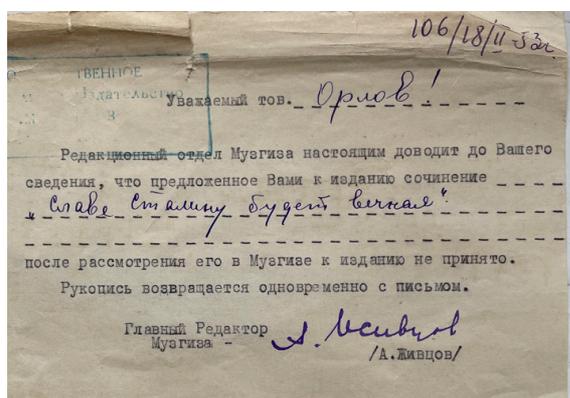
² Тейх М. Счет композиторам гор. Куйбышева // Волж. коммуна. 1946. 13 дек. (№ 245). С. 2.

³ Там же.

бах многих музыкантов, не обошли стороной и С.О. Орлова. Празднование 50-летия творческой деятельности не состоялось, почетное звание также не было присуждено. Кроме того, в уже анонсированном издании оратории «Слава Сталину будет вечная» также было отказано. Сообщение об этом пришло лишь в феврале 1953 г. (ил. 12).



Ил. 11. Волжская коммуна. 13.12.46

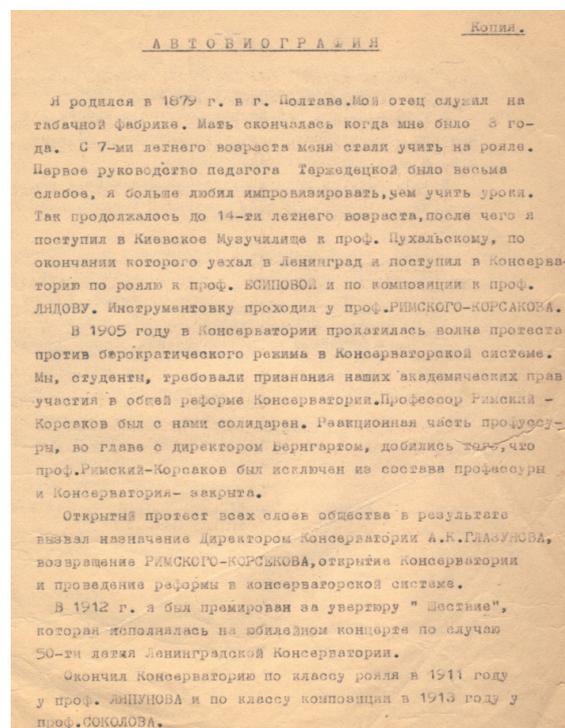


Ил. 12. Отказ Музгиза

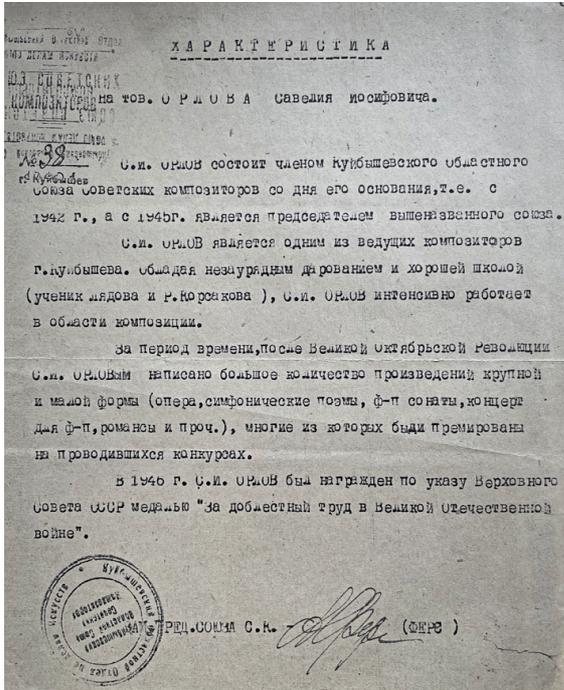
Несмотря на ощутимые волны критики из столицы, в Куйбышеве подготовка к 50-летию творческой деятельности С.О. Орлова шла своим чередом. Проходили концерты, как

авторские, так и Союза композиторов. Каждодневные заботы председателя Союза и преподавателя музыкального училища (классы фортепиано и ансамбля) занимали значительное время. В оставшиеся часы Орлов сочинял новые произведения. Послевоенный период можно считать самым плодотворным в его творчестве. В это время написаны оба фортепианных концерта, две симфонии, опера «Под новый год», множество романсов и фортепианных пьес, камерная музыка, обработки народных песен (соч. 67–119).

Помимо рукописей послевоенных сочинений, в архиве содержится ряд документов, подготовленных для юбилейных мероприятий 1947 года. Все они представлены в машинописном виде. Это автобиография (ил. 13, 14), выписки из самарской (куйбышевской) периодики, копии афиш и программ концертов начиная с 1918 г. (ил. 15, 16, 17), отзывы коллег (в том числе профессора Ленинградской консерватории О.К. Калантаровой), список многочисленных учеников с 1924 по 1946 год.



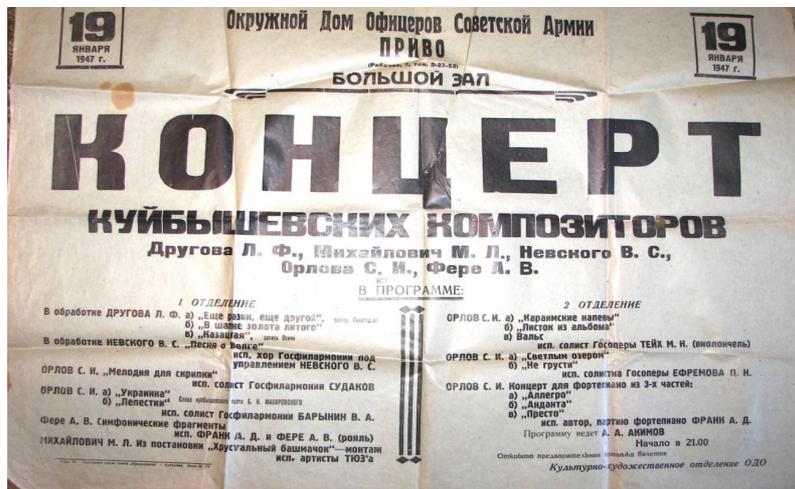
Ил. 13. Автобиография



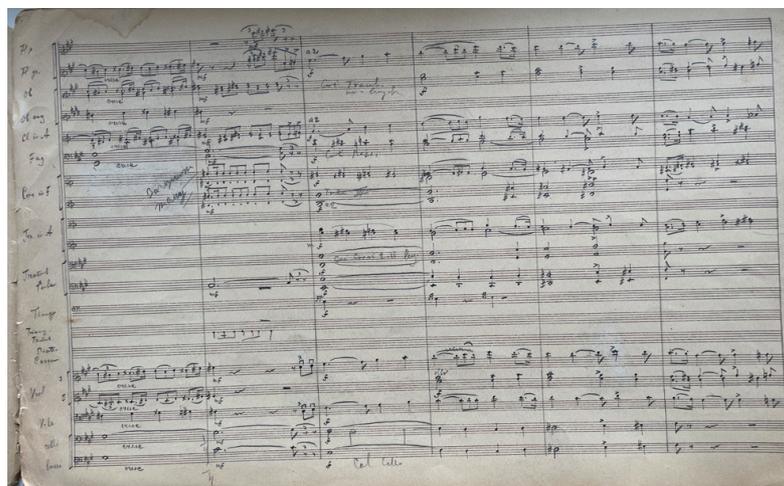
Ил. 14. Характеристика



Ил. 15. Афиша



Ил. 16. Афиша

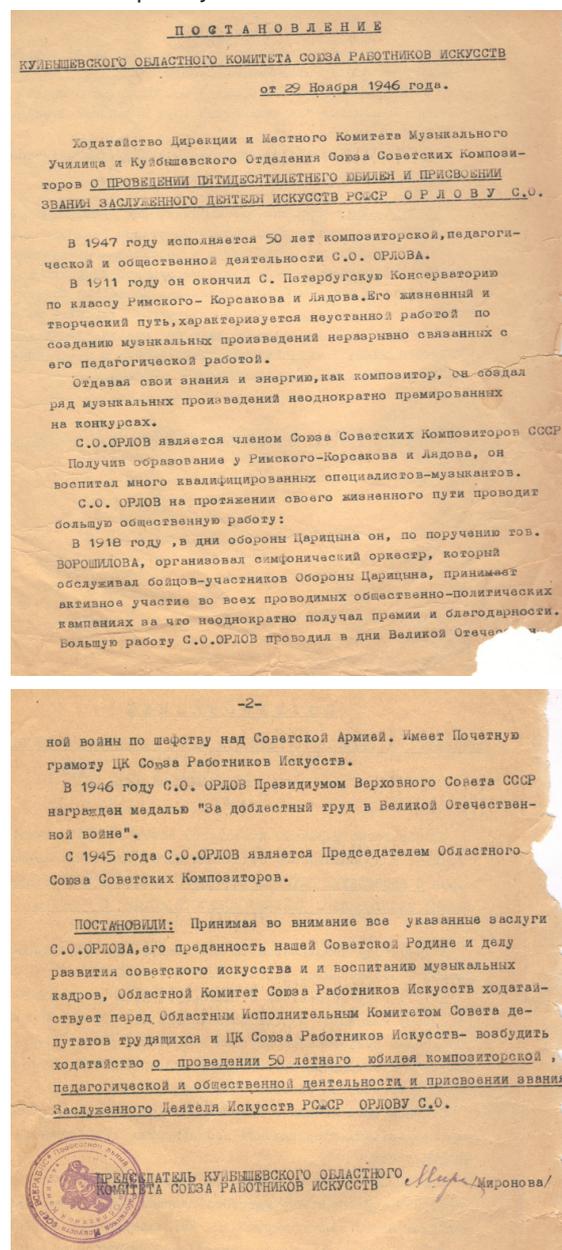


Ил. 17. Рукопись фрагмента симфонии

В результате ходатайства Куйбышевского музыкального училища и Куйбышевского отделения Союза Советских композиторов было выпущено постановление Куйбышевского областного комитета Союза работников искусств «О проведении пятидесятилетнего юбилея и присвоении звания заслуженного деятеля искусств РСФСР Орлову С.О.». Краткий текст документа гласит: «В 1947 году исполняется 50 лет композиторской, педагогической и общественной деятельности С.О. Орлова. В 1911 году он окончил С. Петербургскую Консерваторию по классу Римского-Корсакова и Лядова. Его жизненный и творческий путь, характеризуется неустанной работой по созданию музыкальных произведений неразрывно связанных с его педагогической работой. Отдавая свои знания и энергию, как композитор, он создал ряд музыкальных произведений неоднократно премированных на конкурсах. С.О. Орлов является членом Союза Советских Композиторов СССР.

Получив образование у Римского-Корсакова и Лядова, он воспитал много квалифицированных специалистов-музыкантов. С.О. Орлов на протяжении своего жизненного пути проводит большую общественную работу: в 1918 году, в дни обороны Царицына он, по поручению тов. Ворошилова, организовал симфонический оркестр, который обслуживал бойцов-участников Обороны Царицына, принимает активное участие во всех проводимых общественно-политических кампаниях за что неоднократно получал премии и благодарности. Большую работу С.О. Орлов проводил в дни Великой Отечественной войны по шефству над Советской армией. Имеет Почетную грамоту ЦК Союза Работников Искусств. В 1946 г. С.О. Орлов Президиумом Верховного Совета СССР награжден медалью "За доблестный труд в Великой Отечественной войне". С 1945 г. С.О. Орлов является Председателем Областного Союза Советских Композиторов. Принимая во внимание все указанные заслуги С.О. Орлова, его преданность нашей

Советской Родине и делу развития советского искусства и воспитанию музыкальных кадров, Областной Комитет Союза Работников Искусств ходатайствует перед Областным Исполнительным Комитетом Совета депутатов трудящихся и ЦК Союза Работников Искусств – возбудить ходатайство о проведении 50 летнего юбилея композиторской, педагогической и общественной деятельности и присвоении звания Заслуженного Деятеля Искусств РСФСР Орлову С.О.»¹ (ил. 18).



Ил. 18. Постановление

¹ Цит. по машинописной копии документа, хранящейся в архиве композитора.

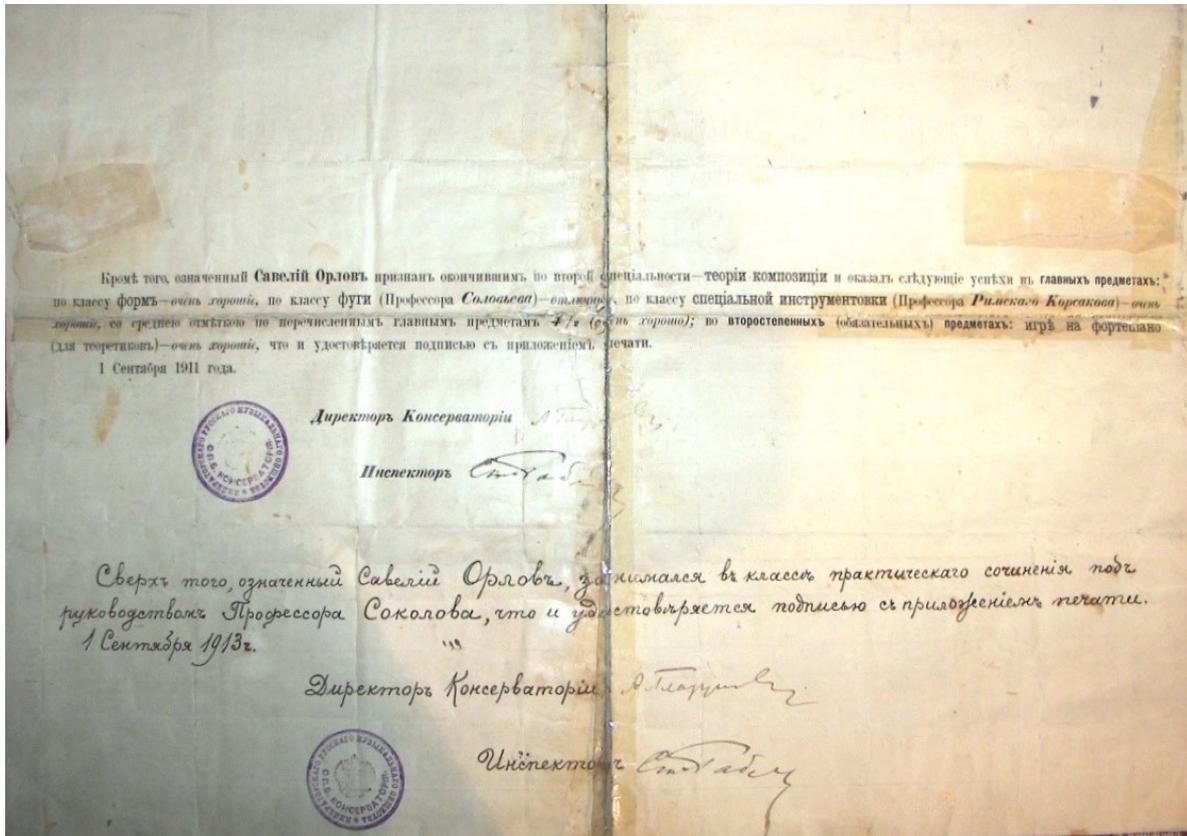
За этим текстом, полным канцеляризмами советской эпохи – целая жизнь, которая в известном смысле послужила связующим мостом для передачи музыкальных традиций Российской империи Советской России и далее Советскому Союзу.

Музыкант С.О. Орлов завершил образование в 1911 г. как пианист, в 1913 г. как композитор. В 1907 г. по семейной легенде участвовал в парижских Русских сезонах Сергея Дягилева. Об этом пишет Е.М. Цветова в своей книге, зная, вероятно, историю со слов членов семьи [1, с. 48]. В 2013 г. общественная организация «Альянс-Франсез-Самара» (в то время партнер Фестиваля имени Савелия Орлова) провела свое небольшое изыскание и обнаружила «следы» С.О. Орлова в архиве Парижской консерватории (ил. 19, 20). Пока не получено документального подтверждения, участие композитора в парижских Русских сезонах остается легендой.

Свое появление в Царицыне в 1913 г. С.О. Орлов объяснял состоянием здоровья, как он писал впоследствии в автобиографии. Деятельность же, которую развернул в провинциальном южном городе музыкант, требовала не только здоровья, но и профессионализма, и упорства, и недюжинного административного таланта. Легендарное поручение от Ворошилова создать в 1918 г. в Царицыне симфонический оркестр (что кажется чуть ли не фантастическим в годы Гражданской войны) могло бы также остаться легендой, если бы не фото, афиши и программы концертов того времени. Интересен состав симфонического оркестра, указанный в одной из программ. Среди музыкантов – выпускники Санкт-Петербургской, Московской и Пражской консерваторий, артисты оркестров Русской оперы и Итальянской оперы, музыканты Варшавской и Московской филармоний (ил. 21, 22).



Ил. 19. Диплом консерватории



Ил. 20. Диплом консерватории (оборотная сторона)



Ил. 21. Царицын, оркестр, 1913 г.



Ил. 22. Царицын, 1916 г.

Русское Музыкальное Общество
Царицынское Отдѣленіе

..... при участіи

организации-Моряковъ-Царицанъ
въ Общественномъ Собраніи

..... въ Пятницу 2-15 марта 1918 г.

состоится первый

СИМФОНИЧЕСКІЙ КОНЦЕРТЪ

подъ управленіемъ Директора Музыкальнаго Училища
С. И. Орлова

при участіи преподавателя Музыкальнаго Училища
А. К. ДРУЖИНИНА (цугъ-тромбонъ)

и оркестра въ составѣ 55 человекъ.

Начало въ 8 час. вечера.

Весь чистый сборъ съ этого концерта поступитъ
въ пользу Матросскаго Университета.

Солисты оркестра.

М. Я. Пестеръ —Скрипачъ, свободный художникъ окончилъ Петроградскую-Консерваторію у проф. Ауэра съ большой серебряной-медалью.

П. Ч. Фиоренцано —Скрипачъ, артистъ Итальянской оперы.

К. А. Быковская —Скрипачка, ученица профессора Пресса (Преподавателя Московской Консерваторіи).

П. Н. Линицкій —Виолончелистъ, преподаватель Царицынскаго Музык. учил.

Ф. В. Пейзаръ —Контрабасистъ, окончилъ Пражскую Консерваторію.

Н. Ф. Мыльнъ —Альтистъ, артистъ Русской Оперы.

Н. Р. Бахтинъ —Флейтистъ, окончилъ Московскую Филармонію.

Л. М. Грунтовицъ —Гобойстъ, окончилъ Варшавскую Филармонію.

Б. Н. Погорельцъ —Английскій рожокъ, окончилъ Саратовскую Консерваторію.

Д. Г. Морозовъ —Кларнетистъ, артистъ Русской Оперы.

К. А. Иоанно —Фаготистъ, окончилъ Московскую Консерваторію.

Н. А. Сивковъ —Волторнистъ, окончилъ Саратовскую Консерваторію.

Г. П. Брумбергъ —Трубачъ, артистъ Русской Оперы.

А. К. Дружининъ —Тромбонистъ, преподаватель Царицынскаго Музыкальнаго училища.

Д. В. Шабонкинъ —Литавристъ и ксилофонистъ, артистъ Русской Оперы.

А. П. Кеклава —Рояль, преподават. Царицынск. Музык. Училища.

Концертмейстеръ **М. С. Пестеръ.**

Инспекторъ оркестра **А. К. Дружининъ.**

Главный администраторъ **М. Ф. Абрамъевъ.**

Ил. 23. Программа концерта, 1918 г.

Формирование относительно большой группы квалифицированных оркестрантов для исполнения симфонической музыки можно объяснить несколькими причинами. Это бегство музыкантов в глубину бывшей империи из бедствующих столиц. И, в известном смысле, городская культурная среда, созданная прежними поколениями местных музыкантов, а также стремление новой власти к культурному строительству, но уже на иных основаниях, нежели прежде. На афише первого Симфонического концерта «под управлением директора музыкального училища С.И. Орлова» обозначены его организаторы – «Русское Музыкальное Общество, Царицынское Отделение при участии Организации-Моряков-Царицан в Общественном Собрании». И ниже: «Весь чистый сбор с этого концерта поступит в пользу Матросского Университета» (ил. 23). Какие бы ни были объективно сложившиеся обстоятельства такого чрезвычайного события, как организация симфонического оркестра в провинциальном городе, роль его организатора трудно переоценить.

Директорство Орлова в Царицынских музыкальных классах, ставших впоследствии Музыкальным училищем, отмечено в архиве фотографиями класса и воспоминаниями ученика Г. Домбаева и сотрудницы Егеревой-Кисовой. Из этих музыкальных классов вышли известные музыканты и деятели искусства, среди которых будущий ректор Горьковской консерватории Григорий Домбаев и известный композитор Константин Листов. Первый оставил трогательные воспоминания о времени учебы в Царицынских музыкальных классах у пианиста и композитора С.О. Орлова. Егерева-Кисова, работавшая вместе с Орловым в Царицыне, вспоминает, что в момент назначения его руководителем школы учреждение было на грани закрытия: «...работа школы не ладилась и недавно организованный

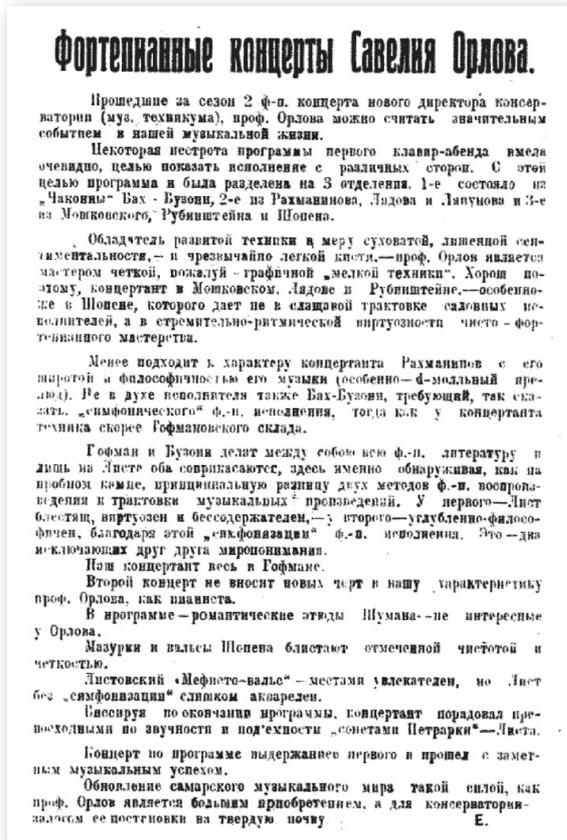
музыкальный коллектив был на краю полного развала»¹. Савелий Иосифович (так в Царицыне называли Орлова, отчество Осипович закрепилось за ним в Самаре) способствовал объединению музыкантов города с неравнодушной к искусству интеллигенцией. Как пишет Егерева-Кисова, он, «обладая относительно твердым характером, в достаточной степени сумел изменить откровенно коммерческий стиль работы школы, насаждая традиции и художественные принципы, необходимые для ведения нормального учебного процесса и воспитания хорошего музыкального вкуса»². Егерева-Кисова вспоминает и решительные новации С.О. Орлова в культурной жизни города – регулярные педагогические концерты, в которых часто выступал и сам директор, и вечерние встречи для знакомства с новой музыкой, где он исполнял свои произведения; также упоминает о нотных изданиях произведений композитора «царицынского периода» (сведений о них не обнаружено).

В 1922 г. С.О. Орлов приехал в Самару, где сразу же проявил себя в различных видах музыкальной деятельности. Он организовал Народную консерваторию и развернул в ней активную просветительскую работу, начал преподавать в Музыкальном техникуме и активно концерттировать. Первые сольные фортепианные концерты, судя по всему, стали заметным событием культурной жизни города. Е.М. Цветова пишет, что на первый концерт «пришла вся музыкальная Самара» [1, с. 48]. Далее последовала целая серия исторических концертов, каждый из которых предварялся комментарием и проходил в трех отделениях (это были камерные концерты и фортепианные вечера). В самарском ежемесячном журнале литературы, искусств и театра «Гонг» в январе

¹ Цит. по машинописному экземпляру воспоминаний «Слово о С.И. Орлове», хранящемуся в архиве композитора.

² Там же.

1923 г. была опубликована рецензия на «два клавирабенда проф. Орлова» за подписью таинственного «Е.» (ил. 24).

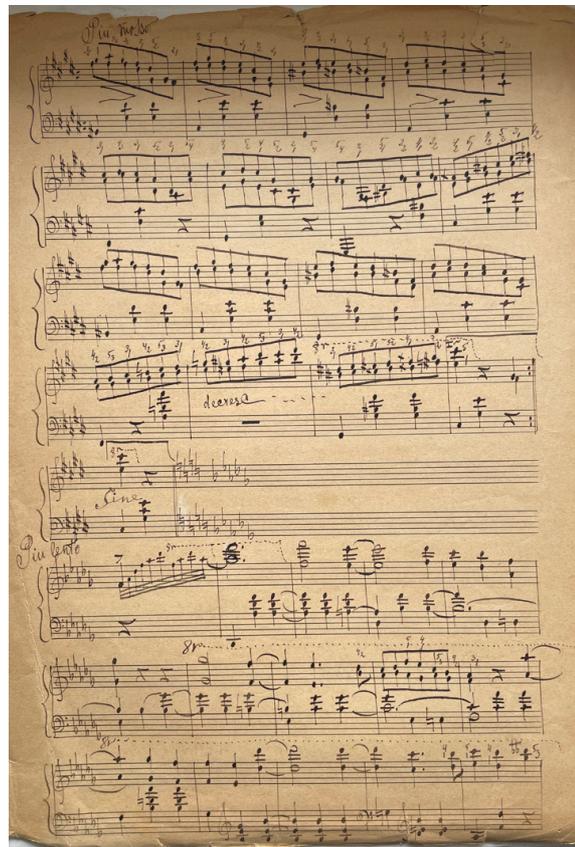


Ил. 24. Рецензия, 1923 г.

Весьма осведомленный в современных реалиях фортепианного исполнительства рецензент в числе прочего сообщал: «...обладатель развитой техники в меру сухой, лишенной сентиментальности, — и чрезвычайно легкой кисти, — проф. Орлов является мастером четкой, пожалуй — графичной «мелкой техники». Хорош поэтому концертант в Мошковском, Лядове и Рубинштейне, — особенно же в Шопене, которого дает не в слащавой трактовке салонных исполнителей, а в стремительно-ритмической виртуозности чисто фортепианного мастерства. Менее подходит к характеру концертанта Рахманинов с его широтой и философичностью его музыки (особенно — d-мольный прелюд). Не в духе исполнителя также Бах-Бузони, требующий, так сказать, «симфонического» ф.-п. исполнения, тогда как у концер-

танта техника скорее Гофмановского склада». Далее критик обращается к двум крупнейшим фигурам тогдашнего фортепианного Олимпа Йозефу Гофману и Ферруччо Бузони, отдавая предпочтение последнему, Орлова же сравнивая с первым. В заключение рецензент пишет: «Обновление самарского музыкального мира такой силой, как проф. Орлов, является большим приобретением, а для консерватории — залогом ее постановки на твердую почву» (сохранены авторские орфография и пунктуация. — Д.Д.) [13, с. 34].

О фортепианной технике С.О. Орлова можно судить не только по мнениям рецензентов, оставленным свидетельствам или по семейным воспоминаниям, но и по фактуре его фортепианных сочинений, аккомпанементу романсов и особенно по транскрипциям. Так, переложение шопеновского «Вальса» до-диез минор соч. 64 № 2 изобилует не только октавными удвоениями мелодии, но и двойными нотами в каскадах быстрых пассажей (ил. 25).



Ил. 25. Шопен — Орлов. Вальс до-диез минор

СОЛОВЕЙ
Переложение для фортепиано
С. Орлова

Ил. 26. Алябьев – Орлов. Соловей

Для исполнения таких кунштюков необходимы необычайно легкая рука и «быстрые» пальцы. Чрезвычайно эффектное переложение «Соловья» Александра Алябьева представляет собой чуть ли не энциклопедию фактурных приемов романтического пианизма от Франца Листа до Сергея Ляпунова (ил. 26).

Многочисленные фортепианные пьесы и концерты Савелия Орлова – явные и прямые наследники виртуозного европейского пианизма XIX в. и его русской версии – фортепианного искусства П.И. Чайковского, композиторов-«кучкистов», братьев Рубинштейнов (ил. 27).

Каталог сочинений, составленный автором, начинается с «Шествия» соч. 1 для симфонического оркестра. Пьеса получила премию и была исполнена во время празднования 50-летнего юбилея Санкт-Петербургской консерватории в 1912 году.

Когда в пылу безумной страсти
(романс для драматического сопрано)
музыка С. Орлова
слова Берсеновой

Allegro non troppo

Ил. 27. Орлов. Романс

Самое раннее сочинение, хранящееся в архиве, это «Экспромт» для фортепиано, датированный 1900 г. (в рукописных листочках, завершающих машинописный каталог неизвестного авторства, он значится в самом конце под № 114) (ил. 28). Последнее отмеченное автором произведение 1950 г. – «Вальс» фа-диез минор для фортепиано (ил. 29). Между ними пятьдесят лет. На протяжении полувека композитор обращался к разным жанрам, образам и темам: увлекался русскими песнями (Вариации для балалайки и фортепиано «Эко сердце, эко бедное мое...») или восточным фольклором («Караимские напевы» для виолончели и фортепиано), писал идеологически выдержанные сочинения (Симфонические поэмы к 15-летию, к 20-летию Великого Октября) или произведения на сказочно-бытовой сюжет (опера «Под Новый год»). Сочинения для голоса и хора представлены обработками народных песен и романсами, песнями-маршами и балладами.



Ил. 28. Экспромт (рукопись)

Почти все они написаны на стихи современников: Н. Жоголева, В. Лебедева-Кумача, С. Кирсанова, М. Танка, А. Прокофьева, С. Щипачева, В. Багрова и т. д. Фортепианные миниатюры «Экспромт» 1900 г. и «Вальс» 1950 г., обрамляющие все композиторское наследие С.О. Орлова, прочными нитями связывают его с Серебряным веком русской культуры. Их прозрачная и вместе с тем рельефная фактура, простая и одновременно терпкая гармония, непритязательная и удивительно изящная мелодика восходят к интонационному строю фортепианных миниатюр Анатолия Лядова и раннего Александра Скрябина. В «Экспромте» молодой композитор, глядя в смутную даль времени, будто угадывает себя самого, но уже зрелого в «Вальсе». И в той и в другой пьесе ощущается мягкий элегический тон прощания, облеченный то в характер юного стремления к ускользающему идеалу, то в легкие и печальные движения грациозного танца. Восходящие интонационные движения «Экспромта» своеобразно отражаются в нисходящих мотивах «Вальса».



Ил. 29. Вальс (рукопись)

Архив Савелия Орлова свидетельствует о его многогранной деятельности в области музыкального искусства и образования, а также неустанной композиторской работе. Вынужденные перерывы связаны с некоторыми жизненными обстоятельствами. Периоды творческого молчания соответствуют времени переездов и обустройства на новых местах: Царицын – Таганрог – Самара (1919–1923). Связаны эти паузы с напряженной работой по организации концертов в Самаре и с активным участием в них (1927). Администрирование образовательной деятельности в музыкальном училище на фоне постоянно меняющихся требований вышестоящих организаций также иногда препятствовало творческому процессу (1934–1936). Преподавательская работа отнимала массу времени и сил, не оставляя их для творчества (1939–1940). Начиная с первого военного года, и чем дальше, тем больше, Орлов-композитор трудился над новыми сочинениями. Драматические события военного времени давали и темы для творчества, и мотивацию для композитор-

ской работы. Наиболее плодотворным, как было сказано выше, стал период 1944–1950 годов. Тогда было написано множество произведений, в том числе симфонии, концерты, оратория, опера, вокальные и фортепианные миниатюры, некоторые из них стали вершинами творчества композитора.

Что бы ни делал в своей творческой жизни Савелий Осипович Орлов – поднимал музыкальную жизнь в Царицыне, занимался организацией образования или создавал симфонический оркестр; играл клавирабенды или исторические концерты в Самаре; вел просветительскую деятельность в Народной консерватории или директорствовал в Музыкальном училище; учил подрастающее поколение или сочинял музыку – везде он оставил свой след. Его деятельность была направлена на передачу традиции, соответствовала высокой этической цели служения искусству. Способствовала она и укреплению профессиональных устоев академической музыки на Самарской земле. Следующему поколению музыкантов было на что опереться в своей работе.

Архив композитора Савелия Орлова имеет очевидную историческую ценность. Для того чтобы творческая жизнь выдающегося деятеля самарской музыкальной культуры выстроилась в логичную цепь взаимосвязанных событий необходима работа с архивом. Нужны поиски источников, сверка имен и дат, определение персон на фотографиях, их верификация и многое другое. Архив должен быть приведен в стройный

порядок. Это зависит не только от волеизъявления и профессионализма какого-либо исследователя, но и от степени доступности массива документов, хранящихся в частных руках. Помимо исторической ценности архив композитора Савелия Орлова имеет и ценность художественную. Ноты музыкальных произведений, которые составляют большую его часть, представлены в основном в рукописях. Они год от года ветшают, некоторые пометки, особенно карандашные, плохо читаются. Пройдет еще некоторое время и все они обратятся в прах. Эти рукописи должны быть оцифрованы и сохранены, а впоследствии набраны в нотных редакторах и изданы небольшим тиражом. Некоторые из них могут включаться в учебный репертуар самарских музыкальных учебных заведений. Отечественная музыка состоит не только из известных имен и хрестоматийных произведений.

Изучение произведений самарского композитора Савелия Орлова позволит воспитать в учащихся любознательность, пробудить интерес к российской академической музыкальной традиции в ее разных проявлениях. Произведения С.О. Орлова достойны исполнения и концертной жизни. Рукописи его сочинений не могут и не должны лежать на полке. Музыка сочиняется, чтобы звучать. Если верны слова классика русской литературы о том, что рукописи не горят, то у архива композитора Савелия Орлова должна быть счастливая судьба.

Список литературы

1. Цветова Е.М. Возрожденный «Олимп»: Из истории музыкальной жизни Самары – Куйбышева. Самара: Кн. изд-во, 1991. 168 с.
2. Автографы: Культура и искусство Самар. обл. / отв. ред. и сост. С.П. Хумарьян. Тольятти: Ника, 1998. 278 с.
3. Самарское музыкальное училище сквозь призму поколений (1902-2002): материалы Междунар. науч.-практ. конф. 25-26 нояб. 2002 г.: в 2 т. Т. 2: Мемуары. Самара: Изд-во СГПУ, 2003. 186 с.

4. Семёнов В.Т. Из истории фортепианного исполнительства и образования в Самаре // Академические тетради. Вып. 3: Музыкальное развитие студента: инновационные идеи и перспективы: межвуз. сб. науч. ст. / СГАКИ. Самара, 2004. С. 95-110.
5. Бацун В.Н. Русские композиторы XX-XXI вв.: учеб. пособие. Самара: Изд-во СГПУ, 2006. 324 с.
6. Это надо сберечь: произведения самарских композиторов. Вып. 1: Произведения для хора / сост.: Н.Н. Герасимов, В.Т. Семенов (рук.), А.И. Цыганов. Самара: Артель, 2007. 128 с.
7. Это надо сберечь: произведения самарских композиторов. Вып. 2: Произведения для голоса и вокального ансамбля / сост.: Н.Н. Герасимов, В.Т. Семенов (рук.), А.И. Цыганов. Самара: Артель, 2007. 102 с.
8. Это надо сберечь: произведения самарских композиторов. Вып. 3: Произведения для фортепиано / сост.: Н.Н. Герасимов, В.Т. Семенов (рук.), А.И. Цыганов. Самара: Артель, 2007. 118 с.
9. Фортепианные произведения самарских композиторов 2015: репертуар. сб.: [ноты] / сост. В.Т. Семёнов; СГИК. Самара, 2015. 157 с.
10. Шумилина Ю. Последний романтик // Самарские судьбы. 2007. № 12. С. 94-107.
11. Иванов В. Имени Савелия Орлова // Самара и Губерния: обл. журн. 2011. № 2. С. 80-81.
12. С.О. Орлов: страницы жизни и творчества: материалы и документы / сост.: Д.А. Дятлов, Н.С. Миловидова; авт. предисл. Н.С. Миловидова. Самара: Самар. гос. акад. культуры и искусств, 2011. 36 с.
13. Фортепианные концерты Савелия Орлова / Е. // Гонг: журнал лит., искусства и театра. Самара, 1923. № 1 (январь). С. 34.

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: 12.05.2023

Одобрено: 26.06.2023

Дата публикации: 30.06.2023

Для цитирования:

Дятлов Д.А. Архив композитора Савелия Орлова: к проблеме актуализации // Сфера культуры. 2023. № 2 (12). С. 127–147. DOI: 10.48164/2713-301X_2023_12_127

УДК 78,071.1(470.43)

DOI: 10.48164/2713-301X_2023_12_127

D.A. DyatlovSamara
The Samara State Institute of Culture
diatlovda@mail.ru**ARCHIVE OF COMPOSER SAVELY ORLOV: ON THE PROBLEM OF ACTUALIZATION**

The article is devoted to the archive of the famous Samara composer Savely Orlov. The archive does not reflect the life and work of the musician in detail, some part should be considered lost. Nevertheless, the surviving volume of documents can become the subject of study by local history specialists, historians, culturologists, and art historians. The archive includes photographic materials and documents from the end of

the 19th to the middle of the 20th century, published works from 1924 to 1946, and the composer's manuscripts from 1900 to 1950. The collection of evidence of the era and musical manuscripts is of historical and musical value.

Keywords: Savely Orlov, Kuibyshev Union of Soviet Composers, Russian music of the 20th century, Soviet music, musical culture of Samara.

References

1. Cvetova, E.M. [1991] *Vozrozhdennyj "Olimp": Iz istorii muzykal'noj zhizni Samary – Kujbysheva* [Revived Olymp: from the History of the Samara – Kuibyshev Music Life]. Samara: Knizhnoe Izdatelstvo. (In Russian).
2. *Avtografy: Kul'tura i iskusstvo Samarskoj oblasti* (1998) [Culture and Art of Samara Region]. Ed. & compl. by S.P. Khumaryan. Togliatti: Nika. (In Russian).
3. *Samarskoe muzykal'noe uchilishhe skvoz' prizmu pokolenij (1902–2002): Materialy mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii 25–26 noyabrya 2002 goda: V dvux tomakh. Tom II: Memuary* (2003) [Samara Music School through the Generations Prizm (1902–2002): Proceedings of the International Scientific Practical Conference November 25–26, 2002: in 2 vols. Vol. 2: Memoirs]. Samara: Samara State Pedagogical University. (In Russian).
4. Semyonov, V.T. [2004] *Iz istorii fortepiannogo ispolnitel'stva i obrazovaniya v Samare* [From the History of Piano Performing and Education in Samara] *Akademicheskie tetradi. Vy`pusk 3. Muzykal'noe razvitie studenta: innovacionnye idei i perspektivy: mezhvuzovskij sbornik nauchny`x statej* [Academic Notes. Issue 3. Music Development of a Student: Innovative Ideas and Perspectives: Interinstitutional Collection of Scientific Papers]. Samara: Samara State Academy of Culture and Arts, 95–110. (In Russian).
5. Bacun, V.N. [2006] *Russkie kompozitory XX–XXI vekov: Uchebnoe posobie* [Russian Composers of the XXth–XXIst Centuries: Handbook]. Samara: Samara State Pedagogical University. (In Russian).
6. *"E'to nado sberech": proizvedeniya samarskix kompozitorov* (2007) ["This Has To Be Saved": Works by Samara Composers]. Compl. N.N. Gerasimov, V.T. Semenov, A.I. Cyganov. Issue 1: Works for Choir. Samara: Artel. (In Russian).
7. *"E'to nado sberech": proizvedeniya samarskix kompozitorov* (2007) ["This Has To Be Saved": Works by Samara Composers]. Compl. N.N. Gerasimov, V.T. Semenov, A.I. Cyganov. Issue 2: Works for Voice and Vocal Ensemble. Samara: Artel. (In Russian).

8. *"E'to nado sberech": proizvedeniya samarskix kompozitorov* (2007) ["This Has To Be Saved": Works by Samara Composers]. Compl. N.N. Gerasimov, V.T. Semenov, A.I. Cyganov. Issue 3: Works for Fortepiano. Samara: Artel. (In Russian).
9. *Fortepiannye proizvedeniya samarskix kompozitorov 2015: repertuarnyj sbornik [Noty]* (2015) [Fortepiano Works of Samara Composers 2015: Repertoire Collection: Sheet Music]. Compl. by V.T. Semyonov. Samara: Samara State Institute of Culture. (In Russian).
10. Shumilina, Yu. (2011) *Poslednij romantik* [The Last Romantic]. *Samarskie sud'by* [Samara Fates], No.12, 94-107. (In Russian).
11. Ivanov, V. (2007) *Imeni Saveliya Orlova* [Named after Saveliy Orlov]. *"Samara i Guberniya" oblastnoj zhurnal* [Samara and the Province Regional Journal], No. 2, 80-81. (In Russian).
12. *S.O. Orlov: stranicy zhizni i tvorchestva: materialy i dokumenty* (2011) [S.O. Orlov: Pages from Life and Creative Work: Materials and Documents]. Compl. by D.A. Dyatlov, N.S. Milovidova; Author's Preface by N.S. Milovidova. Samara: Samara State Academy of Culture and Arts. (In Russian).
13. *Fortepianny`e koncerty` Saveliya Orlova (1923)* [Saveliy Orlov's Piano Concerts]. *Gong: zhurnal literatury`, iskusstva i teatra* [Gong: Literature, Art and Theatre Journal]. Samara. No. 1 (January), 34. (In Russian).

About the author:

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

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

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ



**REQUIREMENTS FOR
THE DESIGN OF THE
ARTICLE**

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ

Объем: от 16000 до 40000 знаков (не считая заголовка, аннотации и ключевых слов на русском и английском языках). Шрифт Times New Roman, кегль – 14, межстрочный интервал – полуторный, поля (все) – 2 см, абзацный отступ – 1,25 см. Нумерация страниц сплошная, внизу страницы по центру.

Обязательные элементы статьи:

- Ф.И.О. автора, город, учреждение, e-mail;
- название статьи;
- аннотация на русском языке (500-600 знаков с пробелами);
- ключевые слова (5-10);
- текст статьи;
- список литературы (не менее 10), количество самоцитирований – не более 2;
- сведения об авторе на русском языке (полностью, без сокращений): Ф.И.О., ученое звание, ученая степень, должность, место работы, рабочий адрес с почтовым индексом, адрес электронной почты;
- сведения об авторе на английском языке;
- название статьи, аннотация и ключевые слова на английском языке.
- References (список литературы в транслитерации латиницей с частичным переводом на английский и др. иностранные языки: правила оформления списка см. ниже). Для транслитерации русских слов латиницей необходимо использовать робота (<https://translit.ru/ru/gost-7-79-2000/>) или таблицу, приведенную на указанном вебсайте.

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

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

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

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ АННОТАЦИИ

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

ОСОБЕННОСТИ ОФОРМЛЕНИЯ ТЕКСТА СТАТЬИ

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

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ СПИСКА ЛИТЕРАТУРЫ

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

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

3. Примеры оформления библиографических описаний:

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

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

Научный рецензируемый журнал
№ 1 (11) 2023
12+

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

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

Подписано в печать: 27.06.2023
Дата выхода в свет: 30.06.2023

Формат 170x240/16
Усл. печ. л. 9,6
Тираж 500 экз. Цена свободная

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