

ISSN 2686-7249

ВЕСТНИК РГГУ

Серия

«Литературоведение.
Языкознание. Культурология»

Научный журнал

RSUH/RGGU BULLETIN

“Literary Theory.
Linguistics. Cultural Studies”
Series

Academic Journal

Основан в 1996 г.
Founded in 1996

7
2023

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

There are 10 issues of the journal a year.

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

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

5.9.3. Literary theory (Philology)

5.9.4. Folkloristics (Philology)

5.9.7. Classical philology, Byzantine and modern Greek studies (Philology)

5.10.2. Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects
(Cultural Studies)

5.10.2. Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects
(History)

5.10.2. Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects
(Art Studies)

Goals of the journal. Presentation of the results of the latest researches in the field of philology, linguistics and culturology, which have an unquestionable theoretical and practical value and are promising for the development of research in these fields of knowledge. Advancement of empirically oriented linguistic research and high-quality studies of Russian, languages of the Russian Federation, and languages of the world within a variety of theoretical frameworks and in comparative, historical and typological perspectives.

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

RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series is registered by Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media. Certificate on registration: PI No. FS77-61883 of 25.05.2015. Changes were made to the record of media registration in connection with the name change, renaming of the founder, clarification of the subject – registration number FS77-74270 of 09.11.2018

Editorial staff office: 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047

e-mail: galazver@mail.ru

Выходит 10 номеров печатной версии журнала в год

Учредитель и издатель – Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология» включен: в систему Российского индекса научного цитирования (РИНЦ); в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук по следующим научным специальностям и соответствующим им отраслям науки:

5.9.3. Теория литературы (филологические науки)

5.9.4. Фольклористика (филологические науки)

5.9.7. Классическая, византийская и новогреческая филология
(филологические науки)

5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов
(культурология)

5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов
(исторические науки)

5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов
(искусствоведение)

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

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

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

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

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

Электронный адрес: galazver@mail.ru

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

Editor-in-chief

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

Editorial Board

T.B. Agranat, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, RAS Institute of Linguistics, Moscow, Russian Federation

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

O.Yu. Antsyferova, Dr. of Sci. (Philology), professor, Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russian Federation

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

O.L. Akhunova, Dr. of Sci. (Philology), National Research University "Higher School of Economics" (HSE), Moscow, Russian Federation

S.I. Baranova, Dr. of Sci. (History), associate professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

E.N. Basovskaya, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

Yu.G. Bit-Yunan, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH) / Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (RANEPA), Moscow, Russian Federation

S.A. Burlak, Dr. of Sci. (Philology), professor RAS, Institute of Oriental Studies RAS, Moscow, Russian Federation

N.G. Vladimirova, Dr. of Sci. (Philology), professor, Immanuel Kant Baltic Federal University, Kaliningrad, Russian Federation

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

V.Kh. Gilmanov, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Immanuel Kant Baltic Federal University, Kaliningrad, Russian Federation

N.P. Grintser, Dr. of Sci. (Philology), professor RAS, RAS corr. memb., A.M. Gorky Institute of World Literature RAS, Moscow, Russian Federation

Yu.V. Domanskiy, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (*deputy editor-in-chief*)

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

I. Rzepnikowska, Doctor Habilitatus, Nicolaus Copernicus University, Toruń, Poland

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

M.V. Zagidullina, Dr. of Sci. (Philology), professor, Chelyabinsk State University, Chelyabinsk, Russian Federation

- G.I. Zvereva*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (*deputy editor-in-chief*)
- E.Yu. Ivanova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russian Federation
- G.I. Kabakova*, Dr. of Sci. (Philology), University of Paris-Sorbonne, Paris, France
- V.I. Kimmelman*, Ph.D., University of Bergen, Bergen, Norway
- D.J. Clayton*, Ph.D., emeritus professor, University of Ottawa, Ottawa, Canada
- A.V. Kostina*, Dr. of Sci. (Cultural Studies), Dr. of Sci. (Philosophy), professor, Moscow University for the Humanities, Moscow, Russian Federation
- G.E. Kreidlin*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- M.A. Krongauz*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- L.I. Kulikov*, Ph.D., Cand. of Sci. (Philology), Ghent University, Ghent, Belgium
- I.A. Kuptsova*, Dr. of Sci. (Cultural Studies), associate professor, Moscow Pedagogical State University, Moscow, Russian Federation
- A.B. Letuchiy*, Dr. of Sci. (Philology), National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russian Federation
- M.N. Lipovetsky*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Columbia University, New York, United States of America
- D.M. Magomedova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- L.A. Maltsev*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Immanuel Kant Baltic Federal University, Kaliningrad, Russian Federation
- I.G. Matyushina*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- I.V. Morozova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.G. Mostovaya*, Cand. of Sci. (Philology), National Research University Higher School of Economics (HSE), Moscow, Russian Federation
- S.Yu. Neklyudov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- M.P. Odesskiy*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.E. Pekelis*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.I. Podlesskaya*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Polovinkina*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- N.I. Reinhold*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- R.I. Rozina*, Dr. of Sci. (Philology), Vinogradov Russian Language Institute RAS, Moscow, Russian Federation
- E.L. Rudnitskaya*, Dr. of Sci. (Philology), Institute of Oriental Studies RAS, Moscow, Russian Federation

- A.V. Sideltsev*, Dr. of Sci. (Philology), Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation
- A.E. Skvortsov*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Kazan (Volga region) Federal University, Kazan, Russian Federation
- N.A. Slioussar*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, National Research University Higher School of Economics (HSE), Moscow, Russian Federation
- A.Yu. Sorochan*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Tver State University, Tver, Russian Federation
- A.N. Taganov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation
- Ya.G. Testeleys*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH)/Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation
- V.I. Tyupa*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.V. Fedorova*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation
- D.M. Feldman*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- A.A. Kholikov*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation
- O.B. Khristoforova*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- Yu.I. Tsvetkov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation
- A.V. Zimmerling*, Dr. of Sci. (Philology), Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation
- I.I. Chelysheva*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation
- I.O. Shaytanov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- B.L. Shapiro*, Dr. of Sci. (Cultural Studies), Cand. of Sci. (History), associate professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.A. Sharoff*, Ph.D., Cand. of Sci. (History), University of Leeds, Leeds, United Kingdom
- I.A. Sharonov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

Executive editor

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

Учредитель и издатель
Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

Главный редактор

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

Редакционная коллегия

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

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

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

Т.Б. Агранат, доктор филологических наук, доцент, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация

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

О.Ю. Анциферова, доктор филологических наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ), Санкт-Петербург, Российская Федерация

О.Л. Ахунова, доктор филологических наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Российская Федерация

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

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

Ю.Г. Бит-Юнан, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации (РАНХиГС), Москва, Российская Федерация

С.А. Бурлак, доктор филологических наук, профессор, Институт востоковедения РАН, Москва, Российская Федерация

Н.Г. Владимирова, доктор филологических наук, профессор, Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Калининград, Российская Федерация

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

В.Х. Гильманов, доктор филологических наук, доцент, Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Калининград, Российская Федерация

Н.П. Гринцер, доктор филологических наук, профессор РАН, член-корреспондент РАН, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация

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

- И. Жепниковска*, доктор наук, Университет Николая Коперника, Торунь, Республика Польша
- В.И. Заботкина*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- М.В. Загидуллина*, доктор филологических наук, профессор, Челябинский государственный университет, Челябинск, Российская Федерация
- Е.Ю. Иванова*, доктор филологических наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ), Санкт-Петербург, Российская Федерация
- Г.И. Кабакова*, доктор филологических наук, Университет Сорбонна, Париж, Франция
- В.И. Киммельман*, Ph.D., Университет Бергена, Берген, Норвегия
- Д.Д. Клейтон*, Ph.D., Оттавский университет, Оттава, Канада
- А.В. Костина*, доктор культурологии, доктор философских наук, профессор, Московский гуманитарный университет, Москва, Российская Федерация
- Г.Е. Крейдлин*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- М.А. Кронгауз*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Л.И. Куликов*, кандидат филологических наук, Ph.D., Гентский университет, Гент, Бельгия
- И.А. Купцова*, доктор культурологии, доцент, Московский педагогический государственный университет (МПГУ), Москва, Российская Федерация
- А.Б. Летучий*, доктор филологических наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Российская Федерация
- М.Н. Липовецкий*, доктор филологических наук, Колорадский университет в Боулдере, Соединенные Штаты Америки
- Д.М. Магомедова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Л.А. Мальцев*, доктор филологических наук, доцент, Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Калининград, Российская Федерация
- И.Г. Матюшина*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- И.В. Морозова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.Г. Мостовая*, кандидат филологических наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Российская Федерация
- С.Ю. Неклюдов*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- М.П. Одесский*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.Е. Пекелис*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.И. Подлеская*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.И. Половинкина*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Н.И. Рейнгольд*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

- Р.И. Розина*, доктор филологических наук, Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН, Москва, Российская Федерация
- Е.Л. Рудницкая*, доктор филологических наук, Институт востоковедения РАН, Москва, Российская Федерация
- А.В. Сидельцев*, доктор филологических наук, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация
- А.Э. Скворцов*, доктор филологических наук, доцент, Казанский (Приволжский) Федеральный университет, Казань, Российская Федерация
- Н.А. Слюсарь*, доктор филологических наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Российская Федерация
- А.Ю. Сорочан*, доктор филологических наук, доцент, Тверской государственный университет, Тверь, Российская Федерация
- А.Н. Таганов*, доктор филологических наук, профессор, Ивановский государственный университет, Иваново, Российская Федерация
- Я.Г. Тестелец*, доктор филологических наук, доцент, Институт языкознания РАН, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.И. Тюпа*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.В. Федорова*, доктор филологических наук, доцент, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (МГУ), Москва, Российская Федерация
- Д.М. Фельдман*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- А.А. Холиков*, доктор филологических наук, доцент, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (МГУ), Москва, Российская Федерация
- О.Б. Христофорова*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Ю.Л. Цветков*, доктор филологических наук, профессор, Ивановский государственный университет, Иваново, Российская Федерация
- А.В. Циммерлинг*, доктор филологических наук, Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация
- И.И. Чельшева*, доктор филологических наук, профессор, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация
- И.О. Шайтанов*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Б.Л. Шапиро*, доктор культурологии, кандидат исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- С.А. Шаров*, кандидат филологических наук, Ph.D., Университет Лидса, Лидс, Великобритания
- И.А. Шаронов*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Ответственный за выпуск

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

Contents

Studies in Cultural History

- Ol'ga E. Kosheleva*
“You are welcome, the boy, to discover the wisdom”
(two early manuscripts with Jan Amos Komenskij’
Orbis Pictus Russian translation) 12
- Ekaterina Yu. Romashina*
Orbis Pictus receptions: “Everything in pictures”
by Avgusta Pchelnikova (1862) 26
- Maya P. Nikolova*
Comenius in Serbian schools 43
- Sofiya N. Satarova*
Dialogue of “literature” and “literature” in the individual-author era:
Ecclesiastes and the work of Nikolai Leskov 55
- Yuliya A. Kuzmina*
Game practices of Russian symbolists
as a reflection on cinematic language 66
- Nadezhda I. Iordanskaya*
Russian tile as a subject of museum collecting: the stove from
the collection of the State Historical Museum 78

Visual studies

- Zhanna V. Umanskaya*
Boundaries of the genre: illustrations in a popular science
book for children (by the example of the travel book by A. Litvina
and A. Desnitskaya “Transsib. The train is leaving!”) 92
- Ulyana S. Baranova*
The initiation in interactive visual novels
as a ritual practice of the digital environment 107

Contemporary cultural studies

- Lyudmila G. Zhigalova*
The vitality of androids. Living and non-living
in the of modern science fiction TV shows 119
- Natalia V. Makashova*
Typology of environmental oriented practices in modern Russia 135

Содержание

Культурно-исторические исследования

<i>Ольга Е. Кошелева</i> «Приходи, отроча, учися мудрствовать!» (две ранних рукописи с русским переводом Orbis Pictus Яна Амоса Коменского)	12
<i>Екатерина Ю. Ромашина</i> Рецепции Orbis Pictus: «Все в картинах» А.А. Пчельниковой (1862).	26
<i>Майя П. Николова</i> Коменский в сербских школах	43
<i>Софья Н. Сатарова</i> Диалог «словесности» и «литературы» в индивидуально-авторскую эпоху: Екклесиаст и творчество Н.С. Лескова	55
<i>Юлия А. Кузьмина</i> Игровые практики русских символистов как рефлексия над кинематографическим языком	66
<i>Надежда И. Иорданская</i> Русский изразец как предмет музейного коллекционирования: печь из собрания Государственного исторического музея	78

Визуальные исследования

<i>Жанна В. Уманская</i> Границы жанра: иллюстрации в детском научно-популярном издании (на примере книги путешествий А. Литвиной и А. Десницкой «Транссиб. Поезд отправляется!»)	92
<i>Ульяна С. Баранова</i> Инициация в интерактивных визуальных новеллах как ритуальная практика цифровой среды	107

Исследования современной культуры

<i>Людмила Г. Жигалова</i> Живое и неживое в пространстве современных сериалов: витальность андроидов	119
<i>Наталья В. Макашова</i> Типология экологически ориентированных практик в современной России	135

УДК 091

DOI: 10.28995/2686-7249-2023-7-12-25

«Приходи, отроча, учися мудрствовати!» (две ранних рукописи с русским переводом Orbis Pictus Яна Амоса Коменского)

Ольга Е. Кошелева

*Институт всеобщей истории Российской академии наук
Москва, Россия odysseus1989@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена изучению хранящихся в Библиотеке Академии наук в Санкт-Петербурге двух малоизвестных рукописей, содержащих полный текст Orbis Pictus (далее – ОР) Яна Коменского на русском языке, несколько дополнительных текстов и множество записей на латинском и немецком языках. Здесь мы имеем самый ранний перевод ОР в двух разных вариантах. Автор осуществляет палеографический и текстологический анализ этих рукописей и рассматривает роль учительствовавших в Москве немецких славистов Эрнста Глюка и Иоганна Пауса в создании русского перевода Orbis Pictus. В культуре начала XVIII в. вопрос соотношения церковнославянского и литературного русского языка светской направленности стал чрезвычайно актуальным и даже политическим. Эрнст Глюк и его последователь Иоганн Паус – оба склонялись к своеобразному единству церковнославянского и русского языков и равной возможности их употребления в речи. Рассмотренные рукописи имеют отчетливые следы установления языковых славяно-русских оппозиций, с одной стороны, и параллельный перевод русских слов на немецкий и латынь – с другой. Как представляется, это отражает специальную, углубленную работу над языком, а не просто учебные заметки. Списки перевода ОР сохраняли элементы предложенного им единого славяно-русского языка и обогащали речь учащихся.

Ключевые слова: Ян Амос Коменский, Orbis Pictus, Эрнст Глюк, Иоганн Паус, обучение иностранным языкам, Посольский приказ

Для цитирования: Кошелева О.Е. «Приходи, отроча, учися мудрствовати!» (две ранних рукописи с русским переводом Orbis Pictus Яна Амоса Коменского) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 7. С. 12–25. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-7-12-25

© Кошелева О.Е., 2023

“You are welcome, the boy, to discover the wisdom”
(two early manuscripts with Jan Amos Komenskii’
Orbis Pictus Russian translation)

Ol’ga E. Kosheleva

*Russian Academy of Sciences Institute of General History
Moscow, Russia, odysseus1989@mail.ru*

Abstract. The article focusses on the two little-known manuscripts stored in the Library of the Academy of Sciences in St. Petersburg. Both manuscripts contain full text of the *Orbis Pictus* by Jan Comenius in Russian language, some additional texts and many inscriptions in Latin and German. It seems to be the earliest Russian translation of OP in two variants. The author gives preliminary paleographic and textological analysis of these manuscripts and she discusses the role of the German Slavists Ernst Gluck and Johann Paus, who taught in Moscow, in the creation of the Russian translation of *Orbis Pictus*. In Russian culture of the beginning of the 18th century the question of the relationship between Church Slavonic and the literary Russian language of a secular orientation has become extremely relevant and even political. Ernst Gluck and his follower Johann Paus both leaned towards the peculiar unity of the Church Slavonic and Russian languages and the equal possibility of their use in speech. The reviewed manuscripts have clear traces of the establishment of linguistic Slavic-Russian oppositions, on the one hand, and a parallel translation of Russian words into German and Latin, on the other. This seems to reflect ad hoc, in-depth work on the language, rather than just study notes. The translation lists of the OR retained the elements of the single Slavic-Russian language proposed by him and enriched the students’ speech.

Keywords: Jan Amos Comenius, *Orbis Pictus*, E. Glück, J. Paus, foreign language teaching

For citation: Kosheleva, O.E. (2023), “‘You are welcome, the boy, to discover the wisdom’ (two early manuscripts with Jan Amos Komenskiy’ *Orbis Pictus* Russian translation)”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no 7, pp. 12-25, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-7-12-25

В статье рассмотрены две рукописи первой четверти XVIII в., хранящиеся в Рукописном отделе БАН. В них содержатся русские переводы *Orbis sensualium Pictus* (далее OP) Яна Амоса Коменского, до настоящего времени не привлекавшие специально-го внимания исследователей. Каково значение этих рукописей? Гениальная учебная форма, придуманная чешским педагогом для обучения иностранному языку (латыни в первую очередь), позволяла в каждом уголке мира выйти за рамки своей национальной культуры и приобщиться к мировой. В 30-е гг. XVIII в.

в Петербурге при помощи ОР учили даже японский язык [Чума 1970, с. 56–60]. Появление русских переводов ОР – одной из лучших книг в серии учебных пособий, разработанных Яном Амосом Коменским, свидетельствует о том, что Россия тоже вступила на проложенный им путь и благодаря этому сделала большой шаг в открытый мир других культур. Этим и важны данные рукописи для истории русской культуры и образования.

Среди множества изменений в российской культурной жизни рубежа XVII–XVIII вв. стала организация школьного обучения иностранным языкам [Карева, Пивоваров 2020, с. 125–131]. До того, если и обучались иноземной речи, то у частных лиц [Савич 1982, с. 35–78]. При московских центральных приказах всегда существовало специальное обучение¹: молодые подьячие учились у старших на практике, но современники никогда не называли это «школой». В Посольском приказе с 1686 г. в штат было введено 5 учащихся «для учения и признания дел», однако иностранные языки им не преподавались, они были заняты каллиграфией и делопроизводством²; переводчики и толмачи для дипломатического ведомства набирались из иностранцев, принявших российское подданство, и из русских людей, долго пробывших в плену [Беляков и др. 2021]. Для обучения некоторое количество лиц посылалось при посольствах за границу. Но в 1701 г. в Посольский приказ был приглашен ректор лютеранской школы московской Немецкой слободы Николай Швиммер специально для обучения подростков иностранным языкам (немецкому, латинскому, шведскому)³, хотя такое обучение пошло вполне традиционным путем ученичества. В 1703 г. Швиммера сменил «шведский пленный»⁴ пастор Эрнст Глюк (1652–1705), задумавший создать при Посольском приказе полноценную гимназию с преподаванием разных предметов, с классно-урочной системой («классы и определения против школ иностранных»), и его заведение уже прямо называлось «школой», или «гимназией», для которой в марте 1704 г. было выделено специальное большое каменное здание – палаты боярина В.Ф. Нарыш-

¹ Очерки истории школы и педагогической мысли народов СССР с древнейших времен до конца XVII в. М.: Педагогика, 1989. С. 103–118.

² Там же. С. 104.

³ Белокуров С.А. О немецких школах в Москве в первой четверти XVIII в. (1701–1715 гг.): Документы моск. арх., собр. С.А. Белокуровым и А.Н. Зерцаловым. М.: Общество истории и древностей российских при Московском ун-те, 1907. С. III.

⁴ «Шведский» потому, что был захвачен в плен в войне со Швецией.

кина на Большой Покровке. Обучение в 1703 и 1704 гг. у Глюка шло очень успешно, и 25 февраля 1705 г. состоялся царский указ о подчинении посольской школы Ингерманландской канцелярии, о ее управлении, финансировании и пополнении учащимися⁵. Но, увы, в самом скором времени, 5 мая того же года, пастор Глюк скоропостижно скончался. Его место занял приехавший в Россию в 1701 г. с просветительскими целями немец Иоганн Вернер Паус (Паузе) (1670–1735), выпускник Галле, пиетист, приглашенный Эрнстом Глюком в школу учителем [Sverdrup Lunden 1980, с. 142–202]. Паус обладал обширными знаниями и желанием преподавать, но не имел авторитета Глюка и поддержки царя Петра, он не вынес нападков на себя и начавшихся в школе склок и в 1706 г. школу покинул, однако навсегда остался в России, делал переводы и преподавал частным образом, в том числе географию и историю царевичу Алексею. Именно в бумагах Пауса, переданных после его смерти в Академию наук, находятся две рукописи, о которых и пойдет речь. Сама школа была в 1716 г. переведена в Петербург, где потеряла свое былое значение. Как отмечал исследователь В.Н. Перетц,

великое культурное дело, затеянное Глюком, не было завершено его неумелыми подражателями. Кто знает, может быть, при иной постановке дела, при более благоприятном отношении судьбы к магистру Паусу, не пришлось бы впоследствии, при основании Академии и Академического университета, выписывать в таком количестве студентов-иностранцев⁶.

Тем не менее за недолгое время существования школа на Покровке⁷ успела выпустить немало учеников, в том числе таких известных переводчиков, как братья Веселовские или А.Ф. Хрущев. Именно они работали в российских зарубежных миссиях.

Работая над формами и содержанием обучения в своей гимназии, Эрнст Глюк заботился в первую очередь об учебной литературе по изучению иностранных языков. Н. Швиммер обучал

⁵ Белокуров С.А. Указ. соч. С. 52.

⁶ Перетц В.Н. Историко-литературные исследования и материалы. Т. 3. Ч. 2. Из истории развития русской поэзии XVIII в. СПб.: Тип. Ф. Вайсберга и П. Гершунина, 1902. С. 202.

⁷ Из-за пожара в здании на Покровке (сейчас эта часть улицы – Маросейка) в 1707 г. школа была переведена на Новгородское подворье на ул. Ильинку. В 1709 г. усадьба на Покровке была отдана Савве Рагузинскому (РГАДА. Ф. 154. Оп. 2. Д. 52).

латыни по устаревшей латинской грамматике Доната и по книге «Вход латинского языка»⁸, из которой заучивались разговоры на немецком и латинском языках⁹. Глюк для своей школы надеялся на подготовку и публикацию учебников по иностранным языкам, которых пока в России не существовало. Он писал царю:

...како же бо без книг не мочно в полезных науках полезно успети, такоже и вскоре при школьных делесах явно будет, колику и какову ползу такими книгами государства вашего ученики и охотники будут приобретати¹⁰.

Для школы были приобретены изданные в Нюрнберге и в Бреслау учебники Яна Амоса Коменского, снискавшие к тому времени мировую известность и переведенные на все европейские языки: *Vestibulum, Janua linguarum reserata, Orbis sensualium pictus* [Безрогов 2017, с. 105–117]. Эти немецко-латинские издания сохранились до наших дней, они носят на себе следы учебного применения в школе русскими учениками: разнообразные пометы, в том числе владельческие записи, на немецком, латыни, русском, рисунки, примеры и т. п. [Безрогов 2018, с. 233–234]. Однако очевидно, что для обучения в русскоязычной среде требовались пособия именно на русском языке.

В литературе встречается мнение о том, что все три вышеупомянутых книги Яна Амоса Коменского были переведены пастором Глюком, неплохо знавшим русский язык. Впервые о переводе им ОР упомянул П. Пекарский¹¹, на него сослался В.Н. Перетц¹², и это мнение стало общепринятым у славистов [Winter 1953, с. 204; Sverdrup Lunden 1980, с. 91–93; Leeming 1980, с. 273–274], и не только у них. Чешский исследователь переводов Яна Амоса Коменского на русский язык, историк образования Андрей Чума назвал тексты ОР из ранних рукописей БАН переводами Эрнста Глюка. Он отметил, что эти переводы не совпадают между собой, но не привел этому доказательств, а только сделал следующее предположение: «Это объясняется тем, что первый вариант был составлен Глюком раньше (может быть, еще в Лифляндии)» [Чума 1970, с. 32]. Мнение А. Чумы было авторитетно для

⁸ Видимо, это *Janua linguarum reserata* Яна Амоса Коменского.

⁹ Белокуров С.А. Указ. соч. С. 35–37.

¹⁰ Там же. С. 47.

¹¹ Пекарский П. Наука и литература при Петре Великом. Ч. I. СПб.: Изд. товарищества «Общественная польза», 1862. С. 126–127.

¹² Перетц В.Н. Указ. соч. С. 74.

историков педагогики и повторялось в их трудах. Однако оно остается гипотезой, поскольку, как отмечал В.Г. Безрогов, нет никаких прямых указаний на Глюка как на переводчика *Orbis Pictus* [Безрогов 2017, с. 12–13; Безрогов 2018, с. 224; Glück, Rolanska 2005, с. 116–120]. Этот исследователь даже сомневался в том, что ОР при Глюке вошел в практику преподавания: «Не он (Глюк. – О. К.), а его коллеги Вурм и Паузе предложили применять на Москве в обучении помимо *Vestibulum* и *Janua* еще и ОР» [Безрогов 2018, с. 224].

К настоящему времени известно семь рукописей, содержащих полный русский перевод *Orbis Pictus*¹³, и несколько – во фрагментах [Безрогов 2018, с. 229–237]. Из них только рукопись БАН 1.2.1 имеет название «Круг всея вселенныя в лицах». Рукопись с датой 1731 г., хранящаяся в Лейдене, названа «Свет видимый», однако, как показало сравнение текстов – в его основе, как и во всех других списках, лежит один и тот же перевод на русский язык, что и в БАН 1.2.1 [Безрогов и др. 2021, с. 136–140]. А.А. Чума, не сделавший текстологических сопоставлений рукописей *Orbis Pictus*, считал, что это не списки с одного протографа, а разные переводы. Так, относительно Чеховского списка, имевшего владельческие записи «Смирнов» и «Константинов», он полагал, что «это могут быть имена переводчиков» [Чума 1970, с. 41]. Также и В.Г. Безрогов шел ложным путем, пытаясь найти переводчиков Пражского списка ОР в Праге [Безрогов 2017, с. 13–14].

В настоящее время возможно констатировать, что ни дата создания первого перевода, ни его автор (авторы) нам точно не известны. Однако среди школьных учителей никто не владел так свободно русским языком, как пастор Глюк, даже Паус не столь продолжительно изучал язык, чтобы к 1705 г. проделать такую сложную переводческую работу. Поэтому Глюк все же остается приоритетной персоной на авторство перевода, хотя мы плохо знаем жителей Немецкой слободы, которые тоже нуждались в языковых пособиях и могли перевод ОР осуществить самостоятельно.

¹³ 1) Библиотека Академии наук (БАН) в Санкт-Петербурге 26.3.1.50; 2) БАН 1.2.1; 3) Библиотека Национального музея Праги IXE 41; 4) частное собрание Н.В. Чехова (ныне утрачена); 5) Институт Восточных рукописей РАН. Р. 1. Оп. 4. Ед. хр. 11; 6) Там же. Ед. хр. 6; 7) *Maatschappij Nederlandse Letterkunde (KL) MS LTK 584 Ch.G. Wolf, Russisch-hochdeutsches Wörterbuch, in der Form einer durchgängige Rede [etc.]. Geschreven, c. 1731.*

Все рукописные переводы ОР имеют только русский текст и не имеют картинок, игравших ключевую роль в системе начального изучения языка – ученик смотрит на нарисованный предмет, он знает его название на родном языке и видит его латинское и немецкое (или на любом другом языке) название. Казалось бы, совершенно неясно, как могли быть использованы эти одноязычные русские переводы в обучении другому языку, но существование печатных изданий *Orbis Pictus* в школе Глюка показывает, что было возможно, сидя за одним столом, совмещать иностранный иллюстрированный печатный текст с русским рукописным. Более того, русские списки использовались для изучения французского, немецкого и японского языков. Когда А. Богданову (1692–1766), библиотекарю Академии наук, в 1735 г. было поручено организовать обучение японского языка, он взял за основу пособия русский перевод ОР. Есть и французский пример [Безрогов 2018, с. 237–240].

Две самые ранние рукописи русского перевода ОР из папки Пауса до настоящего времени специально не рассматривались. Оба автора, и А. Чума, и В.Г. Безрогов, отметив существование данных рукописей, не показали их полный состав и содержание, не сделали палеографического описания, в том числе атрибуцию почерков, не осуществили сравнительный анализ текстов, не проанализировали многочисленные записи на рукописях. А. Чума оставлял за рамками своего интереса все, что не относилось к трудам Яна Амоса Коменского (другие тексты, записи, рисунки и проч.). Он опасался, что влияние немцев на педагогику в России в его книге окажется слишком преувеличенным и потому считал нужным особо заметить:

Но неверно было бы утверждать, что Коменский находил место в русских школах начала 18 в. благодаря заслугам Глюка и других иностранных преподавателей. Эпизодическое участие этих людей в строительстве русской школы не могло бы создать благотворной почвы для усвоения педагогического наследия Коменского в России.

Немцам А. Чума безо всяких на то оснований противопоставляет Федора Поликарпова и Леонтия Магницкого, восклицая:

Эти люди направляли развитие русского просвещения и педагогики; они способствовали восприятию наследия Каменского в России [Чума 1970, с. 29].

Работа над рукописями БАН из папки Пауса требует специального исследования с привлечением филологов и археографов, которое поможет приблизиться к их осмыслению, покажет то, как работали с текстом Яна Амоса Коменского в Москве. Здесь же будет представлен лишь пилотный вариант этой работы.

Рукопись 1.2.1. Размер в 8. Л. 1–191. Филигрань – герб города Амстердама. Переплет – кожа. Основной текст на русском языке разными почерками. Многие слова подчеркнуты самим писцом. Небольшое количество записей над строкой – перевод русских слов на немецкий язык, а также славянских синонимов – одним почерком.

Содержание: Л. 1–104 – полный перевод ОР на русский язык; Л. 104–105 – краткий латинский словарь; Л. 113–160 – [Vistibulum] «Паперть, сиречь преддверие языку цесарскому, сиречь немецкому и латинскому, в словенской язык переведено»; Л. 160–188 об. – *Nomina Propria urbi um oppidorum et pagorum praeciporum quibus publiciintae rumcur Susdisposition* (алфавитный словарь городов на русском языке).

Заполнена только правая часть разворота листов, левая – чистая, но в некоторых случаях по внутреннему краю листа отчеркнута колонка, в которую рукою писца выписаны некоторые слова на русском языке, – это варианты к словам и выражениям, имеющимся на правой стороне разворота рукописи. Например, к гл. 3 в тексте ОР сказано «в противности» – в выписках «противо того», в тексте – «в вечеру», в выписке – «вечером».

Начав анализ рукописи со словаря городов, мы сразу определим иностранного автора, желавшего знать русские названия населенных пунктов и правильно их употреблять. Названия имеют не только именительный, но и родительный падеж, обозначенный буквой *g* (т. е. Genetivus). Например: *Серпухов – g. a*, *Серпейск – g. a*, *Вязма – g. ы*, *Вязники, Вязников, Торжок – g. Торжку* (Л. 173 об. – 174 об.). В некоторых случаях есть помета о расстоянии (видимо, города от Москвы), сделанная таким образом: *distant 70 w* (т. е. верст). Над именами городов стоят ударения *Скопѣн – g. á*. Словарь составлен очень тщательно, почти без ошибок, но, вероятно, для иноземных, а не для русских учеников, знавших, как склонять названия городов и где ставить ударения. Вероятно, его делал русскоговорящий иноземец. Поскольку почерк в словаре совпадает с почерком помет, сделанных над текстом ОР, то они принадлежат одному человеку, знавшему и немецкий, и русский язык.

В ОР из БАН 1.2.1 нет названий глав, только их номера (названия есть в конце в полном оглавлении). Рукопись копирова-

лась с уже правленого перевода вместе с синонимами и разными уточнениями, помещенными в квадратные скобки, они не являются приписками: например, «особливо возлюбятся» перефразировано как [к лакомству держатся] (л. 24), кривой [косой], нерость [карла], кривоногий – [колча], шинки – [кабаки]. В скобках есть, но редко, пояснительные слова, например, что «шурмователи» – борцы [у римлян] (гл. 132). Этот текст продолжал переписываться в таком пополненном синонимами виде во всех семи известных рукописях, например, – слова чернильница «покрыта есть крышкою [заверткою]» (л. 64) есть во всех известных списках ОР [Безрогов и др. 2021 с. 139]. Иначе говоря, мы видим уже в той рукописи, которая была протографом для 1.2.1 интенсивную работу приводчика, искавшего наиболее точные русские слова и выражения, и пытался дать два варианта русского литературного языка: «простой» и «церковнославянский».

Помимо синонимов, в самом тексте рукописи БАН 1.2.1 есть и приписки сверх строк и сбоку другими чернилами, это тоже синонимы. Например, над словом «вымыслил» сверху надписано «выдумал» (л. 101); над словом «отроки» написано «рабята»; рядом со словом «моются» в скобках написано «омываются» (л. 101). Слово «скворец» исправлено на «дрозд» (л. 24). В тексте сказано: «боран [овен] – разделенные копыта», сверху поправлено – «раздвоенная» (копыта. – О. К.). Этим же почерком над некоторыми словами надписан немецкий или латинский перевод слова.

Другая рукопись БАН 26.3.50 (Л. 1–39), также принадлежавшая Паусу, имеет несколько больший размер, in quarto. Переплет – картон. Начало (несколько первых листов) отсутствует, но в целом это почти полный русский перевод ОР, написанный в две колонки, и других текстов в рукописи нет. Главы ОР тут имеют не только номер, но и название. В рукописи также даны синонимы в квадратных скобках с двоеточием – портной мастер – [швейц:] (гл. 61); град [город:] из предграду [посаду:] (гл. 122).

Возможно наблюдать напряженный труд владельца книги над ее текстом. Он помещал над строкой перевод почти каждого слова на латынь, и редко – на немецкий язык. Многие главы (например, гл. 8 Земля) имеют подписанный скорописью перевод каждого существительного.

Особо следует сказать о почерках, которыми написаны рукописи и записи на них. А. Чума писал: «Переводы книг Коменского, сделанные Глюком, дошли до нас в автографах... Пауза...» [Чума 1970, с. 30]. Но далее о рукописи 26.3.5 он утверждал иное: «Судя по почерку, можно полагать, что перевод принадлежит

Глюку» [Чума 1970, с. 31]. Про почерк помет на латыни и немецком Чума отмечает «почерк напоминает почерк Пауза» [Чума 1970, с. 32]. Н.В. Перетц, выявивший и отметивший все рукописи БАН, написанные почерком Эрнста Глюка, эти рукописи в них не включил, он также не увидел здесь и почерка Пауса. Сделанное мною сравнение почерков данных рукописей с почерком челобитных руки Глюка и Пауса, хранящихся в Архиве древних актов¹⁴, также показывает, что это разные почерки. Тем не менее явное сходство в них в русских текстах есть, что говорит об одних и тех же образцах, по которым учились писать их носители. Не вызывает сомнений только то, что обе рукописи какое-то время принадлежали Иоганну Паусу.

Сравнение текстов обеих рукописей отчетливо демонстрирует разные переводы. Например: король «иноземным послам дает аудиенцию» (1.2.1. Гл. 138); король «Чужих послов пускает к руке» (26.3.50. Гл. 138). В первом случае употреблен несвойственный допетровской русской речи оборот «дает аудиенцию», во втором это чистый литературный русский язык. Другое сравнение: «Младенец... учится ходить в ходилке, играет грамотушкою и начинает говорить» (1.2.1. Гл. 120); «Младенец... учаца ходить в стуле и играет игрушками» (26.3.50. Гл. 120).

Сравним главу 123 «Город» по двум рукописям БАН и рукописью, хранящейся в Праге.

БАН 26.3.50. Л. 31.

В середине града суть улицы [:переульки:] каменеем укладены, площадь [иногда, ино де:] покрытыми проходы и узкими переулки. Явошные простые дворы суть среди города (в середине – *зачеркнуто*. О. К.), церковь, школа, ратуша, торговые лавки подле стен и ворот пушечной двор [:оружница:], житеной двор [:житница:], кружала [:жабаки:] харчевни [:жорчемницы:], позорища [:дивовища:] Богadelня, на пусты места (Л. 31 об.) сходы и тюрьма [темница], на большей башне градские часы и храмина караулщиков. На улицах суть колодези, река или ручей, которая течет сквозь город, годится споласкивать нечистоту. Замок виден выше в городе всего же.

БАН 1.2.1. Л. 84.

В городе суть улицы, которыя каменья усланныя, рынки [на неких местах с навесами:] и переулки. Народные дома суть в середине города церковь, школа, приказ торговый двор. При стенах и воротах ору-

¹⁴ РГАДА. Ф. 150. 1702 г. Д. 1; 1703 г. Д. 1.

женный двор, житный двор, гостинный двор [стояльные дворы], харчевны и шинки [кабаки], (Л. 85) игралный двор, Б(о)гаделня [божница], на странных местах заход и темница. На высочайшей башне суть часы и обиталище стражи. На площадах суть колодцы, река или поток [проточина] чрез город текущая годится к уполосканию грязи. Кремль проходит на высочайшем месте города.

Б-ка Нац. музея Праги. IXE 41. Л. 36 об.

В городе суть улицы, которые камениями усланы, и ринки на неких местах с навесами и переулки народные дома суть в середине города церковь школа приказ торговли двор при стенах стенах (*так. – О. К.*) и воротах оружейный двор житный двор гостинные дворы стоялой двор харчевни и шинки кабаки игральный двор богаделна божница на странных местах заход (*die Cloack*) и темница. На высочайшей башни суть часы и обиталище стража, на площадах суть колодец, река или поток проточина сквоз город текущая годится ко уполосканию грязи Кремль происходит на высочайшем месте города.

Скобки и подчеркивания сделаны писцом рукописей. В рукописи 26.3.50 над каждым русским словом стоит ударение. Легко увидеть, как переводчики стараются подобрать русские эквиваленты к западноевропейским городским реалиям. «*Явиные простые дворы*» в одном случае, и «*народные дома*» – в другом, – это поиск обозначения общественных мест, к которым относят церковь, ратушу (или приказ), школы и проч. Место для представлений (театр) это «*позорище*», «*дивовище*» или «*игральный дом*», над этим словом два перевода сверху: латинский “*theatrum*” и немецкий “*spielhaus*”, подобные надписи на латыни и над другими словами. «*На странных местах заход*», или «*на пусты места сходы*» – это клоака, или городская свалка в отдаленных местах. Обратившись к тексту Пражской рукописи, увидим его полную идентичность со списком БАН 1.2.1, однако писец игнорировал все знаки препинания, в том числе скобки, признавая только точки. Все остальные списки ОР основаны на этом же переводе.

Является ли это работой двух разных переводчиков? В.Н. Петец, анализирувавший стиль текстов Э. Глюка, отметил, что тот использовал как высокий «цицеронианский» стиль, так и разговорный: в проповедях «Глюк старался говорить просто, избегая искусственных, витиеватых оборотов речи»¹⁵, иначе говоря, он свободно пользовался русским и церковнославянским языками.

¹⁵ Петец В.Н. Указ. соч. С. 82.

В культурном сумбуре начала XVIII в. вопрос соотношения церковнославянского и литературного русского языка светской направленности стал чрезвычайно актуальным и даже политическим. Сам царь Петр Алексеевич высказывал по нему свое суждение в виде отрицательного отношения к употреблению церковнославянского. И Эрнст Глюк, и его последователь Иоганн Паус были активно включены в работу по формированию языка. Они оба были славистами, написали грамматики русского языка, преподавали, находились непосредственно в русскоязычной среде. И оба склонялись к синтетическому рассмотрению церковнославянского и русского языков, к их своеобразному единству и равной возможности употребления в речи [Живов 1996, с. 160, 198–201]. Рассмотренные здесь рукописи БАН имеют отчетливые следы установления языковых славяно-русских оппозиций, с одной стороны, и параллельный перевод русских слов на немецкий и латынь – с другой, что, как представляется, отражает именно специальную, углубленную работу над языком, а не просто учебные заметки, что снова приводит нас к мысли об участии именно пастора Глюка и профессора Пауса в работе над русскоязычным текстом ОР. Академическая филология имела отрицательное отношение к синтетическому подходу Глюка-Пауса [Живов 1996, с. 209], тем не менее списки перевода ОР сохраняли элементы предложенного им единого славяно-русского языка (через синонимы в скобках) [Безрогов и др., с. 139] и, безусловно, обогащали речь учащихся. Таким образом, учебник Яна Амоса Коменского оказался функциональным в самых разных ситуациях обучения.

Литература

- Безрогов 2017 – *Безрогов В.Г.* К вопросу о ранних переводах *Orbis sensualium pictus* Я.А. Коменского на русский язык // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия IV: Педагогика. Психология. 2017. № 45. С. 11–30.
- Безрогов 2018 – *Безрогов В.Г.* *Dieu/sichtbare Welt*: рецепция *Orbis sensualium pictus* Я. А. Коменского в России 1-й пол. XVIII в.: образовательные практики и ранние переводы // Детские чтения. 2018. № 1 (13). С. 220–284.
- Безрогов, Кошелева, Ромашина 2021 – *Безрогов В.Г., Кошелева О.Е., Ромашина Е.Ю.* «Свет видимый»: Лейденская рукопись среди русских переводов *Orbis Pictus* // *Slověne*. 2021. Vol. 10. № 2. S. 124–162.
- Беляков, Гуськов, Лисейцев, Шамин 2021 – *Беляков А.В., Гуськов А.Г., Лисейцев Д.В., Шамин С.М.* Переводчики Посольского приказа в XVII в.: Материалы к словарю / Науч. ред. А.А. Романова. М.: Индрик, 2021. 304 с.

- Живов 1996 – *Живов В.М.* Язык и культура в России XVIII в. М.: Языки русской культуры, 1996. 590 с.
- Карева, Пивоваров 2021 – *Карева Н.В., Пивоваров Е.Г.* «Доломоновский» период отечественной дидактической традиции: немецкие школы в начале XVIII в. // Миллеровские чтения – 2020: Преемственность и традиции в сохранении и изучении академического наследия. СПб.: Реноме, 2021. С. 125–131.
- Савич 1982 – *Савич Н.Г.* Изучение иностранных языков русскими в XVII в. // Историографические проблемы русской культуры: Сб. ст. М.: Ин-т истории СССР, 1982. С. 35–78.
- Чума 1970 – *Чума А.А.* Ян Амос Коменский и русская школа (до 70-х годов 18 века). Bratislava: Slovenske pedagogicke nakladatelstvo, 1970. 153 s.
- Glück, Polanska 2005 – *Glück H., Polanska I.* Johann Ernst Glück (1654–1705). Pastor, Philologe, Volksaufklärer im Baltikum und in Russland. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2005. 253 s.
- Leeming 1980 – *Leeming H.* Review Das Leidener russisch-deutsche Gesprächs wörterbuch von ca. 1730 (Bibliotheca Academiae Lugduno-Batavae). Hrsg.v. H. Klue-ting, Amsterdam 1978 // The Slavonic and East European Review, April 1, 1980, S. 273–274.
- Sverdrup Lunden 1980 – *Sverdrup Lunden S.* Review Das Leidener russish-deutsche Gesprächs wörterbuch von ca. 1730 (“Christian Gottlieb Wolf-Lexicon”) // Russian Linguistics. 1980. Vol. 5. № 1. S. 90–93.
- Winter 1953 – *Winter E.* Halle als Ausgangspunkt der deutschen Russlandskunde im 18. Jahrhundert. Berlin, 1953. 502 s.

References

- Bezrogov, V.G. (2017), “Early Unpublished Russian Translation of ‘Orbis Sensualius Pictus’ by Jan Amos Comenius”, *St. Tikhon University Review. Series IV: Pedagogy. Psychology*, no 45, pp. 11–30.
- Bezrogov, V.G. (2018), “Dieun/sichtbare Welt: reception of Ya. A. Komensky’s Orbis sensualium pictus in Russia, 1st half. 18th century: educational practices and early translations”, *Detskie chteniia* [Children’s reading: Studies in Children’s Literature], no 1 (13), pp. 220–284.
- Bezrogov, V.G., Kosheleva, O.E. and Romashina, E.Yu. (2021), “‘The Visible World’: The Leiden Manuscript and Its Place among the Translations of Orbis Pictus”, *Slověne*, vol. 10, no 2, pp. 124–162.
- Belyakov, A.V., Gus’kov, A.G., Liseitsev, L.V. and Shamin, S.M. (2021), *Perevodchiki Posol’skogo prikaza v XVII v.: materialy k slovaryu* [Translators of the Posolsky Prikaz in the 17th century: materials for the dictionary], Indrik, Moscow, Russia.
- Chuma, A.A. (1970), *Jan Amos Komenskij i russkaya shkola (do 70 godov 18 veka)* [Jan Amos Komenskij and Russian School (till 70s of the 18th cent.)], Slovenske pedagogicke nakladatelstvo, Bratislava, Slovakia.
- Glück, H. and Polanska, I. (2005), *Johann Ernst Glück (1654–1705). Pastor, Philologe, Volksaufklärer im Baltikum und in Russland*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, Germany.
- Kareva, N.V. and Pivovarov, E.G. (2021), “‘Prelomonosov’ period of the Russian didactic tradition: German schools at the beginning of the 18th century”, *Millerovskie*

- chteniya – 2020, Preemstvennost' i traditsii v sokhranении i izuchenii akademicheskogo naslediya* [Miller Readings – 2020, Continuity and traditions in the preservation and study of academic heritage], Renome, Saint Petersburg, Russia.
- Leeming, H. (1980), “Review Das Leidener russisch-deutsche Gesprächs wörterbuch von ca. 1730 (Bibliotheca Academiae Lugduno-Batavae). Hrsg. Klüeting, H., Amsterdam 1978”, *The Slavonic and East European Review*, April 1, pp. 273–274.
- Savich, N.G. (1982), “Foreign language studies in Russia of 17 century”, *Istoriograficheskie problemy Russkoi kul'tury, Sbornik statei* [Historiographic problems of Russian culture], Institut Istorii SSSR, Moscow, USSR, pp. 35–78.
- Sverdrup Lunden, S. (1980), “Review Das Leidener russisch-deutsche Gesprächs wörterbuch von ca.1730 ('Christian Gottlieb Wolf-Lexicon')”, *Russian Linguistics*, vol. 5, no 1, pp. 90–93.
- Winter, E. (1953), *Halle als Ausgangspunkt der deutschen Russlandkunde im 18. Jahrhundert*, Berlin, Germany.
- Zhivov, V.M. (1996), *Yazyk i kul'tura v Rossii XVIII v.* [The Language and the Culture in 18 cent.], Jazyki russkoi kul'tury, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Ольга Е. Кошелева, доктор исторических наук, Институт всеобщей истории Российской академии наук, Москва, Россия; 119334, Россия, Москва, Ленинский проспект, д. 32 а; odysseus1989@mail.ru

Information about the author

Ol'ga E. Kosheleva, Dr. of Sci. (History), Russian Academy of Sciences Institute of General History, Moscow, Russia; bld. 32 a, Leninskii Avenue, Moscow, Russia, 119334; odysseus1989@mail.ru

Рецепции “Orbis Pictus”: «Все в картинах» А.А. Пчельниковой (1862)

Екатерина Ю. Ромашина

*Тульский государственный педагогический университет им. Л.Н. Толстого
Тула, Россия, katerinro@yandex.ru*

Аннотация. “Orbis sensualium pictus” Яна Амоса Коменского – один из самых знаменитых учебников в мире. Он был переведен на многие языки, обрел функциональное разнообразие и многочисленные рецепции. Авторы активно использовали и форму, предложенную Коменским, и его идею соединения языкового учебника с энциклопедией окружающего мира. Одной из таких рецепций стала «Иллюстрированная книга для рассматривания и обучения» Карла Лаукхарда (1857, Германия). Труд Лаукхарда не следовал буквально за логикой и последовательностью тем пособия Коменского. Большинство сюжетов были сохранены, будто «картинки» были рассыпаны и затем собраны по-другому, в итоге «Мир» получился похожим, но иным. Трехтомник Лаукхарда – не языковой учебник, это пособие, составленное на родном языке ребенка, уже хорошо умеющего читать. Оно ближе к пособию по естественной истории, однако без свойственной этой науке строгой систематичности «царств природы». Это издание заслуженно получило широкую европейскую известность. Среди прочих оно было указано К.Д. Ушинским в списке 12 немецких и английских источников, использованных им при составлении «Детского мира». В 1862 г. это пособие было переведено на русский язык Августой Пчельниковой (Цейдлер) и отпечатано у М.О. Вольфа. При переводе в текст были внесены определенные изменения: дополнения, купюры и коррективы. Переводчица адаптировала содержание книги к российским реалиям. В статье осуществлен сравнительный анализ оригинала и перевода, выявлены особенности русского издания. Оба пособия рассмотрены в едином контексте дидактических традиций и книгоиздательских практик.

Ключевые слова: Ян Амос Коменский, Orbis sensualium pictus, рецепция, учебное пособие, детская литература, книгоиздание

Для цитирования: Ромашина Е.Ю. Рецепции “Orbis Pictus”: «Все в картинах» А.А. Пчельниковой (1862) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 7. С. 26–42. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-7-26-42

“Orbis Pictus” receptions:
“Everything in pictures” by Avgusta Pchelnikova (1862)

Ekaterina Yu. Romashina

*Lev Tolstoy Tula State Pedagogical University
Tula, Russia, katerinro@yandex.ru*

Abstract. “Orbis sensualium pictus” by Jan Amos Comenius is one of the most famous textbooks in the world. It was translated into many languages, gained functional diversity and numerous receptions. The authors actively used both the form proposed by Comenius and the idea of combining a language textbook with an encyclopedia of the surrounding world. One of these receptions was “Orbis pictus”. Bilderbuch zur Anschauung und Belehrung. Bearbeitet von Carl Lauckhard (1857, Germany). Lauckhardt’s work did not literally follow the logic and sequence of Comenius’ manual topics. Most of the subjects were retained, as if the “pictures” had been scattered and then reassembled in a different way, resulting in a similar but different “World”. Lauckhardt’s three-volume book is not a language textbook, it is a handbook compiled in the native language of a child who can already read well. It is closer to a natural history textbook, but without the rigorous systematization of the ‘kingdoms of nature’ inherent in that science. This publication deservedly received wide European fame. Among others it was listed by K.D. Ushinsky as one of 12 German and English sources used by him in compiling “Children’s World”. In 1862 this manual was translated into Russian by Avgusta Pchelnikova (Zeidler) and printed by M.O. Wolf. During the translation certain changes were made to the text: additions, cuts and corrections. The translator adapted the content to Russian realities. The article provides a comparative analysis of the original and the translation, and reveals the peculiarities of the Russian edition. Both manuals are considered in the whole context of didactic traditions and book publishing practices.

Keywords: Jan Amos Comenius, Orbis sensualium pictus, reception, textbook, children’s literature, book publishing

For citation: Rimashina, E.Yu. (2023), ““Orbis Pictus’ receptions: ‘Everything in pictures’ by Avgusta Pchelnikova (1862)”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 7, pp. 26-42, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-7-26-42

“Orbis sensualium pictus” Яна Амоса Коменского – безусловно, один самых знаменитых учебников в мире. Уже за первые полвека своего существования (1653–1703) он был переведен на 14 языков (1653 – латынь, 1658 – немецкий, 1659 – английский, 1662 – французский, 1662 – итальянский, 1667 – польский, 1669 – венгерский, 1672 – датский, 1673 – голландский, 1675 – трансильванский, 1680 – шведский, 1682 – литовский, 1685 –

немецкий (Zipserdeutsch), 1685 – словацкий, 1703 – русский) [Pilz 1967, s. 54–44]; стал применяться не только для домашнего обучения (как предполагал его автор), но и в школьных практиках; обрел функциональное разнообразие [Безрогов 2017; Bezrogov 2017] и многочисленные рецепции¹.

На протяжении XVIII–XIX вв. авторы активно использовали «формат», предложенный Коменским (иллюстрация с пронумерованными объектами и «привязанный» к ней текст), а также его идею соединения языкового учебника с энциклопедией окружающего мира. Конечно, *pansophia* Коменского не была тождественна просветительской концепции *enkýklios paideí*, но именно «полное понимание божественного порядка вещей» в сочетании со стремлением к всеобщему и всестороннему образованию составили концептуальную основу пособий, созданных в продолжение и в подражание *Orbis pictus*. Их авторы, составители, переводчики, издатели, как правило, использовали какой-либо фрагмент оригинального названия – делая ссылку на знаменитый первоисточник как в дидактических, так и в рекламных целях.

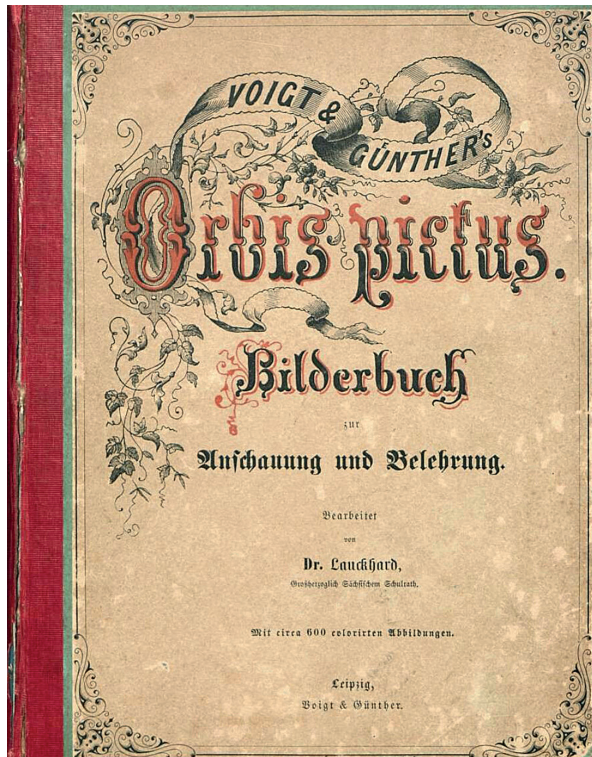
Одной из рецепций, появившихся в Германии в середине XIX в., была «Иллюстрированная книга для рассматривания и обучения» Карла Лаукхарда. Имя автора и название стояли на титульной странице в качестве подзаголовка, а крупно значилось: *Voigt & Günther's Orbis pictus (Voigt & Günther – название издательства)* (см. рис. 1).

Карл Фридрих Лаукхард (Carl (Karl) Friedrich Lauckhard) родился в 1813 г. в г. Альцай (ныне федеральная земля Рейнланд – Пфальц), изучал богословие и педагогику в Майнце и Гисене, служил учителем и проповедовал, занимался журналистикой, был активным общественным деятелем, автором целого ряда учебных пособий и записок автобиографического характера. Умер он в 1876 г. в Веймаре [Dvorak 1999, s. 250–252].

«Мир в картинках» впервые был им издан в Лейпциге, первый том увидел свет в 1857 г., второй печатался на протяжении

¹ См., например: Зрелище вселенная: на латинском, русском и немецком языках, изданное для народных училищ Российской империи по высочайшему повелению царствующая императрицы Екатерины Вторья. В Санктпетербурге, 1788; Des Johann Amos Comenius Orbis Pictus auf Veranlassung der ursprünglichen Verlagshandlung von mehreren Jugendfreunden neu bearbeitet und herausgegeben von Adelbert Müller. Nürnberg, 1835; Die Welt in Bildern. Orbis pictus. Bilderbuch zur Anschauung und Belehrung. Bearbeitet von Dr. Lauckhard / C.F. Lauckhard. Leipzig, 1872; Goldschmidt's Bildertafeln für den Unterricht im Französischen / T. Goldschmidt. Leipzig, 1917; etc.

Рис. 1. Lauckhard C.F.
Orbis pictus. 1857



1857–1858, третий – 1859–1860 гг. Второе издание появилось в 1868–1870 гг., оно получило добавление в заголовок «Мир в картинках»², третье (1872)³ и последующие (около 1880 и 1883) выходили без изменений. Около 600 рисунков (художники – Теодор Ной, Франц Йеде, А. Лукас и др.) были размещены на 92 цветных вклейках. Каждая из них представляла собой сложное единство от четырех до восьми отдельных рисунков, связанных общей темой. Нумерация задавала очередность рассматривания картинок – в соответствии с обращением к тому или иному визуальному сюжету в тексте (см. рис. 2а, 2в).

² Lauckhard C.F. Die Welt in Bildern. Orbis pictus. Bilderbuch zur Anschauung und Belehrung. 3. durchgesehene Auflage. 3 Teile in 1 Band. Leipzig. Günther, 1872. Tit., 148 Seiten; Titel, 1 Blatt, 149 Seiten; Titel, 1 Blatt, 204 Seiten, 92 Stahlst.-Tafeln mit über 600 kolor. Illustr.

³ Lauckhard C.F. Orbis pictus. Bilderbuch zur Anschauung und Belehrung. Bearbeitet von [Carl Friedrich] Lauckhard. Mit circa 600 color. Abb. 3 Bde. Leipzig, 1857–1860.

а



б



Рис. 2. Все в картинах. Наглядная энциклопедия для детей
Передано с нем. А.А. Пчелъниковой. 1862

Труд Лаукхарда не следовал буквально за логикой и последовательностью тем пособия Коменского. Однако большинство сюжетов были сохранены – будто «картинки» были рассыпаны и затем собраны по-другому, в итоге «Мир» получился похожим, но иным. Не забудем, что трехтомник Лаукхарда – не языковой учебник, это пособие, составленное на родном языке ребенка, уже хорошо умеющего читать. Оно ближе к пособию по естественной истории, однако без свойственной этой науке строгой систематичности «царств природы». В первом томе мы обнаруживаем темы: Дом, Крестьянский двор, Езда, Башмачник и сапожник, Лен, Город, Сад, Луг, Поле, Столбовая дорога или шоссе, Городская жизнь, Воды (море, река и проч.), Лес, Сельская жизнь, Овца и пастух, Охотники, Верховая езда, Мельник и пекарь, Дикие звери и птицы, Домашние животные и птицы. Во втором томе: Пруд и рыбы, Ручей, Комнатные и певчие птицы, Охота на птиц, Амфибии, Насекомые, Жуки, Пчелы и осы, Царство животных, Человек, Война, Здания, Мореплавание, Книгопечатание, Литература, Астрономия, Живопись, Музыка, Воздухоплавание, Театр, Изготовление стекла, Ярмарка, Железодельный завод, Каменоломня. Третий том неожиданно начинается историей Робинзона Крузе (кораблекрушение, жизнь на острове, спасение Пятницы и т. д.), далее следуют темы: Низший класс животного мира (кораллы, моллюски и проч.), Крепость, Пожар, Лиственные и хвойные деревья, Травянистые растения, Кустарники, Растения других стран (чай, кофе, перец и проч.), Ядовитые растения, Первобытный лес. Затем следует краткий экскурс по странам и континентам: Великобритания, Испания, Франция, Германия, Пруссия, Австрия, Швейцария, Италия, Россия, Палестина, Греция, Египет, Африка, Азия, Америка и Австралия. Завершают пособие темы Паровая машина, Телеграф и Микроскоп. Надо сказать, разделы о странах собраны автором из достаточно разрозненных, но ярких деталей: например, Великобритания – это Лондон, доки, Шекспир, Нельсон и флот; Италия – Геркуланум и Помпеи, итальянцы как нация и дикобраз; Африка – негры, кафры, лев, жираф, страус и Капштадт (т. е. Кейптаун). Как у Лаукхарда выглядела Россия, мы скажем ниже.

Итак, географические сведения у Лаукхарда были перемешаны с ботаникой и зоологией, этнографические зарисовки – с фрагментами мировой истории, рассказами из Священного писания, древнегреческими мифами и художественными текстами. Все это весьма занимательно изложено и проиллюстрировано яркими цветными рисунками.

Издание заслуженно получило широкую европейскую известность. Среди прочих оно было указано К.Д. Ушинским в списке 12 немецких и английских источников, использованных им при составлении «Детского мира»⁴.

Пособие Ушинского увидело свет в 1861 г. в типографии товарищества «Общественная польза», а в 1862-м в издательстве М.О. Вольфа вышел первый том книги «Все в картинах». На титульном листе стояло: Сочинение д-ра Лаукарта. Переделано с немецкого А.А. Пчельниковой (рис. 2).

Это постоянный писательский псевдоним Августы Андреевны Цейдлер, урожденной Рыхлевской (1830–1891), дочери вятского губернатора и жены преподавателя Гатчинского сиротского института. Ее мать, Елена Павловна Лошкарева, после смерти мужа занималась переводами книг по сельскому хозяйству. Она дала дочери хорошее домашнее образование и привила интерес к литературе и языкам. В 1856 г. вышла в свет первая книга Пчельниковой – сборник рассказов «Ваня и Катя». В следующем году ее переиздание было осуществлено в типографии М.О. Вольфа, и, вероятно, с этого времени Августа Андреевна вошла в круг его постоянных авторов. Именно у Вольфа были изданы ее «Путешествие для открытий, предпринятое Настей и ее двоюродным братом Колей» (Б. д.), «Рассказы детям о солнце, Луне и звездах» (1861), «Первая книжка для маленьких деток» (1870), «Дачная жизнь девицы Насти» (ранее 1872), несколько раз переизданы «Ваня и Катя». С 1863 по 1867 г. Маврикий Осипович выпускал ежемесячный журнал для детей 6–10 лет «Забавы и рассказы», Пчельникова стала его редактором и написала для этого издания множество рассказов и сказок⁵; позднее она сотрудничала и в издаваемом Вольфом «Задушевном слове».

Автор статьи об Августе Андреевне в «Русском биографическом словаре» В. Водарский отозвался о ней следующим образом:

Все написанное Цейдлер, обнаруживая в авторе знание детского мира и умение говорить с детьми простым, понятным для них языком, согрето любовью к своим маленьким читателям, и в свое время имело успех. Автор удачно преследует цель – дать детям занимательный материал для чтения и сообщить им кое-какие сведения из детской жизни.

⁴ Ушинский К.Д. Детский мир и Хрестоматия: Книга для классного чтения, приспособл. к постепен. умств. упр. и нагляд. знакомству с предметами природы: (Назначается для детей от 8 до 12 лет) / Сост. К. Ушинский. СПб.: Обществ. польза, 1861.

⁵ Забавы и рассказы: Журнал для детей первого возраста (от 6–10 лет) / Сост. А.А. Пчельниковой для детей. СПб.: М.О. Вольф, 1863–1867.

ни и окружающей природы. Рассказы ее, умно задуманные, написаны живо, интересны, лишены сухой морали и только местами растянуты и кое-где скучны⁶.

Однако мы будем говорить не об оригинальных произведениях Августы Андреевны, а о переводе ею трехтомника Лаукхарда. Мы упоминали, что на титульной странице издания значилось – «переделано с немецкого». Этот глагол в данном случае означал не просто вольность перевода, но то, что в текст были внесены определенные изменения – дополнения, купюры и коррективы.

Первое отличие встречает нас в предисловии к первому тому:

Лаукхард

Мир широк и велик, дитя мое, и в нем есть, на что посмотреть и о чем поразмыслить. В этой книге ты найдешь много интересных вещей, существующих в мире. Но ты должен не просто смотреть на красочные картинки, также ты должен узнать, что они означают, и обращать внимание на то, что тебе говорят о разных вещах. Таким образом, ты постепенно узнаешь много нового о мире. Но если ты спросишь меня, где находится мир и где он начинается, я отвечу: прямо в твоей комнате, едва ли в шаге от тебя, и потому дом, в котором ты живешь с родителями, братьями и сестрами, и есть начало.

На первой же странице ты увидишь людей, животных и многое другое, посередине страницы – утро, вверху – полдень, внизу – вечер. Давай сначала внимательно посмотрим на большую картину в центре⁷.

Пчельникова

У! какую ты большую книгу принес с собой, папаша! Скажи поскорее, что в ней? – Все! – Как все? – Да, все, все, что ты видишь, что употребляешь, целый мир в картинках. А мир велик, дружок мой, очень велик, и много в нем такого, что заслуживает внимания. Если ты меня спросишь, где начинается мир, то я скажу тебе: здесь, подле тебя, в твоей комнате, в доме, где ты живешь со своими родителями, братьями и сестрами.

В этой книге ты найдешь множество вещей, тебе знакомых и незнакомых. Но мало того, чтобы смотреть на пестрые картинки и любоваться ими, ты должен внимательно рассматривать все, что они изображают, и слушать, что я тебе буду о них рассказывать.

Рассмотрим первый лист⁸.

⁶ *Водарский В.* Цейдлер, Августа Андреевна // *Русский биографический словарь* / Изд. под наблюдением пред. Имп. Рус. ист. о-ва А.А. Половцова: В 25 т. Т. 21. СПб.: Имп. Рус. ист. о-во, 1901. С. 466–467.

⁷ *Lauckhard C.F.* Orbis pictus. Bilderbuch zur Anschauung und Belehrung. Bearbeitet von [Carl Friedrich] Lauckhard. Vol. 1. Leipzig, 1857. S. 3.

⁸ *Все в картинах: Наглядная энциклопедия для детей: [В 3 т.]. Т. 1–3 / Соч. д-ра Лаукхарта; Переделано с нем. А.А. Пчельниковой. Т. 1. СПб., 1862. С. 1.*

Отметим, что диалоговая форма изложения была не слишком характерна для российской дидактической литературы середины XIX столетия – скорее ее можно было увидеть в европейских изданиях для детей. Этот способ организации текста, конечно, встречался в русских книгах, но в таком случае, как правило, он следовал за французским или английским оригиналом (например, можно проследить линию пособий для обучения чтению Анны Барбо (Anna Letitia Barbauld) – Анабль Тастю (Sabine Casimire Amable Tastu) – Анны Дараган [Ромашина, Безрогов 2018]). В тексте Лаукхарда обращение к маленькому читателю имелось, но было неявным: «в этой книге ты найдешь», «если ты спросишь меня» и т. д. Именно переводчица превратила повествование в диалог, включив в него новое действующее лицо – заботливого папашу, покупающего детям книгу, которая заключает в себе целый мир.

Подчеркнем еще одно отличие предисловий. Немецкий автор задавал ребенку алгоритм движения по сложной иллюстрации: перемещение в пространстве становилось для него и движением во времени. Пчельникова завершила свой текст императивом: мягкое пожелание Лаукхарда «не просто смотреть, но узнать значение и обратить внимание на сказанное» под ее пером превратилось в «должен внимательно рассматривать и слушать», причем эта фраза оказалась смещенной к финалу текста, и акцент стоял не на деталях отдельных картинок, а на листе в целом.

На протяжении всего текста переводчица адаптировала содержание книги к российским реалиям. Чаще всего это были небольшие уточнения, продиктованные расхождениями между иллюстрацией и повседневным опытом ребенка: нижняя картинка изображает почтальона, «но не нашего, русского, а иностранного»⁹; «и у нас в России была мода на пряжки [к башмакам], и носили их довольно долго»¹⁰; «10 луидоров, то есть около 60-ти руб. серебром»¹¹ и т. д. Иногда подобное несоответствие требовало замены фрагмента текста: у Лаукхарда – «Угловой дом на левой стороне – судя по всему, аптека под вывеской “У ангела”»¹²; у Пчельниковой – «В угловом доме, с левой стороны этой улицы помещается, должно быть, аптека: потому что на нем, вместо вывески, орел»¹³.

⁹ Все в картинах. Т. 1. СПб., 1862. С. 24.

¹⁰ Там же. С. 26.

¹¹ Там же. С. 79.

¹² *Lauckhard C.F. Orbis pictus*. 1857. Vol. 1. S. 46.

¹³ Все в картинах. Т. 1. СПб., 1862. С. 37.

В некоторых случаях Августа Андреевна писала весьма странное добавление к тексту. Так, рассказ про игру в волчок переведен точно и полностью, но далее следует:

Наши русские мальчики, обрадовавшись весне, также охотно играют на улице, но не в волчок, а в бабки. Бабки – это косточки от суставов коровьих и телячьих ножек, или ножек других животных, все равно. Чистенькие и гладкие косточки ставят стоямя, как шахматы, и бросают в них другими бабками, побольше. Эти большие бабки иногда просверливают и наливают свинцом, чтобы они были тяжелее и чтобы можно было их дальше бросать¹⁴.

Впрочем, таких развернутых вставок обнаружилось немного. Даже там, где комментарии и дополнения казались бы неизбежны, их нет: текст про храмовый праздник в деревне ничем не дополнен и не уточнен; приведена легенда о том, как император Иосиф II пахал на крестьянском поле, к ней ничего не добавлено и не изменено и т. д.¹⁵

Имена героев могли быть переведены буквально: Михель – Михайла; но Гензель и Гретель превратились в Ваню и Машу¹⁶.

Надо сказать, что в последнем случае у Лаукхарда речь шла не о героях известной немецкой сказки, сюжет в энциклопедии был иным: вместо уроков дети отправляются в лес и просят разных лесных жителей – от жука до кустика земляники – с ними поиграть, но последовательно слышат в ответ, что все заняты своим делом, и играть им некогда. Наконец, зяблик в развернутой форме поучает и порицает детей:

...что вы сделали сегодня, ленивцы? гуляете по лесу вместо классов и мешаете прилежным работать. Подите-ка своей дорогой и помните, что отдых бывает приятен только после труда и что нельзя играть со спокойной совестью, не исполнив прежде своих обязанностей». Детям стало стыдно; они пошли домой, и урок зяблика послужил им в пользу¹⁷.

С этого же текста начинается «Детский мир» К.Д. Ушинского. Называется он «Дети в роще», герои в нем безымянные, все диалоги с насекомыми, зверями, цветами и ручейком абсолютно те же, но зяблик оказывается малиновкой и приобретает женский род (возможно, потому, что в рассказе Лаукхарда речь идет

¹⁴ Там же. С. 38.

¹⁵ *Lauckhard C.F. Orbis pictus. Vol. 1. Leipzig, 1857. S. 61; Все в картинах. Т. 1. СПб., 1862. С. 46.*

¹⁶ *Ibid. S. 73; Там же. С. 57.*

¹⁷ *Ibid. S. 62; Там же. С. 58.*

об убаюкивании малюток-птенчиков песней, а Ушинский никак не может себе представить в этой роли папу-птицу). Финал рассказа тоже изменен русским педагогом: «Детям стало стыдно; они пошли в школу и хотя пришли поздно, учились прилежно»¹⁸.

Отметим, что муж А. Пчельниковой Петр Михайлович Цейдлер служил в Гатчинском сиротском институте с 1849 по 1863 г. – одновременно с К.Д. Ушинским (1854–1859 гг.); в 1863 г. С.А. Танеев выхлопотал для Цейдлера годичную казенную заграничную командировку для ознакомления с учительскими семинариями Германии и Франции¹⁹. Ушинский с 1862 г. также изучал школы, детские сады и приюты Германии и Швейцарии. Не приходится сомневаться, что они были знакомы, и возможно, пособие Лаукхарда являлось предметом обсуждения – в России или в Германии. Во всяком случае, оба знали о его существовании. Перевод Ушинского и перевод Пчельниковой находились в едином интеллектуальном пространстве, оба издания выросли не только из одного корня, но и на одной почве.

Августа Андреевна не только дополняла тексты Лаукхарда, но иногда и сокращала их. Так, в первом томе русского издания не было раздела «Городская жизнь», как и листа с соответствующими иллюстрациями. Вместе с тем раздел «Сельская жизнь» переведен и представлен. Возможно, это объясняется приверженностью российских педагогов принципу «руризма» в учебной литературе, но вероятно и «техническая» причина – нехватка в издательстве Вольфа части политипажей, что привело к отсутствию как иллюстраций, так и соответствующего текста.

Иногда сокращению подвергались отдельные тексты. Например, рассказ «Мальчик с лошадыю и собакой» в русском переводе стал существенно короче – в нем нет стихотворения, имевшегося в немецком оригинале:

Кто хочет в солдаты,
должен иметь пистолет,
он должен зарядить его порохом
и тяжелой пулей.
Обязательно на боку
иметь саблю.
Когда нападают враги,
нужно стрелять и фехтовать,
и т. д.

¹⁸ Ушинский К.Д. Указ. соч. С. 1–2.

¹⁹ Рудаков В.Е. Цейдлер, Петр Михайлович // Русский биографический словарь / Изд. под наблюдением предс. Имп. Рус. ист. о-ва А.А. Половцова. Т. 21. СПб.: Императорское Русское историческое общество, 1901. С. 470–471.

Возможно, Пчельникова не захотела помещать в детскую книгу столь милитаристский текст; но, может быть, просто не стала утруждать себя стихотворным переводом. Так, в тексте «Ужин» у Лаукхарда помещена вечерняя молитва, но Пчельникова опять же ее не переводит и опускает вовсе.

Но вот в следующей главе, посвященной кухне и приготовлению еды, имеется текст «Мышеловка», и стихотворение в нем в русском издании сохранилось. Перевод довольно вольный, однако в стихах:

Мышка, мышка! уж мы знаем,
Любишь лакомиться ты.
Но, тебя жалея, скажем,
Доживешь ты до беды!
Мышка, ты ворует ловко,
Но в тот угол не ходи:
В уголке там мышеловка...
Доживешь ты до беды!
Хлоп! Закрылась мышеловка!..
Мышка! что-то скажешь ты...
В плен попалася плутовка, –
Дожила ты до беды!²⁰

Выполнен и стихотворный перевод текста «Обезьяна за шахматами»²¹.

Вместе с тем в ряде случаев в русском издании стихи появились там, где их не было у Лаукхарда: басни Крылова «Лиса и виноград» и «Волк и ягненок» помещены Пчельниковой в разделы, изложенные Лаукхардом в прозе²². Отметим, что автор басен в обоих случаях не указан.

Особое внимание по понятным причинам обратим на главу «Россия» в третьем томе пособия. Набор текстов здесь таков: Петр Великий (Peter der Große), Кремль (Der Kreml), Казаки (в оригинале – Bewohner Russland, т. е. население России), Езда на собаках (Das fahren mit hunden), Калмыки (Die Kalmücken), Горы (Rutschbahnen, т. е. – катание с гор), Северный олень (Das Renuthier), Россия (Rußland – общий обзор из физической географии).

²⁰ Все в картинах. Т. 1. СПб., 1862. С. 7.

²¹ *Lauckhard C.F. Orbis pictus. Vol. 1. Leipzig, 1857. S. 117; Все в картинах. Т. 1. СПб., 1862. С. 94.*

²² Все в картинах. Т. 1. СПб., 1862. С. 91, 92.

Удивительно, но Пчельникова строго следует за текстом Лакхарда. Она ничего не добавляет, не комментирует, не меняет в его суждениях. Можно обнаружить лишь очень незначительные сокращения: например, в русском переводе опущены сведения о том, что в рубле содержится 100 копеек. В результате текст на русском языке о России выглядит весьма необычно. Приведем несколько цитат.

Петр объявил войну Швеции. Карл явился на кораблях, с небольшим войском; у Нарвы, в Эстляндии, произошла битва, и русские были совершенно разбиты шведами. Впоследствии Петр был счастливее; к нему отошли от Швеции Лифляндия, Эстляндия, Ингерманландия, прекрасные приморские земли²³.

Казак рожден воином и не любит сельских занятий; только из нужды работает он, чтобы добыть необходимое для его существования. Вместо того, чтобы обрабатывать и орошать степи, он скачет на своем коне взад и вперед или отдыхает в тенистом месте²⁴.

Калмыки... из кобыльего молока приготавливают род водки, называемой «кумысом», который они очень любят²⁵.

Теперешняя Россия была, должно быть, некогда морским дном, которое понемногу иссякло и остались только большие водяные пространства, как например: Черное море²⁶.

Иногда перевод просто «калька» – неуклюжая по грамматической конструкции и нелепая в использовании русских слов: «Яркие цвета исчезают по разнообразнейшим и неправильным изгибам зданий, что при этих группами поставленных башнях и дворцах производит поразительное впечатление»²⁷ и т. п.

Отметим, что иллюстрация к этой главе весьма невыразительная: (рис. 3).

Диссонансом к ней выглядит эмоциональное описание Московского Кремля:

Он есть центр, так сказать – сердце города. В нем множество великолепных церквей и монастырей... На белых стенах его возвышаются многочисленные средневековые, отчасти чисто готические башни. Они снабжены зубцами и амбразурами и стоят для защиты главных и исторических памятников нации. <...> Над этими устаревшими каменными стенами и мрачными башнями святынь резко выдаются

²³ Все в картинах. Т. 3. СПб., 1864. С. 123.

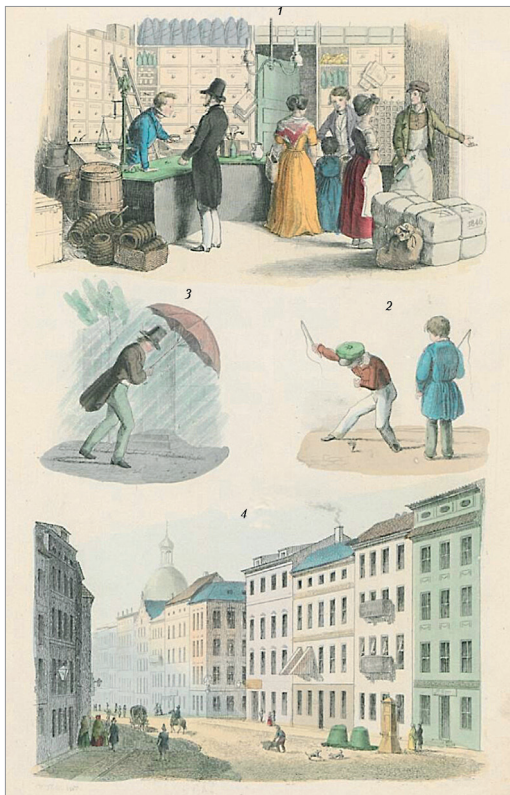
²⁴ Там же.

²⁵ Там же. С. 127.

²⁶ Там же. С. 128.

²⁷ Там же. С. 124.

Рис. 3. Все в картинах. 1862



построенные уже позднее одно подле другого здания ослепительной белизны. Церкви с белыми стенами и ярко-красными пилястрами, арками и фризами, с мерцающими зелеными крышами и лазуреволубыми и блестящими золотыми куполами считаются здесь весьма простыми строениями²⁸.

Можно бы заподозрить Пчельникову в «переделке» текста, но нет – перевод здесь почти дословный. Отметим, что не менее красочно Лаукхард описывает и другие европейские города – например, Неаполь. Вероятно, ему был присущ интерес к архитектуре, и он обладал специальными знаниями в этой области: он не упускает случая подробно описать изысканные сооружения, в то время как рассказ, скажем, о жителях города оказывается не столь эмоционально насыщенным.

²⁸ Там же. С. 123–124.

Текст о Кремле заканчивается следующим пассажем:

Неудивительно, что самое имя Москвы проникнуто волшебной силой, от которой пробуждается патриотизм и самолюбие русского человека²⁹.

Именно так у Лаукхарда, Пчельникова лишь переводит, не прибавляя ни одного слова – собственно, что уж тут добавлять...

Книга Лаукхарда переиздавалась в Германии трижды, в России переизданий «Все в картинах» не осуществлялось. В каталоге издательства Вольфа за 1866 г. книга числилась в разделе «Пособия к наглядному обучению», аннотация гласила:

Наглядная энциклопедия для детей. Переделано с немецкого А. Пчельниковой. 3 т. в 4 д.л., в каждом около 30 таблиц великолепно раскрашенных рисунков, представляющих множество предметов с описательным текстом. В богатом переплете. Ц. 12 р. Каждый том продается отдельно по 4 р.³⁰

Это, конечно, огромные деньги. Возможно, поэтому тираж долго не был распродан: в каталоге 1875 г. «Все в картинах» все еще значится среди изданий, продающихся в магазинах Вольфа. Здесь аннотация была более пространной:

Эти три книги представляют собой громадное разнообразие предметов и богатства сведений. Начиная с предметов, которые постоянно перед глазами дитяти, автор ведет его к тем, которые вдали от него. От картинки, изображающей мальчика верхом на палочке, он постепенно переходит к изображениям предметов из домашнего быта, священной истории, естествознания и ремесел. В третьей книге он уже знакомит детей с сельским хозяйством, с историей России и Англии, с ее кораблями, Шекспиром, Нельсоном и проч., с историей Испании, Пруссии и великими деятелями того времени. Точно так же за картинками, изображающими домашнюю кухню, следует картинка с устройством человеческого тела, животных и жизнью растительной. Текст приурочен к детским понятиям и в педагогическом отношении образцово обработан³¹.

²⁹ Там же.

³⁰ *Вольф М.О.* Каталог книг на елку 1866 года, русским и иностранным журналам на 1867 год, на которые принимают подписку книжные магазины Маврикия Осиповича Вольфа. СПб.: М. Вольф, 1866. С. 10.

³¹ *Вольф М.О.* Каталог книг, отпечатанным в 1875 и 1876 гг., журналам на 1877-й год, детским книгам на елку 1876 г. и другим изданиям книгопродавца Маврикия Осиповича Вольфа, которые продаются в его книжных магазинах. СПб.: М. Вольф, 1876. С. 38.

Интересно, что за этой фразой следовало пояснение: «Имеется и другая коллекция, несколько в другом роде. Серьезнее и строже, так сказать, научнее, рассматриваются явления природы в изданиях...»³². И далее перечислены несколько изданий, в том числе «Беседы с детьми о ремеслах» той же Пчельниковой. В 1887 г. трехтомник все еще продавался у Вольфа³³. А в каталоге 1897 г. вдруг читаем: «Все в картинах (Orbis pictus)»³⁴.

Так, наследники Вольфа «сдвинули» книгу, изданную 35 лет тому назад, обратно к оригиналу – рецепция рецепции удивительным образом стала ближе к изначальному учебнику Коменского.

Литература

- Безрогов 2017 – *Безрогов В.Г.* К вопросу о ранних переводах Orbis sensualium pictus Я.А. Коменского на русский язык // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия IV: Педагогика. Психология. 2017. № 45. С. 11–30.
- Ромашина, Безрогов 2018 – *Ромашина Е.Ю., Безрогов В.Г.* Книгоиздатель и автор: азбука в России середины XIX в. // Текст. Книга. Книгоиздание. 2018. № 18. С. 91–123.
- Bezrogov 2017 – *Bezrogov V.G.* “Homo veste indutus duplici”, or Homogeneity in a Heterogeneous Context: Orbis sensualium pictus (1653–1703) // Aamotsbakken B., Matthes E., Schütze S., hrsg., eds., Heterogenität und Bildungsmedien [Heterogeneity and Educational Media], Bad Heilbrunn, 2017. P. 113–120.
- Dvorak 1999 – *Dvorak H.* Biographisches Lexikon der Deutschen Burschenschaft. Band I: Politiker. Teilband 3: I–L. Winter, Heidelberg 1999. S. 250–252.
- Pilz 1967 – *Pilz K.* Johann Amos Comenius. Die Ausgaben des Orbis sensualium pictus // Johann Amos Comenius, Eine Bibliographie. Nürnberg: Selbstverlag der Stadtbibliothek, 1967.

³² Там же.

³³ *Вольф М.О.* Каталог лучших книг для детей и юношества: Пособие для родителей и воспитателей при выборе книг для чтения и подарков для детей всех возрастов для юношества и отрочества. СПб.: М. Вольф, 1887. С. 38.

³⁴ *Вольф М.О.* Что читать детям: Каталог лучших русских книг для детей и юношества: Пособие для родителей и воспитателей при выборе книг для чтения и подарков детям всех возрастов с распределением содержания книг по возрасту детей. СПб.; М.: М. Вольф, 1897. С. 48.

References

- Bezrogov, V.G. (2017), "Early Unpublished Russian Translation of 'Orbis Sensualius Pictus' by Jan Amos Comenius", *St. Tikhon University Review*. Series IV: Pedagogy. Psychology, no 45, pp. 11–30.
- Bezrogov V.G. (2017), "Homo veste indutus duplici", or Homogeneity in a Heterogeneous Context: *Orbis sensualium pictus* (1653–1703)", Aamotsbakken, B., Mathes, E. and Schütze, S. (eds.), *Heterogenität und Bildungsmedien* [Heterogeneity and Educational Media], Bad Heilbrunn, Germany, pp. 113–120.
- Dvorak, H. (2017), *Biographisches Lexikon der Deutschen Burschenschaft*, Band I: Politiker. Teilband 3: I–L. Winter, Heidelberg, Germany, S. 250–252.
- Pilz, K. (1967), "Johann Amos Comenius. Die Ausgaben des *Orbis sensualium pictus*", *Johann Amos Comenius, Eine Bibliographie*, Selbstverlag der Stadtbibliothek, Nürnberg, Germany.
- Romashina, E.Yu. and Bezrogov, V.G. (2018), "Book publisher and author: ABC in Russia in the middle of the 19th century", *Tekst. Kniga. Knigoizdanie* [Text. Book. Book publishing], no 18, pp. 91–123.

Информация об авторе

Екатерина Ю. Ромашина, доктор педагогических наук, профессор, Тульский государственный педагогический университет им. Л.Н. Толстого, Тула, Россия; 300026, Россия, Тула, пр. Ленина, д. 125; katerinro@yandex.ru

Information about the author

Ekaterina Yu. Romashina, Dr. of Sci. (Pedagogics), professor, Lev Tolstoy Tula State Pedagogical University, Tula, Russia; bld. 125, Lenin Avenue, Tula, Russia, 300026; katerinro@yandex.ru

Коменский в сербских школах

Майя П. Николова

*Неправительственная организация
по изучению и сохранению культурного наследия UNIHUB
Белград, Сербия, ngomusketar@hotmail.com*

Аннотация. Ян Амос Коменский был одним из самых влиятельных педагогов Европы XVII в. Как носитель педагогики нового века он своими идеями и трудами повлиял на изменение педагогической мысли и системы образования. Один из основоположников педагогики как науки, он был примером для подражания для молодых педагогов. На протяжении своей богатой карьеры он настаивал на обучении на родном языке и на том, чтобы школа была не только учебным заведением, но и заведением, воспитывающим нравственный облик и дух личности. По его мнению, обучение должно быть увлекательным, чтобы в этом процессе обучающиеся постепенно переходили от простых и базовых понятий к сложным. Этот величайший реформатор в истории образования ввел предметно-ориентированную школьную систему и настаивал на обучении в течение всей жизни. Цель этой работы – показать место и роль Яна Амоса Коменского в сербской педагогике конца XIX – первой половины XX в. и представить методы, которые применялись в работе сербских школ в указанный период.

Ключевые слова: Коменский, воспитание, школа, педагогика, дидактика

Для цитирования: Николова М.П. Коменский в сербских школах // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 7. С. 43–54. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-7-43-54

Comenius in Serbian schools

Maya P. Nikolova

*Non-governmental organization, dedicated to research, and promotion of cultural heritage,
UNIHUB, Beograd, Serbia, ngomusketar@hotmail.com*

Abstract. Jan Amos Komenský was one of the most influential educators of 17th century Europe. As the bearer of the pedagogy of the new century, he influenced changes in pedagogical thought and education with his ideas and writings, and as one of the founders of pedagogy as a science, he was a role model for young educators. Throughout his rich career he insisted on

teaching in the mother tongue and that schooling should not only be an educational institution but also one that fosters the moral character and spirit of the individual. He believed that learning should be fun and that in the process students should gradually progress from simple and basic concepts to complex ones. This greatest reformer in the history of education introduced a subject-oriented school system and insisted on lifelong learning. The aim of this paper is to show the place and role of Jan Amos Komenský in Serbian pedagogy in the late 19th century and the first half of the 20th century and to present the methods that were applied in the work of Serbian schools during this period.

Keywords: Comenius, education, school, pedagogy, didactics

For citation: Nikolova, M.P. (2023), "Comenius in Serbian schools", *RSUH/RGGU Bulletin*, "Literary Theory, Linguistics, Cultural Studies Series", no. 7, pp. 43-54, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-7-43-54

Введение

В сербской истории педагогики имя и идеи Яна Амоса Коменского впервые упоминаются в «Кратком изложении истории образования» Димития Матича, напечатанном в Белграде в 1866 г. [Tesić 1970, с. 186]. В своей работе профессор Матич представляет элементарную педагогическую программу этого знаменитого чешского педагога. В первую очередь профессор Матич пишет об отношении Коменского к обязательному начальному образованию для всех учеников, независимо от пола и касты. Он отмечает суждение Коменского о необходимости обучения, которое начинается в раннем детстве с использованием методов, соответствующих способностям ребенка, а также, что изучение родного языка должно предшествовать изучению иностранного языка. В обучении для облегчения усвоения материала учителю следует использовать градацию и наглядность. Как отмечал Д. Матич, по мнению Коменского, школа должна быть не только учебным, но и воспитательным учреждением, дающим комплекс навыков, необходимых для жизни. В то же время это должно быть место, где ученики развивают свою чистоту и благодать. Многие учителя, профессора и педагоги, которые занимаются образованием и воспитанием молодежи в Сербии, читали эту книгу, содержащую исходную информацию о Коменском.

Педагогическая деятельность Я.А. Коменского

Ян Амос Коменский родился 28 марта 1592 г. в Моравии, Чехия, в семье зажиточного крестьянина-мельника. После обучения в латинской школе он изучал богословие в Херборне и Гейдельберге, в Германии. В возрасте 24 лет Ян Амос Коменский был рукоположен в священники Братской общины в Моравии, где работал учителем и школьным надзирателем. Из-за давления римско-католической церкви в 1628 г. он был вынужден переехать со своей семьей и поселиться в качестве беженца в маленьком городке Лесно в Польше. Там он написал книги «Открытая дверь в языки», «Великая дидактика» и «Материнская школа». Я.А. Коменский был профессором латинской школы, работал в Англии, Швеции и Венгрии. В 1656 г. потерял жену и двоих детей во время пожара в Лесно. После этого он жил и работал в Германии и Нидерландах, где и умер в Нередене в 1670 г. [Plis 2022, с. 4–11].

Коменский выступал за открытие доступных государственных школ для детей на их родном языке, независимо от социального класса и пола. Его система образования включала четыре этапа: материнскую школу в семье, начальное образование, среднее образование и академическое образование. Первой школой была школа в утробе матери, затем школа раннего детства, школа юности, школа зрелости и школа старости. Первый и второй тип школ являются материнскими школами до шестого года, затем идет школа родного языка с шестого по 12-й, после этого латинская школа с 12-го по 18-й, затем академия с 18-го по 24-й, а последние две школы принадлежали всему миру. Первые две школы были частными, т. е. родительскими, остальные три – общественными под управлением церкви, а последние две – частными. Этим делением образования на ступени, определяемые возрастом ребенка и личности, Коменский заложил основы современной системы образования.

По инициативе Коменского было введено предметное обучение, а также система поэтапного обучения. Обучение в школе начиналось с шестилетнего возраста и включало материал, подходящий для возраста ученика. В обучении он использовал наглядные средства, игру и драму, дидактику, основанную на идее естественности и единства. Он был сторонником пансофии, или науки обо всех явлениях в мире. Для него это было объединение всех научных, философских и религиозных знаний в единый гармонизированный взгляд на мир. По убеждению Коменского, натура ребенка позитивна и стремится к саморазвитию в духе

гуманистических идей, поэтому школа в этом контексте должна быть свободна от давления, она должна быть естественной мастерской человечества. Коменский считал, что повторение – мать мудрости, а школа – игра. Он требовал от учителя постоянного совершенствования и не допускал поверхностности и блужданий [Бим-Бад 2002; Безрогов 2017].

Я.А. Коменский был автором педагогических, философских и богословских произведений. Перечислим лишь те работы, которые имели значение для развития сербской педагогической мысли. Первым написанным им произведением была «Чешская дидактика на чешском языке» (1628–1630), затем «Материнская школа», предназначенная для матерей, воспитывавших детей дома (1630 г.), «Открытая дверь языков» – учебник, предназначенный для латинских школ (1631 г.), «Чувственный мир в картинках» – первый учебник для первых трех классов седьмого класса начальной школы (1654 г.) и «Большая дидактика на латыни» (1657 г.), переведенная на сербский язык в 1907 г.

Материнская школа

Как полагал Коменский, с самого раннего возраста в семье усваиваются основные представления об окружающем мире и явлениях природы, привычки, нравственные установки и отношение к своему краю. Именно об этих категориях говорил Я.А. Коменский в своей работе «Сведения для материнской школы». Она представляет собой первую книгу в области дошкольного воспитания. Эта работа была впервые переведена на хорватский язык в 1887 г. и опубликована Хорватским педагогическим и литературным объединением из Загреба. А на сербском языке книга была напечатана в Белграде издательством «Просвета» в 1946 г. Коменский полагал, что дети – дар Божий, в котором родители должны развивать тело и дух и воспитывать их в благочестии, честности и знании языков [Plis 2022, с. 34]. Как старшие, они должны заботиться о здоровье и физической силе детей, развивать их знания и умения, обучать их родному языку, то есть упражнять в разуме, речи и нравственности. Подготовка к школе должна длиться до шести лет. К тому времени ребенок становится зрелым и может приобретать новые знания через ответы и вопросы. Эта работа написана в теоретическом ключе, но содержит и практические примеры, которые показывают, что каждая сфера личности ребенка важна и связана с целым. В этом качестве она представляет собой фундамент современного дошкольного образования.

Великая дидактика

«Великая дидактика» – это большой труд Я.А. Коменского, посвященный проблеме обучения¹. В нем Коменский излагает свои взгляды на дидактические принципы и правила. Он указывает, что законы обучения вытекают из самой природы и что на их основе обучение происходит быстро, легко, надежно и основательно. Впервые в истории педагогики в этой книге он ввел классное предметное обучение, организованное по годам, месяцам, дням и часам. Коменский полагал, что во время занятий развивается внутренний потенциал ребенка, и учителя должны соблюдать принципы систематичности, постепенности, повторения, практики и наглядности [Шис 2022, с. 44]. В качестве важнейшего принципа Коменский подчеркивает очевидность, которой не было в средневековом образовании. Критикуя школу того времени, он заявляет:

Почти никто не учит физике с помощью очевидных доказательств и экспериментов, но все делают это, читая Аристотеля или другое чье произведение².

При овладении знаниями необходимо задействовать все органы чувств, а содержание урока расположить так, чтобы учащийся шел от более легкого к более сложному и от простого к сложному. Успешная школьная работа требует внимания учащихся, личности учителя и дисциплины, а также учебников. Учебники должны быть понятными и написаны в форме беседы, которая стимулирует внимание учащихся и облегчает повторение вне урока. Коменский правильно отмечает связь слов с делами, полагая, что ученик должен понимать то, что он говорит. Можно с уверенностью говорить о том, что важнейшие принципы, изложенные в этой работе, актуальны и сегодня и что основой современного преподавания являются постулаты, установленные Коменским [Хуторской 2009].

¹ Эта книга была впервые напечатана в Хорватии в 1871 г., а в Сербии в 1907 г. в переводе Йована Миодраговича.

² *Komenski J.A. Great didactic, Institute for textbooks and teaching aids. Belgrade, 1997. С. 148.*

Мир в картинках

Самым известным произведением Коменского, или иллюстрированным пособием для детей, является «Мир в картинках», книга, изданная на латыни и немецком языке в 1658 г. и на английском языке в 1659 г. [Піс 2022, с. 46]. Следует отметить, что издание на сербском языке от 1913 г. содержало и чешский перевод слов, учитывая, что наши учителя в тот период переводили и читали чешских педагогов. В этой книге мир представлен в картинках, и каждая картинка содержала все необходимые элементы. Учителя на уроках работали с картинками на темы из повседневной жизни, живой и неживой природы, а ученики вместе с игрой приобретали знания о мире, религии и других вещах. В этом процессе, благодаря конкретности, которую дают картинки, ученики приобретали основные понятия, необходимые для дальнейшего интеллектуального развития, задействуя при этом все органы чувств. Помимо того, что «Мир в картинках» является одной из первых печатных книг с картинками, это еще и первое пособие по наглядному обучению, а также предтеча аудиовизуального метода обучения.

Коменский в сербских школах

Имя Яна Амоса Коменского впервые упоминается в нашем регионе в 70-е гг. XIX в., когда в Хорватии была реализована идея основать общество грамотных педагогов. В 1870 г. в журнале «Школа» было опубликовано письмо педагога, писателя и лексикографа Ивана Филиповича. Он писал:

Мы, простые учителя в Хорватии, мечтаем и совещаемся о необходимости основания педагогического грамотного общества, и этим летом, в память 200-летия со дня смерти Я.А. Коменского, мы переведем его «Дидактику», которая должна стать опорой педагогической библиотеки для народных учителей³.

В то же время Милан Миличевич, известный сербский писатель и педагог, подготовил свой труд «История педагогики», который был напечатан Государственной типографией в Белграде в 1871 г.⁴

³ *Филитовић И.* Писмо // Школа. Београд, 1870, бр. 36. С. 563.

⁴ *Милићевић М.* Историја педагогије. Веоград: Државна штампарија. 1871.

В этой книге впервые в Сербии были представлены биографические данные и интерпретация идей Яна Амоса Коменского. В дополнение к биографическим данным Коменского, таким как место и дата его рождения и смерти, Миличевич описал его образ жизни и его усилия по внедрению школьной системы в странах Западной и Центральной Европы. В «Истории педагогики» он характеризовал основные работы Коменского, включая «Двери языков открыты» (*Janua linguarum reserata*), «Мир в картинках» (*Orbis pictus*) и «Великую дидактику» (*Didactica magna*) – его знаменитое сочинение, в котором была представлена основа школьной системы в целом. Особое внимание в своей работе Миличевич уделял освещению основных элементов, на которых основывалась «Великая дидактика». В соответствии с педагогическими принципами Коменского, школа должна быть разделена на четыре степени: материнская школа, начальная школа, средняя школа и университет⁵.

Текст о Яне Амосе Коменском, включенный в «Историю педагогики», Миличевич позже вновь опубликовал в редактируемом им журнале «Школа» в июле 1871 г. Работы Миличевича были адресованы учащимся гимназии для учителей, слушателям семинарии, студентам женской гимназии, всем учителям Сербии. Помимо этого Милан Миличевич многократно говорил о Яне Амосе Коменском и его «Великой дидактике», выступая перед широкими аудиториями в Белграде в 1874 г. Содержание его публичных выступлений и перевод некоторых частей «Великой дидактики» были опубликованы в журнале «Школа» в том же году.

Два десятилетия спустя, 6 апреля 1892 г., сербские учителя организовали в гимназии для учителей в Белграде празднование 300-летия со дня рождения Я. А. Коменского. Общество профессоров и Главный совет общества учителей пригласили на это празднование таких известных профессоров и педагогов, как Димитрий Йосич и Михайло Йович, приняли участие в обсуждении работ Коменского.

В 1907 г. в Сербии впервые была издана «Великая дидактика» в переводе с немецкого Йована Миодраговича и под редакцией Ильи Коларача. А профессор Миодрагович, будучи большим поклонником и знатоком творчества Коменского, написал редактору готовившегося в Богемии издания «Мира в картинках» письмо, которое было опубликовано в этой книге в 1913 г. в качестве предисловия.

⁵ Ibid. С. 212.

Некоторые педагогические взгляды Яна Амоса Коменского были положены в основу законов, уставов и учебных программ, которые использовались в школах Сербии в XIX и первой половине XX в. В «Законе о государственных школах» от 1898 г. говорилось: «Целью государственных школ является образование и воспитание для всех мальчиков и девочек», и далее в том же документе: «Все мальчики и девочки из Сербии должны закончить начальную школу»⁶. Позднее в «Законе о государственных школах», который был принят в 1929 г., указывалось: «Образование в государственных школах является общим и обязательным во всем Королевстве Югославия»⁷. Многие уставы запрещали диктовки и пассивное обучение по книгам. Наглядные пособия как основной дидактический принцип формировались посредством приобретения приборов для физики и химии, препаратов для биологии, карт для географии и оборудования для математики и практической геометрии. Министерство образования Сербии закупило для учащихся тетради для рисования с 48 листами и 96 картинками, которые были сделаны Пера Музаком, и 20 тетрадей с 200 картинками, которые были сделаны Игнатом Фуксом; они были напечатаны в Праге в конце XIX в. [Cunkovic 2016, с. 105]. Все вышеперечисленные требования соответствовали одному из важнейших постулатов педагогики Коменского – обязательному начальному образованию для всех учеников, независимо от пола и касты.

Чехословацкая начальная школа в Белграде

Педагогические идеи Я.А. Коменского использовались в разных школах Сербии, в том числе в иностранных, которые занимали особое место в школьной системе страны. Традиция образования и обучения иностранцев в Сербии восходит к 1920-м гг. XIX в., когда в Белграде работали турецкие, еврейские и греческие частные школы. Постоянная миграция населения, а также развитие Сербии как государства повлияли на расширение сети иностранных школ. В период между двумя мировыми войнами иностранные школы были элитными учебными заведениями, в которых обучались как иностранные, так и сербские студенты.

⁶ Закон о народним школама. Београд: Државна штапарија Краљевине Србије. 1898. С. 1.

⁷ Закон о народним школама. Београд: Државна штапарија Краљевине Србије. 1929. С. 3.

Их существование и деятельность соответствовали «Закону о народных школах» 1929 г., а обучение проводилось по учебной программе, которая отражала потребности некоторых зарубежных школ. Учебный процесс был двуязычным – сербохорватским для литературы и национальной истории, в то время как остальные предметы преподавались на одном из иностранных языков.

Среди иммигрантов значительное место составляли чехи, которые были ремесленниками, рабочими, инженерами, художниками. В 1869 г. в Белграде была открыта чешская школа. Именно тогда неизвестный учитель собрал чешских детей и начал читать им лекции по родному языку и национальной истории в одном доме в Савамале, городском районе Белграда. В течение XIX и XX вв. школа несколько раз закрывалась. Затем в 1923 г. она вновь открылась как начальная школа с одним классом в одном из районов Белграда, на Западном Врачаре. Позднее, в октябре 1928 г., школу перевели в новый дом на улице Грасанинива в Белграде. Школа была названа Чехословацкой начальной школой Масарикова. Как и другие иностранные школы, она работала на основании «Закона о национальных школах». Чехословацкая начальная школа была единственной из иностранных школ, которая работала в Белграде.

Учителя и ученики этой школы были проводниками идей Я.А. Коменского. В школе в течение четырех лет дети должны были изучать: религиозное воспитание, сербохорватский язык, чешский/словацкий язык, историю, географию, математику с элементарными знаниями геометрии, биологию, рукоделие – для мальчиков и девочек, рисование, каллиграфию и физическое воспитание, которое основывалось на системе сокол (sokol) [Nikolova 2002, p. 23].

Уроки сербского языка, сербской географии и сербской истории читали сербские профессора и учителя. Все остальные предметы преподавали чехи, на чешском языке и с использованием чешских книг. Обучение элементарному чтению и письму проходило на родном языке – либо на чешском для чехов, либо на сербском для детей, чьи родители не были чехами. Сравнивая учебные программы, которые использовались в чехословацкой начальной школе, с программами сербских школ, можно сделать вывод, что дети в чешской школе изучали те же предметы, что и в других. Единственным отличием был чешский язык. Профессора использовали книги из Чехословакии, за исключением книг по сербскому языку и истории.

В чехословацкой начальной школе в Белграде, как и в других иностранных школах Сербии, отмечались все религиозные

и государственные праздники, независимо от вероисповедания детей. Ученики этой школы отмечали, например, день святого Саввы, и многие из сохранившихся фотографий свидетельствуют о вечеринках, которые устраивали вместе сербские и чешские дети. Школьные врачи заботились о здоровье детей; некоторые профессора ездили со своими учениками на короткие экскурсии.

Чехословацкая начальная школа в Белграде работала и после Второй мировой войны, а с 1951 г. ее работу регулировало Министерство образования Сербии. Несколько лет спустя, в 1960 г., школа была закрыта. Чехословацкая начальная школа была единственной из иностранных школ, которая работала в Белграде. Но иностранные школы были не только в Белграде, но и в других частях страны Сербии, особенно в Воеводине, где было много чехов.

Заключение

Коменский как основоположник современной педагогики обращал внимание на психологические основы воспитания и образования. Его методы обучения естественны и ненасильственны, они выстраиваются в соответствии с умственным развитием учащихся, а сам процесс получения знаний выглядит рациональным и экономичным. Коменский указывал на необходимость использования в обучении принципов очевидности, градации и систематичности. Он хотел через образование развивать человека в соответствии с запросами общества, воспитывать в учениках ум и активные способности, целью которых было общее благо.

Труды Яна Амоса Коменского получили огромное распространение во всей Европе и в Сербии, где во второй половине XIX и в XX в. были опубликованы его работы по педагогике. Всестороннее изучение наследия Коменского, имеющее давние традиции, получило новое развитие в междисциплинарных исследованиях XXI в. [Мельников 2015; Ян Амос Коменский и современность 2018]. Коменский выступал за демократию в образовании и воспитании, и этими взглядами он близок современному обществу.

В сербской истории педагогики имя и идеи Яна Амоса Коменского впервые упоминаются в середине XIX в. Его имя упоминается в одной из первых работ по педагогике в «Кратком изложении истории образования» Димитрия Матича, напечатанном в Белграде в 1866 г. Несколько лет спустя известный сербский

писатель и педагог Милан Миличевич готовит работу «История педагогики», в которой впервые публикует сведения о педагогических идеях Яна Амоса Коменского. Взгляды Коменского на всеобщее и обязательное начальное образование на родном языке легли в основу нескольких сербских законов об образовании. Для сербских педагогов и профессоров высшей школы по сей день остаются важными основные дидактические принципы Коменского, включающие организацию уроков, классно-предметное обучение и постоянное образование учителей.

Литература

- Безрогов 2017 – *Безрогов В.Г.* «Сделавший наукой искусство обучать»: Ян Амос Коменский (1592–1670) // Вестник образования России. 2017. № 6. С. 70–77.
- Бим-Бад 2002 – *Бим-Бад Б.М.* Педагогическая система Яна Амоса Коменского // Вестник университета Российской академии образования. 2002. № 4. С. 87–110.
- Мельников 2015 – *Мельников Г.П.* Изучение наследия Я.А. Коменского // Славяноведение. 2015. № 4. С. 3–13.
- Хуторской 2009 – *Хуторской А.В.* «Великая дидактика» Коменского // Школьные технологии. 2009. № 6. С. 64–76.
- Ян Амос Коменский и современность 2018 – Ян Амос Коменский и современность: Сб. науч. трудов Междунар. научно-практич. конф., посв. 425-летию со дня рождения Яна Амоса Коменского и 250-летию первого издания его произведений на русском языке (28 ноября 2017 г.) / Сост. К.Ю. Милованов. М.: Ин-т стратегии развития образования РАО, 2018. 243 с.
- Cunkovic 2016 – *Cunkovic S.* Schooling and education in Serbia during XIX century / Pedagogical Museum. Belgrade, 2016.
- Ilic 2022 – *Ilic M.* Jan Amos Comenius – pedagogical classic, graduate thesis University of Belgrade: Faculty of Security, 2022.
- Nikolova 2002 – *Nikolova M.* Masaryk's Czechoslovak elementary school. Belgrade: Educational Museum, 2002.
- Tesic 1970 – *Tesic V.* The earlier conation with persons and pedagogue ideas of J.A. Comenius in Serbia // Pedagogue. 1970. № 1–2. P. 186–192.

References

- Bezrogov, V. (2017), “He who made the art of teaching a science’: Jan Amos Comenius (1592–1670)”, *Vestnik obrazovaniya Rossii* [Bulletin of Education of Russia], no. 6, pp. 70-77.
- Bim-Bad, B. (2002), “Pedagogical system of Jan Amos Comenius”, *Herald of the University of the Russian Academy of Education*, no. 4, pp. 87–110.
- Cunkovic, S. (2016), *Schooling and education in Serbia during XIX century*, Pedagogical Museum, Belgrade, Serbia.

- Ilic, M. (2022), *Jan Amos Comenius – pedagogical classic*, Graduate thesis, University of Belgrade, Faculty of Security, Belgrade, Serbia.
- Khutorskoi, A. (2009), “‘Great didactics’ Comenius”, *Journal of School Technology*, no. 6, pp. 64-76.
- Mel'nikov, G. (2015), “Studying the heritage of Ya.A. Komensky”, *Slavyanovedenie* [Slavic studies], no. 4, pp. 3-13.
- Nikolova, M. (2002), *Masaryk's Czechoslovak elementary school in Belgrade*, Educational Museum, Belgrade, Serbia.
- Tesic, V. (1970), “The earlier conation with persons and pedagogue ideas of J.A. Comenius in Serbia”, *Pedagogue*, no. 1–2, pp. 186-192.
- Milovanov, K.Yu. (ed.) (2018), *Jan Amos Komenskii i sovremennost': sbornik nauchnykh trudov Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, posvyashchennoi 425-letiyu so dnya rozhdeniya Yana Amosa Komenskogo i 250-letiyu pervogo izdaniya ego proizvedenii na russkom yazyke (28 noyabrya 2017 g.)* [Jan Amos Comenius and modernity: Collection of scientific papers of the International Scientific and Practical Conference dedicated to the 425th anniversary of the birth of Jan Amos Comenius and the 250th anniversary of the first edition of his works in Russian (November 28, 2017)], Institut strategii razvitiya obrazovaniya RAO, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Майя П. Николова, музейный советник, Неправительственная организация по изучению и сохранению культурного наследия UNIHUB, Белград, Сербия, UNIHUB, Белград, Сербия; ngomusketar@hotmail.com

Information about the author

Maya P. Nikolova, museum adviser, Non-governmental organization, dedicated to research, and promotion of cultural heritage, UNIHUB, Beograd, Serbia; ngomusketar@hotmail.com

Диалог «словесности» и «литературы» в индивидуально-авторскую эпоху: Екклесиаст и творчество Н.С. Лескова

Софья Н. Сатарова

*Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена
Санкт-Петербург, Россия, satarovasn@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена вопросу взаимодействия сакрального и художественного слова в индивидуально-авторскую эпоху. Цель исследования – проследить, как в поэтике Н.С. Лескова отразилось его внимательное отношение к своеобразию библейского слова. Материалом служит рассказ «Томление духа», название и эпиграф которого являются цитатами из ветхозаветной книги Екклесиаста. На основе библейских и литературных текстов определяется семантика сочетания «томление духа». Изучение соответствующего мотива в рассказе Лескова обусловило необходимость анализа произведения с опорой на концепцию диалога «литературы» и «словесности», разработанную С.С. Аверинцевым. В статье указываются основные линии сопоставления двух творческих принципов, сформулированные ученым. Сравняются обозначенные Аверинцевым черты «словесности» со спецификой жанра, архитектоники, сюжета, образов героев рассказа Лескова, благодаря чему устанавливаются доминанты поэтики произведения: изображение мира как течения – «олама», отсутствие портретных и пейзажных описаний, особая концепция памяти, организация метафизического ракурса повествования вокруг мотива томления духа. Результаты анализа позволяют сделать вывод о взаимообусловленности элементов «литературы» и «словесности» в художественном творчестве писателя.

Ключевые слова: русская классическая литература, Библия и литература, книга Екклесиаста, Н.С. Лесков, поэтика писателя, сравнительное литературоведение, С.С. Аверинцев

Для цитирования: Сатарова С.Н. Диалог «словесности» и «литературы» в индивидуально-авторскую эпоху: Екклесиаст и творчество Н.С. Лескова // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 7. С. 55–65. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-7-55-65

Dialogue of “literature” and “literature”
in the individual-author era:
Ecclesiastes and the work of Nikolai Leskov

Sof'ya N. Satarova

Herzen University, Saint Petersburg, Russia, satarovasn@mail.ru

Abstract. The article is devoted to the issue of the interaction of sacred and artistic words in the individual author's era. The purpose of the study is to trace how N.S. Leskov's poetics reflected his attentive attitude to the originality of the biblical word. The material is the story “Languor of the Spirit”, the title and epigraph of which are quotations from the book of Ecclesiastes. On the basis of biblical and literary texts, the semantics of the combination “languor of the spirit” is determined. The study of the corresponding motive in Leskov's story necessitated the analysis of the work based on the concept of the dialogue of “literature” and “language arts”, developed by S.S. Averintsev. The article indicates the main lines of comparison of the two creative principles formulated by the scientist. The features of “language arts” indicated by Averintsev are compared with the specifics of the genre, architectonics, plot, images of the heroes of Leskov's story, thanks to which the dominants of poetics are established: an image of the world as an “olam”, an absence of portrait and landscape descriptions, a special concept of memory, an organization of the metaphysical perspective of the narrative around the motif of languor of the spirit. The results of the analysis allow to conclude about the interdependence of the elements of “literature” and “language arts” in the artistic creativity of the writer.

Keywords: Russian classical literature, the Bible and literature, the book of Ecclesiastes, N.S. Leskov, poetics of the writer, comparative literary studies, S.S. Averintsev

For citation: Satarova, S.N. (2023), “Dialogue of ‘literature’ and ‘literature’ in the individual-author era: Ecclesiastes and the work of Nikolai Leskov”, *RSUH/RGGU Bulletin, “Literary Theory, Linguistics, Cultural Studies” Series*, no. 7, pp. 55-65, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-7-55-65

Введение

В науке о Лескове активно изучается вопрос своеобразия художественного слова, отмечается его связь с фольклором и древнерусской литературой, драматическим искусством, сократическим диалогом [Авдеева 2003; Евдокимова 2021; Ильинская 2008; Ильяшенко 2001; Минеева, Годяева 2007; Уртминцева 2006; Федотова 2015] и проч. Одной из наиболее разработанных в литературоведении является тема «Лесков и Библия». Ученые обнаружили многочисленные реминисценции библейских текстов в твор-

честве писателя, анализировали их роль в его поэтике, однако не уделяли внимания осмыслению библейского слова как библейского, специфике его бытования в текстах Лескова. В этой связи представляется важным проследить, как особый интерес писателя к природе сакрального слова (которое, по его словам, «очень картинное»)¹ повлиял на становление его творческого метода.

Такая постановка вопроса – влияние библейского слова на поэтику художественного произведения индивидуально-авторской эпохи – принадлежит проблемному полю взаимоотношения культур Запада и Востока, разработанному Н.И. Конрадом, С.С. Аверинцевым, Е.М. Мелетинским, М.П. Алексеевым, А.Б. Куделиным [Конрад 1966; Мелетинский 1988; Гаспаров, Куделин 1982; Лихачев 1996] и др. Глубокую и детальную разработку проблема встречи западной литературы и библейской словесности получила в трудах С.С. Аверинцева. В фокусе учебного находится «динамическое равновесие культуры» [Седакова 2020, с. 79]², улавливаемое им в остроте контрастов, в нахождении общего в противоположном, взаимопроникновении и соприкосновении явлений литературной жизни, в открытости литературы другим возможностям, проявляющейся в ее постоянном развитии. Изучение письменных памятников «в большом ансамбле культурной истории» [Седакова 2020, с. 109] позволило Аверинцеву распознать и описать два творческих принципа – литературы «связанной с жизнью», т. е. собственно литературы, появившейся у греков, и литературы «внутри жизни», или сакральной литературы – «словесности», – возникшей на Ближнем Востоке.

Концепция диалога «литературы» и «словесности», предложенная ученым, может быть положена в основу нового подхода к изучению русской классики, а в частности – новой интерпретации доминант поэтики Лескова.

Лесков и Екклесиаст: мотив томленья духа

К одному из проявлений диалога «литературы» и «словесности» относится присутствие в текстах писателя цитат и реминисценций из Екклесиаста – книги, входящей в канон Священного Писания иудеев (Танаха) и христиан (Ветхого Завета), принад-

¹ *Лесков Н.С.* Письмо С.Н. Терпигореву (10.05.1887) // *Лесков Н.С. Собр. соч.: В 11 т. / Под общ. ред. В.Г. Базанова, Б.Я. Бухштаба, С.А. Рейсера, Б.М. Эйхенбаума и др. Т. 11. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1958. С. 347.*

²

лежащей к «жанру» «литературы премудрости». Влияние Екклесиаста на поэтику Лескова можно проследить на материале одного из поздних рассказов – «Томление духа» (1890). Его эпиграф – неточная цитата Книги Проповедника: «Все это томление духа. Екклесиаст»³. Так, выражение *томление духа* должно наиболее полно выявлять смысл произведения, поскольку оно вынесено в заглавие и эпиграф. Тем не менее в самом тексте оно ни разу не встречается. В Екклесиасте это сочетание появляется 9 раз и в большинстве случаев стоит после лексемы *суета*, указывающей на «пустоту, иллюзорность, мимолетность и непостоянство»⁴ всего земного. Томление духа противостоит в контексте книги покою: «Лучше горсть с покоем, нежели пригоршни с трудом и томлением духа»⁵, т. е. его семантику составляют мучение, страдание. Связь сочетания с темой суетности земной жизни, с мотивами мучения и стремления к познанию глубинных тайн бытия (отмечавшаяся как в интерпретациях отцов церкви, так и в художественных произведениях Нового и Новейшего времен [Бычков 2007; Арсеньев 1974]), усложняет смыслы, заложенные в произведение, затрудняет их понимание читателем.

Прояснить семантику сочетания «томление духа» в контексте рассказа можно через анализ сюжета, архитектоники, а также мотивно-тематического уровня и уровня героев. Мир персонажей делится надвое, и принципом этого разделения является корреляция их образов с мотивом томления духа. Первое пространство – материальное, костное; его устройство подчиняется законам социальной стратификации, в нем также важны семейные связи. Второе пространство – метафизическое, динамичное, где не учитывается ни социальный статус, ни родственные связи, а важным оказывается лишь одно качество человека – способность любить. Столкновение этих двух пространств приводит, с одной стороны, к изгнанию Ивана Яковлевича – учителя повествователя, с другой – к духовному прозрению повествователя.

В своем монологе Иван Яковлевич описывает мучение от несправедливости наказания, назначенного невиновному маль-

³ Лесков Н.С. Томление духа // Лесков Н.С. Собр. соч.: В 12 т. / Общ. ред. В.Ю. Троицкого. Т. 12. М.: Правда, 1989. С. 392.

⁴ Словарь библейских образов: энциклопедическое исследование образов, символов, основных тем, метафор, речевых оборотов и литературных стилей Библии / Под общ. ред. Л. Райкена, Д. Уилхойта, Т. Лонгмана III; Пер. Б.А. Скороходов, О.А. Рыбакова. СПб.: Библия для всех, 2005. С. 479.

⁵ Книга Екклесиаста, или Проповедника // Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М.: РБО, 2012. С. 620.

чику: «...во мне дух взбунтовался... проснулся к жизни дух... свободный дух от всякой клятвы...»⁶. Подобное чувство испытал и повествователь: «...к вечеру некоторых из нас это стало невыносимо мучить, и... я не стерпел и сказал Ивану Яковлевичу, что Костю наказали напрасно»⁷. Смыслы этих высказываний, на наш взгляд, соотносятся со смыслами, вложенными в сочетание «томление духа» как отцами церкви, так и литературной традицией: оно раскрывается как состояние внутреннего мира человека, соотносится с метафизическим пространством, связывается с темами несправедливости, бунта, прощения, любви и веры.

Кроме того, в рассказе присутствуют маркеры, указывающие на развитие в тексте собственно смыслов Екклесиаста. Смысловую нагрузку в данном случае несет идея невиновности Ивана Яковлевича и напрасности его изгнания. Завязка произведения – воровство сливы и наказание Кости – является реминисценцией на ветхозаветную книгу, в которой не раз появляется тема бесполезности труда, плоды которого достанутся другому⁸. Под таким углом зрения мотив томления духа как напрасное, тщетное усилие в рассказе реализован на сюжетном и тематическом уровнях и принадлежит к материальному пространству, в рамках которого все дела оказываются напрасными. Разорвать замкнутость установленного порядка позволяет развитие сюжета в метафизическом ракурсе через библейские реминисценции, а также через описание «духовно исключительных» состояний героев рассказа.

О концепции диалога «литературы» и «словесности»

Еще большей глубины понимания текста можно достичь при рассмотрении этого сочетания как библейского выражения, помещенного в ткань художественного произведения, таким образом связав его эстетику с живописностью Библии и допустив возможность воплощения в рассказе особенностей «словесности», наиболее подробный анализ которых представлен в статье С.С. Аверинцева «Греческая “литература” и ближневосточная “словесность”» [Аверинцев 1996].

⁶ Лесков Н.С. Томление духа... С. 394.

⁷ Там же. С. 393.

⁸ Книга Екклесиаста, или Проповедника... С. 621.

Обозначим некоторые особенности «литературы» и «словесности», которые, на наш взгляд, оказывают существенное влияние на поэтику Лескова. Прежде всего – отношение к слову. В Греции – это слово авторское, найденное для создания литературного шедевра; на Востоке – «принципиально неавторское слово, брошенное на волю потока, предоставленное всем превращениям непрекращающегося разговора» [Аверинцев 1996, с. 20]. Различно для «словесности» и «литературы» и отношение к человеку. На Ближнем Востоке он предстает носителем действия, его устойчивые характеристики лишены характерологического содержания, но указывают на его место в Бытии. Отсутствует дистанция между автором, «героем» и читателем, их отношения можно назвать субъектно-субъектными. В Греции между изображающим и изображенным появляется дистанция: автор становится наблюдателем, а герои – объектами его «художнического наблюдения». Мир в культурах Афин и Иерусалима также представлен по-разному. В «словесности» под миром понимается «олам», т. е. «поток времени, несущий в себе все» [Аверинцев 1996, с. 36], в котором задаются предельные состояния мира (катастрофа / чудо), природа и вещи называются по ходу действия, не становятся объектами отдельного самоцельного описания. Мир «литературы» зиждется на равенстве вещей самим себе, устойчивости, порядке, представляя собой «космос», где все обуславливается спецификой пространства – даже время.

Поэтика рассказа «Томленья духа» в свете концепции Аверинцева

Вернемся к анализу рассказа Лескова. Прежде всего укажем, что как Книга Екклесиаста, к которой отсылает писатель, принадлежит к «литературе премудрости», так и в рассказе наличествуют элементы жанров поучения, проповеди. Кроме того, главный герой воплощает в себе образ наставника (не только потому, что является учителем немецкого, но и потому, что благодаря его поучениям повествователь обретает духовное зрение). Эта взаимосвязь позволяет включить тексты в сферу диалога. Аверинцев отмечал, что связующим звеном между «словесностью» и «литературой» стало особое внимание к мудрости, поэтому синтез этих творческих принципов обычно происходит в сфере «литературы премудрости», афористики «хахамов».

В рассказе Лескова практически отсутствуют описания. Изображение главного героя не позволяет представить себе его пор-

трет: указывается лишь то, что он был высоким и худым, упоминается одежда, в которую он был одет. В экспозиции предлагается цепь событий, которая привела к настоящему положению дел (появлению Ивана Яковлевича в доме), что напоминает свойство библейского мира – «олама». Изображение окружающего мира в рассказе обусловлено «утилитарными нуждами повествования» (С.С. Аверинцев): большинство эпитетов подсказывает читателю дальнейшее развитие сюжета, указывает на место персонажа, вещи или явления в ходе истории: *вечно пьяный и драчливый* учитель Кольберг (отчего будет выгнан со службы), выросшая в саду *редкостная* слива (отчего дядя заметил, что ее плоды сорваны) и т. д. Из подобных характеристик так же невозможно воссоздать картину, как не позволяет это сделать тип описания в «словесности». В конце рассказа и вовсе сделан акцент на том, что для будущей встречи с Иваном Яковлевичем «...все стороны равны. Пространство для него не существует»⁹. Трансформируется и точка зрения повествователя: в последнем абзаце ее невозможно определить, поскольку все изображаемые действия являются метафорой его духовных поисков.

Итак, в рассказе писатель изображает мир как «олам». С подобным типом изображения соотносится и жанровый подзаголовок произведения: «Из отроческих воспоминаний». Жанры хроники и воспоминания, как писал Лесков, основаны «не на романтической фабуле, а на временном изображении событий»¹⁰. Главным их достоинством писатель признает жизнеподобие: «Жизнь человека идет как развивающаяся со скалки хартия, и я ее так просто и буду развивать лентою»¹¹. Эта характеристика соотносится с определением «словесности», предлагаемым Аверинцевым, как *литературы «внутри жизни»*. Жанровый подзаголовок рассказа указывает на особую структуру произведения, которая включает в себя прошлое, настоящее и будущее. Это приводит к тому, что событийный план повествования происходит в прошлом, в то время как метафизический – в вечности.

⁹ Лесков Н.С. Томлень духа... С. 398.

¹⁰ Цит. по: Виноградов В.В. Достоевский и Лесков в 70-е годы XIX века: Анонимная рецензия Ф.М. Достоевского на «Соборян» Лескова // Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей. М.: ГИХЛ, 1961. С. 523.

¹¹ Лесков Н.С. Детские годы (Из воспоминаний Меркула Праотцева) // Лесков Н.С. Собр. соч.: В 11 т. / Под общ. ред. В.Г. Базанова, Б.Я. Бухштаба, С.А. Рейсера, Б.М. Эйхенбаума и др. М.: Гос. издательство художественной литературы, 1957. Т. 5. С. 279.

Жанр воспоминания соотносится и с особой концепцией памяти, воплощенной в произведения писателя. Соглашаясь с О.В. Евдокимовой в том, что аналогией этой концепции является теория памяти Анри Бергсона [Евдокимова 2001], мы добавим, что и структура библейского «олама» вбирает в себя понимание мира как «течения» (по Аверинцеву) или «длительности» (по терминологии Бергсона). Справедливо замечание гебраиста Игоря Тантлевского о том, что в основе вселенной, представленной в книге Кохелета,

...лежит длительность... – как в основе человеческого сознания, которое по сути своей и есть, по А. Бергсону, длительность. <...> Таким образом, оказывается, что человек получает возможность постигать мир как длительность благодаря тому, что длительность вложена Богом в основу его сознания¹².

Концепция памяти, «практически неотделимой от восприятия» (Бергсон), сходным образом раскрывающаяся как в библейском, так и в лесковском текстах, делает нерасторжимыми телесное и духовное, человеческое и божественное.

Метафизический ракурс сюжета реализуется Лесковым в сфере духа, отчего он неразрывно связан с мотивом томления духа, образом Святого Духа, с поэтикой памяти и с особым типом героя-праведника. Благодаря ориентации писателя на «словесность»: через соединение эпитафии из Екклесиаста, нехудожественного жанра воспоминаний и структур, смыслов и прочих особенностей сакрального текста – рассказ «Томление духа» обретает свою художественную природу (ср. с попытками восстановления биографии Лескова по событийному уровню рассказа, предпринятыми Р.И. Сементковским¹³ и А.И. Фаресовым¹⁴).

¹² Книга Кохелета / Пер., примеч., философско-теологический очерк И.Р. Тантлевского. СПб.: Изд-во РХГА, 2021. С. 118.

¹³ *Сементковский Р.И.* Николай Семенович Лесков // Лесков Н.С. Полное собр. соч.: В 30 т. Т. 1. СПб.: Типография А.Ф. Маркса, 1902. С. 5–66.

¹⁴ *Фаресов А.И.* Против течений. Н.С. Лесков. Его жизнь, сочинения, полемика и воспоминания о нем. СПб.: Типография М. Меркушева, 1904. 411 с.

Заключение

Таким образом, цитирование Лесковым Книги Екклесиаста позволяет рассмотреть взаимосвязь текстов в свете концепции диалога «литературы» и «словесности». Вынесенное в заглавие и эпиграф сочетание «томленье духа» не только провоцирует к сопоставлению смыслов, заложенных в Екклесиасте и в рассказе, но и устанавливает особенности метафизического ракурса повествования: превалирование временных координат над пространственными, отсутствие портрета и пейзажа, оформление рассказа в жанре воспоминаний. Благодаря анализу рассказа через ее соотнесение с принципами изображения мира и человека в Библии, обозначенными в статье Аверинцева, выявляется взаимообусловленность основных ее элементов.

Литература

- Авдеева 2003 – *Авдеева Н.Г.* И.С. Тургенев и Н.С. Лесков в диалоге с Шекспиром // И.С. Тургенев и Ф.И. Тютчев в контексте мировой культуры. Орел, 2003. С. 100–103.
- Аверинцев 1996 – *Аверинцев С.С.* Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 13–75.
- Арсеньев 1974 – *Арсеньев Н.* О лирической поэзии Шелли, Тютчева и Хуана де ла Крус // Арсеньев Н. О красоте и мире. Мадрид, 1974. С. 49–85.
- Бычков 2007 – *Бычков В.В.* Русская теургическая эстетика. М.: Ладомир, 2007. 743 с.
- Гаспаров, Куделин 1982 – Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации: В 4 вып. / Под ред. М.Л. Гаспарова, А.Б. Куделина, Е.М. Мелетинского и др. М., 1982–1989.
- Евдокимова 2001 – *Евдокимова О.В.* Мнемонические элементы поэтики Н.С. Лескова. СПб.: Алетейя, 2001. 317 с.
- Евдокимова 2021 – Н.С. Лесков в контекстах истории культуры: Колл. монография. СПб., 2021. 334 с.
- Ильинская 2008 – *Ильинская Т.Б.* Религиозно-фольклорные мотивы в творчестве Лескова (1860–1875 гг.) // Печать и слово Санкт-Петербурга. СПб., 2008. С. 121–128.
- Ильяшенко 2001 – *Ильяшенко Т.А.* Евангельские купели: Библизмы у Н.С. Лескова // Русская речь. 2001. № 1. С. 73–78.
- Конрад 1966 – *Конрад Н.И.* Запад и Восток: Статьи. М., 1966. 520 с.
- Лихачев 1996 – Россия, Запад, Восток: Встречные течения. К 100-летию со дня рождения акад. М.П. Алексеева / Отв. ред. Д.С. Лихачев. СПб.: Наука, 1996. 444 с.

- Мелетинский 1988 – *Мелетинский Е.М.* Проблемы сравнительного изучения средневековой литературы (Запад/Восток) // Литература и искусство в системе культуры: Сб. / Отв. ред. Б.Б. Пиотровский. М., 1988. С. 76–87.
- Минеева, Годяева 2007 – *Минеева И.Н., Годяева Н.В.* Жанр сократического диалога в творчестве Н.С. Лескова // Художественный текст: опыты интерпретации. Петрозаводск, 2007. С. 25–32.
- Райкен 2005 – Словарь библейских образов: энциклопедическое исследование образов, символов, основных тем, метафор, речевых оборотов и литературных стилей Библии / Под общ. ред. Л. Райкена, Д. Уилхойта, Т. Лонгмана III; Пер. Б.А. Скороходов, О.А. Рыбакова. СПб.: Библия для всех, 2005. 1423 с.
- Седакова 2020 – *Седакова О.А.* С.С. Аверинцев. Труды и дни // Сергей Сергеевич Аверинцев. Воспоминания. Размышления. Посвящения. М.: СФИ, 2020. С. 55–144.
- Урминцева 2006 – *Урминцева М.Г.* Н.С. Лесков – интерпретатор проложных сюжетов // Православие в контексте отечественной и мировой литературы. Арзамас, 2006. С. 326–333.
- Федотова 2015 – *Федотова А.А.* Религиозные аллюзии в повести Н.С. Лескова «Заячий ремиз» // Верхневолжский филологический вестник. 2015. № 3. С. 133–137.

References

- Arsen'ev, N. (1974), "About the lyrical poetry of Shelley, Tyutchev and Juan de la Cruz", Arsen'ev, N. *O liricheskoi poezii Shelli, Tyutcheva i Huana de la Krus* [About beauty and the world], Madrid, Spain, pp. 49–85.
- Avdeeva, N.G. (2003), "I.S. Turgenev and N.S. Leskov in dialogue with Shakespeare", *I.S. Turgenev i F.I. Tyutchev v kontekste mirovoi kul'tury* [I.S. Turgenev and F.I. Tyutchev in the context of world culture], Orel, Russia, pp. 100–103.
- Averintsev, S.S. (1996), "Greek 'literature' and Middle Eastern 'language arts'", Averintsev S.S., *Ritorika i istoki evropeiskoi literaturnoitradsitsii* [Rhetoric and the origins of the European literary tradition], Shkola "Yazyki russkoi kul'tury, Moscow, Russia, pp. 13–75.
- Bychkov, V.V. (2007), *Russkaya teurgicheskaya estetika* [Russian Theurgical aesthetics], Ladomir, Moscow, Russia.
- Evdokimova, O.V. (2001), *Mnemonicheskie elementy poetiki N.S. Leskova* [Mnemonic elements of N.S. Leskov's poetics], Aleteiya, Saint Petersburg, Russia.
- Evdokimova, O.V. (ed.) (2021), *N.S. Leskov v kontekstakh istorii kul'tury* [N.S. Leskov in the context of cultural history], Saint Petersburg, Russia.
- Gasparov, M.L., Kudelin, A.B. and Meletinskii, E.M. (eds.) (1982–1989), *Vostok – Zapad. Issledovaniya. Perevody. Publikatsii: v 4 vyp.* [East–West. Researches. Translations. Publications: in 4 issues], Moscow, Russia.
- Fedotova, A.A. (2015), "Religious Allusions in the Novel 'Hare Remise' by Leskov", *Verhnevzhski Philological Bulletin*, no 3, pp. 133–137.
- Il'yashenko, T.A. (2001), "Gospel Fonts: Biblical Texts by N.S. Leskov", *Russkaya rech'* [Russian Speech], no. 1, pp. 73–78.

- Il'inskaya, T.B. (2008), "Religious and folklore motifs in the works of Leskov (1860–1875)", *Pechat' i slovo Sankt-Peterburga* [Print and word of Saint Petersburg], Saint Petersburg, Russia, pp. 121–128.
- Konrad, N.I. (1966), *Zapad i Vostok* [West and East], Moscow, Russia.
- Likhachev, D.S. (ed.) (1996), *Rossiya, Zapad, Vostok: Vstrechnye techeniya. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya akad. M.P. Alekseeva* [Russia, West, East: Counter currents. To the 100th anniversary of the birth of Academician M.P. Alekseev], Nauka, Saint Petersburg, Russia.
- Meletinskii, E.M. (1988), "Problems of Comparative Study of Medieval Literature (West/East)", Piotrovskii B.B. (ed.), *Literatura i iskusstvo v sisteme kul'tury* [Literature and art in the cultural system], Moscow, Russia, pp. 76–87.
- Mineeva, I.N. and Godyaeva, N.V. (2007), "The genre of socratic dialogue in the works of N.S. Leskov", *Khudozhestvennyi tekst: opyty interpretatsii* [Artistic text: experiments of interpretation], Petrozavodsk, Russia, 2007, pp. 25–32.
- Sedakova, O.A. (2020), "S.S. Averintsev. Works and days", Sergei Sergeevich Averintsev. Vospominaniya. Razmyshleniya. Posvyashcheniya [Sergei Sergeevich Averintsev. Memories. Reflections. Dedications], SFI, Moscow, Russia, pp. 55–144.
- Urtmintseva, M.G. (2006), "N.S. Leskov – interpreter of literary plots", *Pravoslavie v kontekste otechestvennoi i mirovoi literatury* [Orthodoxy in the context of Russian and world literature], Arzamas, Russia, pp. 326–333.

Информация об авторе

Софья Н. Сатарова, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия; 191186, Россия, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, д. 48; satarovasn@mail.ru

Information about the author

Sofya N. Satarova, Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, Russia; 48, Moika Embankment, Saint Petersburg, Russia, 191186; satarovasn@mail.ru

Игровые практики русских символистов как рефлексия над кинематографическим языком

Юлия А. Кузьмина

*Российский государственный гуманитарный университет
Москва, Россия, kuzminaulia983@gmail.com*

Аннотация. Эпоха русского символизма совпадала с периодом проникновения кинематографа в городскую повседневность. Новое явление требовало осмысления. Вербально выраженный пласт рефлексии символистов над природой кинематографа, представленный в художественных текстах, публицистических статьях и очерках, был изучен Н.М. Зоркой, Ю.Г. Цивьяном и Р. Бёртом. В статье предпринимается попытка проанализировать невербализованный тип рефлексии – миметические игровые практики символистов, где игроки телесно воспроизводили особенности кинематографического опыта. Источниками исследования стали сконструированные мемуаристами (А. Белым, Л. Ивановой, В. Веригиной, Л. Ильяшенко) модели таких игровых практик. При помощи структурно-семиотического метода игровые жесты анализируются как означающие игровых структур. Устанавливается, что их означаемые раскрываются как проблематизация: 1) формальных, структурных и жанровых границ фильма, 2) феномена вуайеризма и формирующего взгляда Другого, 3) отчуждения актерского тела. Делается заключение о том, что в начале XX в. представления символистов о природе кинематографического языка еще не получили четкого выражения, а обнаруживали себя скорее в форме смыслового конфликта.

Ключевые слова: игровые практики символистов, ранний кинематограф, рецепция, экран, вуайеризм, отчуждение

Для цитирования: Кузьмина Ю.А. Игровые практики русских символистов как рефлексия над кинематографическим языком // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 7. С. 66–77. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-7-66-77

Game practices of Russian symbolists as a reflection on cinematic language

Yuliya A. Kuz'mina

*Russian State University for the Humanities
Moscow, Russia, kuzminaulia983@gmail.com*

Abstract. The era of Russian Symbolism coincides with the period of cinematography penetration into urban everyday life. The new phenomenon needed to be comprehended. The verbally expressed layer of symbolists' reflection on the nature of cinematography, expressed in fiction texts, articles and essays, was studied by N.M. Zorkaya, J.G. Tsivian and R. Bird. This article makes an attempt to analyze a nonverbalized type of reflection – symbolists' mimetic game practices, where players bodily reproduced features of the cinematic experience. The sources of the research were the models of such game practices constructed by memoirists (A. Bely, L. Ivanova, V. Verigina, L. Ilyashenko). With the help of structuralist and semiotic methods, game gestures are analyzed as signifying game structures. It is established that their signified are disclosed as the problematization of 1) formal, structural and genre borders of film, 2) the phenomenon of voyeurism and the formative gaze of The Other, 3) the alienation of the actor's body. The conclusion is made that at the time of the first decade of the 20th century the symbolists' ideas about the nature of cinematic language were not yet clearly expressed, but existed in the form of a semantic conflict.

Keywords: Symbolist game practices, early cinema, reception, screen, voyeurism, alienation

For citation: Kuzmina, Yu.A. (2023), "Game practices of Russian symbolists as a reflection on cinematic language", *RSUH / RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 7, pp. 66-77, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-7-66-77

Введение

В современном социально-гуманитарном знании русский символизм понимается не только как художественное направление, оформившееся на рубеже XIX–XX вв., но и как сопутствующая ему особая ментальная парадигма, в центре которой стояли вопросы поэтического языка и возможностей интуитивного, нерационального познания [Гофман 1937, с. 55], напряженные попытки переосмысления границ и сущности искусства, идея жизнотворчества и концепция театрализации бытовой культуры [Страшкова 2004, с. 154]. В тот же исторический период

происходит активное проникновение кинематографа в русскую городскую повседневность. Русские символисты, испытывавшие потребность в переопределении границ диегезиса произведения по отношению к реальности, столкнулись с проблемой осмысления природы кино как нового медиума. Перед ними встала задача осмысления как кинематографического языка, так и зрительского опыта. Интерес к нерациональному познанию и театрализация быта, связанная со стремлением личности к публичности и игровому поведению [Страшкова 2004, с. 155], способствовали рождению новых художественных практик. Символисты, часто устраивавшие совместные творческие вечера, получили возможность в процессе непринужденного общения разработать модели миметических игровых практик с использованием особенностей киноязыка. Такие практики являлись физическим воплощением пластов рефлексии поэтов над устройством кинематографа, которые они не могли выразить словесно.

Целью данной статьи является попытка представить и проанализировать игры такого рода. До сих пор в российской академической среде данная тема не становилась предметом специального изучения. Внимание исследователей было обращено, в первую очередь, к сознательным и вербально выраженным размышлениям символистов о кинематографическом опыте. Их источниками являлись как художественные тексты В. Брюсова, Вяч. Иванова, А. Блока, А. Белого и Г. Чулкова, так и публицистика: статьи «Синематограф» и «Город»¹ А. Белого, главы из работы «Организм театра»² М. Волошина, статья «Синема»³ З. Гиппиус, заметки К.Д. Бальмонта и Д.С. Мережковского в разделе «Писатели о кинематографе»⁴ «Вестника кинематографии», очерк «Трагедия и современность»⁵ С. Городецкого. В изучение такого типа рефлексии большой вклад внесли Нея Зоркая [Зоркая 1974], Юрий Цивьян [Цивьян 1991], Роберт Бёрт [Бёрт 2006] и Екатерина Шевченко [Шевченко 2008]. Мы же акцентируем

¹ *Белый А.* Синематограф // Белый А. Собр. соч. Т. 8. Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей. М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2012. С. 265–268; 268–272.

² *Волошин М.А.* Организм театра // Волошин М.А. Лики творчества. Л.: Наука, 1988. С. 119–125.

³ *Гиппиус З.Н.* Синема // Гиппиус З.Н. Чего не было и что было: Неизвестная проза 1926–1930 гг. СПб., 2002. С. 233–236.

⁴ Вестник кинематографии: журнал беспристрастный и независимый. 1914. № 8 (88). С. 18–19.

⁵ *Городецкий С.* Трагедия и современность // «Новая студия». Журнал литературы, искусства и сцены. 1912. № 5. С. 8–10.

внимание на анализе источников другого типа. Для нас важны в первую очередь не декларируемые самими символистами взгляды на сущность кинематографа, а запечатленные в мемуарах и личных переписках воспоминания очевидцев, описывающие модели игровых практик поэтов. Среди них особый интерес представляют: 1) письмо Л.С. Ильяшенко к А.В. Февральскому, раскрывающее содержание «игр в кино» Ф.К. Сологуба со студийцами Вс.Э. Мейерхольда, 2) отрывок из мемуара В.П. Веригиной, рисующий игровые практики А. Блока, которые Е.С. Шевченко оценивает как попытку поэта разыграть кинематографическую экранизацию «Пинкертоновщины» [Шевченко 2008, с. 146], 3) воспоминания Л.В. Ивановой о своих детских впечатлениях от игр А. Белого, «изображающего кинематограф» и, наконец, 4) отрывки из мемуаров самого А. Белого, воссоздающие шаблон буффонад Эллиса, подражающего «сценам кинематографа».

Поскольку игровые жесты таких практик выступают как означающие, кодирующие невербализованные пласты рефлексии символистов над природой киноязыка, наиболее адекватным подходом к их анализу выглядит структурно-семиотический метод. Заимствованные из теоретических трудов Р. Якобсона [Якобсон 1975] и Ю.М. Лотмана [Лотман 1996] принципы исследования структур и их знаков позволяют нам рассмотреть упомянутые воспоминания как общие абстрактные модели актуализировавшихся игровых практик [Лотман 1996, с. 26–27]. Такой ракурс создает возможность для определения отношений знаков внутри данных моделей и раскрытия зависимых от структурных позиций означаемых. Выявленную в процессе анализа рефлексии можно осмыслить, используя подходы в теории кино, которые концентрируются на зрительском опыте. Мы опираемся на концепции психоаналитиков [Morin 2005; Метц 2013], а также на работы, в которых обсуждается феномен рецепции [Цивьян 1991; Лотман 1998; Эльзессер, Хагенер 2016].

Исследователи, изучающие рецепцию раннего кинематографа из перспективы психоаналитического направления в теории кино, обращают внимание на атрофию зрительской партиципации в кинозале, что приводит к множественным проекциям и идентификациям зрителя с кинематографическими персонажами, объектами, принципами съемки и монтажа [Morin 2005, р. 95–98]. Резкая моторная разрядка (в том числе игровое поведение), с точки зрения одних теоретиков, «восстанавливает дистанцию между фильмом и субъектом» [Метц 2013, с. 124], с точки зрения других – продолжает бытование фильма после фактического завершения сеанса [Эльзессер, Хагенер 2016, с. 294–338].

Однако и в том, и в другом случае постфильмические игровые практики оказываются естественным фактором зрительского опыта. О своеобразной «естественности» явления свидетельствует и историческая рецепция. Так, Ю.Г. Цивьян приводит заметки из «Московских ведомостей» 1917 г., где отмечено, что публика фойе сознательно или бессознательно, но «моделирует кинематографический стиль» и телесно разыгрывает поведение персонажей фильмов [Цивьян 1991, с. 65].

Приступая к рассмотрению четырех конкретных игровых практик русских символистов, отметим, что они претворялись в жизнь не только за счет стремления к театрализации и поиску нерациональных форм познания, но и благодаря самой природе нового медиума.

Вторники у Сологуба

В 1914–1915 гг. Федор Кузьмич Сологуб организовывал вечерние встречи по вторникам, где «много говорили об искусстве»⁶. Частым развлечением таких посиделок становились мимические игровые практики поэта со студийцами, подражающие различным аспектам киноопыта:

Самым веселым была наша игра в кино. Развешивалась большая простыня, тушили свет, а за простыней ставилась яркая лампа. Мы действовали между лампой и простыней, на которой четко вырисовывались наши тени. Весь нужный реквизит давала нам жена Сологуба – А.Н. Чеботаревская. Федор Кузьмич садился с ногами на диван и диктовал нам текст, а мы его мгновенно изображали на экране. Старались больше играть в профиль, так как этот экран фаса передать не мог. Конечно, в основном мы пародировали кино. Играли гротескно, а иногда (на то мы и были студийцы) применяли технику балагана. <...> Иногда у нас «рвалась лента», и мы замирали в самых невероятных позах. А иногда кино начинало крутиться в обратную сторону (в те времена это случалось), и мы двигались в обратном направлении, вызывая гомерический смех⁷.

Такая игра интересна, в первую очередь, как попытка воплощения рефлексии над феноменом экрана, означающим которого

⁶ *Фефральский А.В.* Пути к синтезу: Мейерхольд в кино. М., 1978. С. 11–12.

⁷ Там же.

становится «простыня». Структура игры раскрывает смысловое напряжение между ним и другими элементами. Экран лишает игроков объема и сокращает моторный потенциал тел в трехмерности («старались больше играть в профиль, так как этот экран фаса передат не мог»). Акцентирование внимания на подобных игровых жестах говорит о том, что участники выносили из кинозала смутное осознание отчуждения тела актера и способности экрана к превращению живых людей в репрезентацию («вырисовывались наши тени»). Интересно, что подражание киноопыту посредством создания теней удивительным образом пересекается с распространенной в киноведческой литературе метафорой, также маркирующей феномен отчуждения. «Тенью» обозначается механика съемки, отрывающая тело актера от его визуальной формы и создающая двойника. Кроме того, «тень» предлагает пространство для зрительской идентификации с двойником, что приводит к деперсонализации и самого зрителя [Morin 2005, p. 36–38, 112–203].

Также отметим такие игровые знаки, как «разрыв ленты» и «движение в обратную сторону». Они маркируют эффекты, сопровождающие кинематографический показ в дореволюционной России. За счет того, что пленка прокручивалась кинемехаником вручную, скорость и направление кинокадров часто варьировались. По мысли Лотмана, любой «технический автоматизм» в кино не может являться знаковым [Лотман 1996, с. 299]. Включение же игроками таких «не значащих» элементов в диегетический мир фильма свидетельствует о том, что зритель той эпохи испытывал трудности в определении структурных границ кинотекста.

В гостях на Башне

В 1912 г. А. Белый приезжает в Петербург и останавливается в гостях у Вяч. Иванова. Его дочь Лидия Иванова вспоминает о любимой «забаве» поэта:

Белый любил изображать кинематограф. Он подсакивал к стене и начинал двигаться, жестикулируя, вдоль нее. При этом все тело его спазматически дрожало. Это должно было вызывать смех, но в сочетании с его стальными, куда-то вдаль устремленными глазами, все это меня скорее пугало⁸.

⁸ *Иванова Л.В.* Воспоминания. Книга об отце. Paris: Atheneum, 1990. С. 36.

Отметим, что и в данной игровой практике также присутствует знак «стена», кодирующий функции экрана. Плоский и статичный игровой экран вступает в оппозицию с объемностью и движениями тела Белого и ограничивает их, ведь игрок несмотря на свою многомерность вынужден двигаться исключительно «вдоль» стены, растрачивая трехмерность в пространстве. Построение игрового шаблона именно таким способом свидетельствует о смысловом конфликте восприятия зрителей кинематографа, пытавшихся осознать механику построения иллюзии объема на плоскости [Эльзессер, Хагенер 2016, с. 41], а также указывает на сложность в очертании границ, отделяющих мир кино от реальности.

Знак «стальные, куда-то вдаль устремленные глаза» в игровой структуре маркирует дистанцию между зрителем и актером и отсылает к проблеме отчужденности актерского взгляда, объяснение которой дает Вальтер Беньямин. Во время съемок актер смотрит на собственное отражение в камере, а оценочный взгляд камеры искусственно отрывает субъекта (актера) от объекта (отражения) и отдает его взгляду зрителя. В результате на экран проецируется отчужденное изображение лица, направление взгляда которого определить невозможно [Беньямин 1994, с. 40–44].

Кроме того, отметим, что данная игра разворачивается перед единственным зрителем – восьмилетней девочкой Лидией. Игровая структура означает ее присутствие интересным образом. С одной стороны, оно раскрывается как пассивность наблюдателя и невозможность вмешаться в ход кинопоказа. С другой стороны, Белому необходимо присутствие и наблюдение Другого, чтобы организовать игровой топос. Так как игрок движется таким образом, чтобы обеспечить окулярный доступ зрителю, то только определение местоположения Другого позволяет ему найти координаты для собственной позиции. Таким образом, такие практики демонстрируют те пласты рефлексии А. Белого над устройством кинематографа, которые можно соотнести с феноменами вуайеризма и формообразующего взгляда Другого [Эльзессер, Хагенер 2016, с. 41].

Буффонады Эллиса

Описывая многочисленные «припадки веселья» Эллиса на символистских собраниях, А. Белый вспоминает и о таком типе его игр:

...мама садилась играть кинематографические мотивы для Эллиса, изображавшего, как танцует вальс: студент-большевик, меньшевик, эсер, кадет, юнкер, паж, правовед, еврей, армянин, Брюсов (не танцевавший), Батюшков, или профессор (такой-то); изображал он сложнейшие сцены кинематографа, передавая дрожание и стремительность жестов экранных фигур⁹.

В первую очередь отметим «дрожание и стремительность жестов», которые Эллис пытался воспроизвести. Они знакомы и самому А. Белому по его собственным игровым практикам («все тело его спазматически дрожало»). И в том, и в другом случае такое поведение кодирует тремор киноизображения, возникающий только в результате лишь технических причин. Включение таких особенностей в структуру киноязыка вновь свидетельствует о напряженных попытках определения границ нового вида искусства.

На тот же конфликт восприятия указывает и способ построения Эллисом собственной игровой практики. За счет быстрой смены действий и персонажей («как танцует вальс: студент-большевик, меньшевик, эсер, кадет, юнкер, паж, правовед, еврей, армянин, Брюсов (не танцевавший), Батюшков, или профессор (такой-то)») транслируется невозможность определения границ кинофильма, нерасчленимость картин и их аннарративное восприятие. Заметим, что в России того времени посетители приходили не на конкретный фильм, а в целом – «в кино». Кроме того, время прохода в кинозал и его покидания определялось по желанию публики. Различные кинотексты, таким образом, сливались в одну аннарративную систему сменяющихся кадров и воспринимались нераздельно [Цивьян 1991, с. 50–58].

Наконец, рассмотрим знак «кинематографические мотивы», воспроизводившиеся матерью поэта. Он маркирует устойчивую традицию сопровождения кинопоказа музыкальным аккомпанементом. С точки зрения структурно-семиотического метода

⁹ *Белый А.* Собр. соч. Воспоминания о Блоке. М.: Республика, 1995. С. 340.

музыкальная составляющая, привносимая извне, не может входить в структуру кинотекста. Однако в данном случае движения танца Эллиса и «сцены кинематографа» рождаются из темпа вальса. Такой механизм игры в очередной раз свидетельствует о сложности в определении границ диегезиса фильма.

«Пинкертоновщина» Блока

Отметим, что очевидцы трех проанализированных нами выше игровых практик не выделяли внутренний нарратив игры как нечто значимое. Единственными воспоминаниями, описывающими игру, стремящуюся передать сюжетную составляющую киноязыка, являются заметки В.П. Веригиной о попытках Блока разыграть экранизацию «Пинкертоновщины»:

Случалось, что Александр Александрович бывал веселым. В ту пору он изощрялся в стиле Ната Пинкертона. Например, приглашая нас с Любовью Дмитриевной в кинематограф на Петербургскую сторону, говорил: «Пойдемте через Темзу в Сити», а однажды, когда мы втроем шли по мосту через «Темзу» и впереди нас оказался пьяный оборванец, едва державшийся на ногах, Блок повернул ко мне голову и спросил с необыкновенно значительной интонацией: «Вы не находите, что от этого джентльмена сильно пахнет виски?»¹⁰

Стремление осмыслить структурные границы кинокартины приводит Блока к напряженным попыткам нахождения различий между кинематографическими и литературными средствами выразительности. Неслучайно сюжетное кино в сознании символистов на первых порах оказывается возможным лишь в качестве экранизации литературных произведений. Попытки объяснить своеобразие двух жанров, найти их точки сходств и различий выражались также и в обыгранном Блоком вопросе о переходе условных знаков в иконические в кинематографе (в мемуаре его игровые практики заканчиваются письмом, якобы написанным сыщиком, смысловое поле которого разворачивается, в первую очередь, в визуальности).

Наконец нельзя не отметить, что игры Блока содержали вопросы и обращения к зрителям («Вы не находите, что от этого

¹⁰ *Веригина В.П.* Воспоминания об Александре Блоке // Труды по русской и славянской филологии. Т. 4. Тарту, 1961. С. 349.

джентльмена сильно пахнет виски?»), однако игровая структура строилась таким образом, что возможность ответа она не предусматривала. Оттого «мнимое» вовлечение В.П. Веригиной и Л.Д. Блок в игру создавало ситуацию невозможности зрительского влияния на диегетическое пространство кинематографа». Однако при такой невозможности именно зрительское наблюдение побуждало игрока к действию.

Заключение

Выделив знаковые жесты игровых практик и определив смысловые поля означаемых, которые они кодируют, мы увидели, что такие элементы демонстрировали рефлексию игроков над тремя важнейшими теоретическими вопросами бытования кино: 1) формальными, жанровыми и структурными границами фильма, 2) вуайеризмом и формообразующим взглядом Другого, 3) отчуждением тела актера.

Рассматриваемые практики восходят к периоду, когда теория кино только зарождалась. Согласно работе Эльзессера и Хагенера, первый этап развития кинотеории был отмечен метафорами кино как «окна» и «рамки». Своими играми символисты демонстрируют рефлексию над всеми концептуальными особенностями бытования кино в данном модусе. Среди них: «окулярный доступ», «удовлетворение визуального любопытства», двухмерность экрана при трехмерности изображаемого, зрительское неучастие [Эльзессер, Хагенер 2016, с. 41].

Можно заключить, что проанализированные нами источники раскрывают важные аспекты невербализованной рефлексии символистов над устройством кинематографического языка. На каждом этапе анализа они принимают форму смыслового конфликта. Таковую же степень интеллектуальной напряженности в формировании представлений о природе кино демонстрирует и вербально выраженная рефлексия символистов [Бёрт 2006]. Объясняется же она новизной и, как следствие, недостаточной освоенностью принципов кинематографического языка русской литературной интеллигенцией в первом десятилетии XX в.

Литература

- Беньямин 1994 – *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Пер. С.А. Ромашко. М.: Медиум, 1996. 243 с.
- Бёрт 2006 – *Бёрт Р.* Русский символизм и развитие киноэстетики: наследие Вяч. Иванова у А. Бакши и Адр. Пиотровского // Новое литературное обозрение. 2006. № 5 (81). С. 67–98.
- Гофман 1937 – *Гофман В.* Язык символистов // Литературное наследство [Символисты]. М.: Объединение, 1937. Т. 27/28. С. 54–105.
- Зоркая 1974 – *Зоркая Н.М.* На рубеже двух столетий: У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М.: Наука, 1976. 300 с.
- Лотман 1996 – *Лотман Ю.М.* О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста / Вступ. ст. М.Л. Гаспарова. СПб.: Искусство–СПб, 1996. 848 с.
- Лотман 1998 – *Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Об искусстве. СПб.: Искусство–СПб, 1998. С. 288–372.
- Метц 2013 – *Метц К.* Воображаемое означающее. Психоанализ и кино / Пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной; Науч. ред. А. Черноглазов. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2013. 334 с.
- Цивьян 1991 – *Цивьян Ю.Г.* Историческая рецепция кино: Кинематограф в России: 1896–1930. Рига: Зинатне, 1991. 492 с.
- Шевченко 2008 – *Шевченко Е.С.* Кинематограф как «Новый балаган» (К проблеме кинематографического кода в литературном творчестве символистов) // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. 2008. № 6. С. 146–149.
- Страшкова 2004 – *Страшкова Е.К.* Феномен театрализации в жизни и искусстве как форма воплощения концепции жизнетворчества в эстетике модернистов // Вестник Ставропольского государственного университета. 2004. № 39. С. 154–160.
- Эльзессер, Хагенер 2016 – *Эльзессер Т., Хагенер М.* Теория кино. Глаз, эмоции, тело [пер. с англ.]. СПб.: Сеанс, 2016. 440 с.
- Яacobson 1975 – *Яacobson P.O.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «За» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 193–229.
- Morin 2005 – *Morin E.* The Cinema, or The Imaginary Man / Trans. by L. Mortimer. London: University of Minnesota Press Minneapolis, 2005. 293 p.

References

- Benjamin, W. (1996), *Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoi vosproizvodimosti. Izbrannye esse* [The work of art in the Age of Mechanical Reproduction. Selected essays], Romashko, S.A. (transl.), Medium, Moscow, Russia.
- Birt, R. (2006), “Russian symbolism and the development of cinema aesthetics: the heritage of Vyach. Ivanov at A. Bakshi and Adr. Piotrovsky”, *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 5 (81), pp. 67–98.
- Elsaesser Th., Hagener M. (2016), *Teoriya kino. Glaz, emotsii, telo* [Film Theory. An Introduction Through the Senses], transl. from English, Seans, Saint Petersburg, Russia.

- Gofman, V. (1937), "The Symbolist Language", *Literaturnoe nasledstvo (Symbolisty)* [Literary heritage (Symbolists)], vol. 27/28, pp. 54–105.
- Jakobson, R. (1975), "Linguistics and poetics", *Strukturalizm: "za" i "protiv"* [Structuralism "pro" and "contra"], Progress, Moscow, Russia, pp. 193–229.
- Lotman, Yu.M. (1996), *O poetakh i poezii: Analiz poeticheskogo teksta* [On Poets and Poetry: An Analysis of the Poetic Text], Iskusstvo–SPb, Saint Petersburg, Russia.
- Lotman, Yu.M. (1966), "Semiotics of cinema and problems of cinema aesthetics", *Ob iskusstve*, Iskusstvo–SPb, Saint Petersburg, Russia, pp. 288–372.
- Metz, K. (2013), *Voobrazhaemoe oznachayushchee. Psichoanaliz i kino* [The imaginary signifier. Psychoanalysis and the cinema], Kalugin, D. (transl.), Izdatel'stvo Evropeyskogo universiteta v Sankt-Peterburge, Saint Petersburg, Russia.
- Morin, E. (2005), *The Cinema, or The Imaginary Man*, Mortimer, L. (transl.), University of Minnesota Press Minneapolis, London, England.
- Shevchenko, E.S. (2008), "Cinema as a 'new farce' (on the problem of the cinematic code in the literary work of the Symbolists)", *Bulletin of higher education institutes North Caucasus Region, Social sciences Series*, no. 6, pp. 146–149.
- Strashkova, O.K. (2004), "The Phenomenon of Adaptation for stage in life and art as the realization of life creation conception in the aesthetics of modernists", *Vestnik Stavropol'skogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 39, pp. 154–160.
- Tsivian, Yu.G. (1991), *Istoricheskaya retrospektiya kino: Kinematograf v Rossii, 1896–1930* [Historical Reception of Cinema: Cinematography in Russia, 1896–1930], Zinatne, Riga, Latvia.
- Zorkaya, N.M. (1974), *Na rubezhe dvukh stoletii: U istokov massovogo iskusstva v Rossii 1900–1910 godov* [At the turn of two centuries: At the origins of mass art in Russia 1900–1910], Nauka, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Юлия А. Кузьмина, магистр культурологии, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; kuzminaulia983@gmail.com

Information about the author

Yuliya A. Kuz'mina, master of Culturology, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; kuzminaulia983@gmail.com

Русский изразец как предмет музейного коллекционирования: печь из собрания Государственного исторического музея

Надежда И. Иорданская

*Государственный исторический музей
Москва, Россия, iordanskaya.n@mail.ru*

Аннотация. В статье прослеживается процесс формирования во второй половине XIX в. интереса к русскому изразцу как одному из самобытных явлений отечественной культуры, отразившийся в создании его музейных коллекций. Среди первых музеев в России, создавших крупные коллекции изразцов, был Исторический музей, основанный в 1883 г. На основе изучения его собрания возник интерес исследователей во главе с И.Е. Забелиным к изразцу не только как фрагменту декора здания или печи, но и как самодовлеющему художественному изделию и музейному предмету, требующему атрибуции. Автор исследует изразцовую печь середины XVIII в. из собрания ГИМ, которая в настоящее время находится в колокольне собора Покрова Пресвятой Богородицы на Рву. Памятник входил в состав коллекции изразцов, сформированной в первой половине XX в. в филиале Исторического музея «Покровский собор», и ранее не изучался. В 2012 г. коллекция была передана в Отдел керамики и стекла ГИМ, что позволило не только выявить новые атрибутивные характеристики изразцовой печи, но и восстановить историю поступления памятника. В статье впервые дано развернутое описание печи, установлено соотношение подлинных изразцов и копий 1920-х гг., приведены аналогии и сделан стилистический анализ композиций росписи. Хотя печь не была включена в опись коллекции известного собирателя русской старины П.И. Щукина, составленную при передаче ее Историческому музею в 1905 г., и не была перевезена после его смерти в 1917 г. в фонды ГИМ, детальное изучение неопубликованных архивных документов позволило с уверенностью отнести памятник к щукинскому собранию.

Ключевые слова: атрибуция, комплектование, изразец, печь, Покровский собор, коллекция П.И. Щукина

Для цитирования: Иорданская Н.И. Русский изразец как предмет музейного коллекционирования: печь из собрания Государственного исторического музея // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языковедение. Культурология». 2023. № 7. С. 78–91. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-7-78-91

Russian tile as a subject of museum collecting: the stove from the collection of the State Historical Museum

Nadezhda I. Iordanskaya

State Historical Museum, Moscow, Russia, iordanskaya.n@mail.ru

Abstract. This article traces the process of forming in the second part of the 19th century of interest in Russian tile as one of the original phenomena of national culture, reflected in the creation of its museum collections. The Historical Museum, founded in 1883, was amongst the first museums in Russia that established the major collections of tiles. Based on the study of its collection, the interest of researchers headed by I.E. Zabelin developed considering tile not only as a fragment of the decor of the building or of the stove, but as a self-contained art product and a museum item requiring attribution. The author examines the tiled stove of the middle of the 18th century from the SHM collection which is currently on the Moat bell tower of the Cathedral of the Protection of Most Holy Theotokos. The monument was a part of the collection of tiles formed in the first half of the 20th century in the branch of the Historical Museum «Pokrovsky Cathedral», and it has not been previously studied. This collection was transferred to the SHM Department of Ceramics and Glass in 2012, which did not only reveal new attributes of the tiled stove, but also restored the history of the monument. This article first describes the stove in detail, identifies the ratio of the original tiles to the 1920s copies, gives the analogues, and makes a statistical analysis of the painting composition. Although the stove was not included in the inventory of the collection of the famous Russian antique collector P.I. Shchukin in 1905 when the transfer to the Historical Museum took place, nor it was transported to the SHM funds after Shchukin's death in 1917, detailed examination of unpublished archival documents allowed to attribute the monument with confidence to the Shchukin's collection.

Keywords: attribution, acquisition, tile, stove, Pokrovskiy Cathedral, Shchukin's collection

For citation: Iordanskaya, N.I. (2023), "Russian tile as a subject of museum collecting: the stove from the collection of the State Historical Museum", *RSUH/RGGU Bulletin, "Literary Theory, Linguistics, Cultural Studies" Series*, no. 7, pp. 78-91, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-7-78-91

Экспозиция Государственного исторического музея в настоящее время довольно фрагментарно представляет историю развития русского изразцового искусства. В свете предстоящей реэкспозиции залов Главного здания музея особую роль приобретает коллекция предметов, происходящих из собора Покрова Пресвятой Богородицы на Рву в Москве. Образцы внешнего

керамического убранства храма и детали храмовданной надписи дают возможность существенно обогатить экспозицию Исторического музея, расширив хронологические рамки и разнообразив типологический ряд представленной архитектурной керамики. В частности, в коллекции имеется несколько видов черепицы. Кроме того, наличие в комплексе полного изразцового печного набора середины XVIII в. открывает новые возможности в области исследования и реконструкции русских изразцовых печей Нового времени.

Коллекция была сформирована в первой половине XX в. в филиале Исторического музея «Покровский собор». Первые точные данные по количеству единиц хранения изразцов в этом собрании были получены в 1966 г.¹ Спустя десять лет предметы были записаны в Главную инвентарную книгу ГИМ. В 2007 г. руководством Исторического музея было принято решение об освобождении помещений Покровского собора от фондовых предметов и перемещении их в профильные отделы ГИМ. В 2012 г. Отдел керамики и стекла принял коллекцию изразцов, которая в 2021 г. была полностью описана, и все 1027 предметов получили номера Государственного каталога РФ.

Этот комплекс состоит из предметов как печной, так и архитектурной керамики. Систематического исследования коллекции никогда не проводилось. Однако архитектурная керамика Покровского собора пользуется неизменным вниманием специалистов. Одним из первых изучением керамического декора здания занимался известный исследователь Алексей Васильевич Филиппов (1882–1957). Ученый рассматривал вопросы, связанные со строительством храма, технологией изготовления деталей керамического декора и возможностями его реставрации². Многолетней работе А.В. Филиппова по изучению собрания изразцов Исторического музея говорит план проведения в 1935 г. выставки художественной архитектурной керамики в стенах ГИМ [Баранова 2019]. Сегодня проблему выявления оригинальных изразцов и их реставрационных копий на примере внешнего керамического убранства Покровского собора изучает крупнейший специалист по русскому изразцовому искусству Светлана Измайловна Баранова [Баранова 2012].

Единственный экспонат печной керамики Покровского собора, который упоминается в научной литературе, – это изразцо-

¹ АПС. П. № 4/2. Л. 103.

² *Филиппов А.В.* Русские поливные изразцы XVI века. М.: Т-во тип. А.И. Мамонтова, 1915. 14 с.

вая печь середины XVIII в. в колокольне храма. Памятник фигурирует в работах, посвященных русскому изразцовому искусству, начиная с 1980-х гг.³ и вплоть до сегодняшнего дня, однако лишь в качестве справочно-иллюстративного материала. До последнего времени атрибуция печи не была проведена. Благодаря натурному изучению памятника, работе в архиве Покровского собора и впервые выявленным документам удалось установить ранее неизвестное происхождение печи и обстоятельство поступления экспоната в музей «Покровский собор».

Изразцовая печь середины XVIII в. из колокольни Покровского собора – один из редких примеров функционирующей отопительной конструкции в музейном собрании. Установление факта ее происхождения из музея Петра Ивановича Щукина (1853–1912) существенно расширяет объем предметов щукинской коллекции, которая имеет особое значение в истории комплектования большинства фондов русского декоративно-прикладного искусства Исторического музея.

В целом, история памятника ярко иллюстрирует процесс формирования русских изразцовых музейных собраний, в частности одной из крупнейших коллекций в России – фонда изразцов ГИМ.

Этот фонд занимает особое место в собрании Исторического музея. Коллекция насчитывает в настоящее время 12000 единиц хранения. Ее создание началось буквально с момента открытия музея в 1883 г., отразив сформировавшийся к этому времени интерес к отечественному культурному наследию, который появляется в середине XIX в. на фоне масштабных реформ Александра II (1855–1881) и подъема национального самосознания в России. Уже на стадии строительства Императорского Российского Исторического музея сформировалась связь между комплектованием его коллекций и работой по сохранению памятников старины (в том числе предметов изразцового искусства), которая поддерживалась на государственном уровне. Исторический музей построен на месте Главной аптеки (Земского приказа) в Москве, здание которой в 1874 г. было разобрано, и при Московском

³ Впервые печь упоминается архитектором Сергеем Александровичем Маслихом (1901–1991) во 2-м, дополненном, издании его книги «Русское изразцовое искусство XV–XIX веков» [Маслих 1983]. А также в методических рекомендациях по исследованию и реставрации русских изразцовых печей XVII–XVIII вв., составленных Нинель Израилевной Немцовой и вышедших из печати в 1989 г. [Немцова 1989], изображение печи из Покровского собора можно встретить в перечне примеров, иллюстрирующих классификацию изразцовых печей, предлагаемую исследователем.

архитектурном обществе была создана специальная комиссия, которая позаботилась о бережном снятии изразцов, составлявших декор здания, изготовлении копий и отправке коллекции в училище ваияны и зодчества с целью их дальнейшей демонстрации публике [Баранова 2018, с. 139]. Впоследствии часть керамического декора Главной аптеки вошла в фонд изразцов ГИМ.

Императорский Российский Исторический музей создавался как учреждение, в котором должна отражаться жизнь русского государства⁴. Под влиянием научных интересов председателя музея Ивана Егоровича Забелина (1820–1908) эта задача решалась, в том числе, через демонстрацию быта русского народа: «Стремление узнать действительность в исторической жизни народа стало на первый план; мелочи отжившего быта получили достойное значение; ими стали интересоваться; в них стали отыскивать причины и корни внешних громких событий, и ими же стали украшать и оживлять повествование»⁵. Два основателя музея, И.Е. Забелин и граф Алексей Сергеевич Уваров (1825–1884), сыграли роль в комплектовании фондов ГИМ изразцами как предметами русской культуры и быта. Знаменательно, что Забелин стал автором первой работы, ставшей в дальнейшем программной для исследователей русского изразцового искусства, «Историческое обозрение финифтяного и ценинного дела в России»⁶, опубликованной в 1853 г. благодаря финансовой поддержке А.С. Уварова.

С именем графа А.С. Уварова неразрывно связан ранний этап изучения и собирательства русского изразца. Раскопки, ведшиеся под его началом в Суздальском кремле в 1851 г., принесли не только первую в истории русской археологии зафиксированную находку предмета изразцового искусства, но и легли в осно-

⁴ «[Памятники] должны представлять, по возможности, полную картину каждой эпохи, съ ея памятниками религии, законодательства, науки и литературы, съ предметами искусствъ, ремесль, промысловъ и, вообще, со всеми памятниками бытовой стороны русской жизни, а равно и съ предметами военныхъ и морскихъ силъ» (из «Устава музея имени Его императорского высочества государя наследника цесаревича». Издания Государственного исторического музея, 1873–1998: Библиографический указатель. М., 1999. С. 17).

⁵ *Забелин И.Е.* Опыт изучения русских древностей и истории: Исследования, описания и критические статьи Ив. Забелина: Ч. 2: Исследования, описания и критические статьи. М.: Типография Грачева и К., 1873. С. 10–11.

⁶ *Забелин И.Е.* Историческое обозрение финифтяного и ценинного дела в России. М.; Берлин: Директ-Медиа, 2015. 106 с.

ву одной из первых частных коллекций российских древностей, включавших изразцовые печи. Известно, что во время пребывания А.С. Уварова в Суздале им была выкуплена печь второй половины XVIII в. из архиерейского дома и переправлена в «Порецкий музей» – частный музей, основанный графом С.С. Уваровым в 1830-х гг. [Баранова 2015, с. 565].

Благодаря усилиям первого председателя Исторического музея И.Е. Забелина, к началу XX в. в отделе домашнего быта сложилась полноценная коллекция изразцов конца XVII – середины XIX в.⁷, ставшая в дальнейшем крупнейшей в России. И.Е. Забелин неоднократно упоминал в своем дневнике, что великокняжеская чета во время посещений Исторического музея не оставляла без внимания собрание изразцов, также внося свой вклад: в Главной инвентарной книге ГИМ есть запись о том, что 25 августа 1892 г. Великий князь Сергей Александрович преподнес музею изразец, найденный на территории Ростовского кремля⁸.

Большая часть предметов была куплена на торгу – в течение 1890-х гг. было приобретено почти 300 штук. Изразцы покупались и у частных лиц, среди постоянных поставщиков были П.И. Силин, П.С. Кузнецов, И.Г. Бажанов.

Предметы, найденные во время строительных работ, обычно передавались в музей Московской городской управой. Однако в 1895 г. произошел исключительный случай – Исторический музей пополнил свою коллекцию изразцами, найденными при строительстве памятника императору Александру II: «Согласно воле почившего императора Александра III в музей препровождены Комитетом по сооружению в Москве памятника Александру II 196 изразцов цветных без поливы и 12 красных изразцов»⁹.

Свое место в фонде изразцов Исторического музея заняла печь из музея известнейшего собирателя русской старины П.И. Щукина. Его коллекция, переданная музею в 1905 г., стала основой для большинства фондов декоративно-прикладного искусства ГИМ. Изразцовая печь, украшавшая интерьеры музея «Российские древности», изначально не была включена в опись

⁷ Дулькина Т.И. История отдела керамики и стекла Государственного исторического музея (конец XIX в. – 1950-е гг.). М., 2002. С. 19.

⁸ Инвентарь коллекциям Императорского Российского Исторического Музея. Т. 2. 1890–1894. С. 155.

⁹ Отчет Императорского Российского исторического музея имени императора Александра III в Москве за 1883–1908 годы. М.: Синодальная типография, 1916. С. 8.

предметов, подаренных П.И. Щукиным. Поэтому до настоящего времени ее не связывали с щукинской коллекцией. Установление происхождения печи и ее научная атрибуция являются целью статьи.

Печь из музея П.И. Щукина, поступившая в ГИМ в 1929 г., является одним из ярчайших экспонатов коллекции печных изразцов Исторического музея. Этот памятник находится в служебном помещении на втором ярусе колокольни Покровского собора, представляет собой образец печей середины XVIII в., облицованных гладкими полихромно расписанными изразцами.

Печь была сложена в ходе реставрационных работ 1920–1941 гг., которыми руководил архитектор Дмитрий Петрович Сухов (1867–1958). О нем известно, что он «даже материалы для реставрации собора зачастую применял древние, сохранившиеся от зданий и гробниц XVI–XVII вв.»¹⁰. В этом же ключе им был решен вопрос с обустройством колокольни. Печи должны были не только справляться со своей прямой функцией, но и служить историко-художественными экспонатами.

На происхождение памятника из музея П.И. Щукина указывает счет на 30 рублей от 14 сентября 1929 г., выставленный господином Артемовым Алексеем Петровичем, который сообщает: «Разобрана в б. [бывшем. – Н. И.] Щукинском музее, на малой Грузинской ул. облицовка печи со всеми предосторожностями от повреждений тщательно сняты древние, живописные изразцы, очищены от глины и уложены в ящики со снятием рисунка и записью изразцов под №№»¹¹.

П.И. Щукин, сотрудничая с московскими и петербургскими антикварами (Матвеем Петровичем Востряковым, Михаилом Михайловичем Савостиным, Петром Марковичем Ивановым, Федором Викентьевичем Веркмейстером (1857–?) и др.), пополнял свое собрание многочисленными произведениями русского прикладного искусства: предметами из фарфора и фаянса, серебряной и медной утварью, костюмом, мебелью и пр. Коллекционер отдал дань и русскому изразцу, как произведению отечественной художественной культуры, украсив комнаты дома № 15 по Малой Грузинской улице старинными изразцовыми пе-

¹⁰ Тимофеева Н.Н. Из истории реставрации Покровского собора в 1920–1930-е годы // Труды Государственного исторического музея. Вып. 149: Забелинские научные чтения – 2004. Исторический музей – энциклопедия отечественной истории и культуры / Отв. ред. В.Л. Егоров. М.: Гос. ист. музей, 2005. С. 197.

¹¹ АПС. П. № 3/2. Л. 174.

чами. Ни в одной описи собрания Щукина, включая опись коллекции, составленной в 1905 г. при передаче ее Историческому музею, изразцы не упоминаются. Судя по «Воспоминаниям» Щукина, печи использовались по назначению:

В подвале музея находится духовая печь, которая отапливается пятичетвертовыми еловыми дровами и нагревает все здание. Две печи, сложенные из старинных изразцов, также можно топить¹².

В «Кратком описании Щукинского музея в Москве», составленным самим коллекционером в 1895 г.¹³, имеется фототипия¹⁴ с изображением комнаты в нижнем этаже дома на Малой Грузинской улице, на которой видна печь, своей конфигурацией и типом облицовывающих ее изразцов схожая с печью из Покровского собора. В своих «Воспоминаниях» Петр Иванович так пишет о ней: «В углу поставили печку из изразцов конца XVIII века, Мусин-Пушкинского завода, покрытых белой и зеленой поливой, с изображением людей и животных и с различными надписями: «Весело играю всегда», «Сие мне угодно», «Заяц дики», «Знаю место свое», «Крепко караулю» и т. п.»¹⁵

Здания на Малой Грузинской улице вместе со всеми экспонатами, находящимися в них, были переданы П.И. Щукиным Историческому музею в 1905 г. После смерти собирателя в 1912 г. Музей П.И. Щукина был закрыт. В 1917 г. коллекция была вывезена, и в 1918 г. в доме на Малой Грузинской был организован филиал Исторического музея – Музей старой Москвы¹⁶.

Учитывая, что в 1929 г., когда печь появилась в Покровском соборе, храм уже год как являлся филиалом ГИМ, не удивительно, что руководство воспользовалось возможностью приспособить предметы из щукинской коллекции, первоначально не записанные в музейный фонд, для отопления помещения ново-

¹² *Щукин П.И.* Воспоминания: Из истории меценатства России / С предисл. и под ред. С.О. Шмидта; Сост. Н.В. Горбушина; Гос. ист. музей. М., 1997. С. 207.

¹³ *Щукин П.И.* Краткое описание Щукинского музея в Москве, составленное П.И. Щукиным. М.: Т-во тип. А.И. Мамонтова, 1895. 111 с.

¹⁴ Также опубликована: Пантюлина С.А. Усадьба на Малой Грузинской: брошюра. М.: Государственный биологический музей им. К.А. Тимирязева, 2007.

¹⁵ *Щукин П.И.* Воспоминания... С. 207.

¹⁶ После 1925 г. здание занимал музей Центрально-Промышленной области, пока в 1934 г. весь комплекс строений на Малой Грузинской не был передан Биологическому музею имени К.А. Тимирязева.

образованного музея. В связи с этим следует остановиться на истории отопления в Покровском соборе.

Как пишет Иоанн Иоаннович Кузнецов (1863–1923) – настоятель и историк храма Василия Блаженного – к 70-м гг. XIX в. в соборе образовалось 18 отдельных храмов, каждый со своим причтом, который больше заботился об удобстве своих прихожан, чем о сохранности и красоте памятника в целом¹⁷. Также известно, что нижний этаж собора отапливался голландскими печами и печами Утермарка до 1870-х гг., когда было устроено духовое (или воздушное) отопление, замененное в 1896 г. водяным. То есть на протяжении длительной истории памятника в нем находилось от одной до двух десятков печей различной конструкции, в том числе и изразцовые печи, которые с течением времени разбирались, перекладывались, переносились и т. д.¹⁸

В 1920–1941 гг. была проведена крупномасштабная реставрация Покровского собора с целью устранения повреждений, полученных зданием в ходе революционных боев в Москве 28 октября – 3 ноября 1917 г., а также возвращения храму исторического облика. В первую очередь были разобраны деревянные надстройки и перегородки. Из документов того времени неясно, была ли затронута реконструкцией отопительная система основных помещений собора. Однако известно, что было уделено много внимания отоплению колокольни. После организации музея в Покровском соборе в 1923 г. первый ярус колокольни был приспособлен под канцелярию, а второй – под Отдел архитектуры¹⁹. Сначала в нижнем ярусе разобрали старые печи: их было две – голландская и русская; затем были пробиты новые дымоходы и сложены две голландские печи: одна на первом ярусе колокольни, другая – на втором²⁰. В настоящее время на первом ярусе печи нет, судьба ее неизвестна.

Сотрудники топили печи наряду с использованием керосиновых и электронагревательных приборов, вероятно, до середины 1950-х гг. Тогда перед руководством музея встал вопрос о налажи-

¹⁷ *Кузнецов И.И.* Покровский (Св. Василия Блаженного) собор в Москве: Очерк монументальной истории собора // Труды ГИМ. Вып. 218. М., 2022. С. 184.

¹⁸ Сегодня мы можем судить о них по фрагментам печных наборов, которые входят в коллекцию предметов, переданных из отдела «Покровский собор», и хранятся в фонде изразцов Государственного исторического музея.

¹⁹ АПС. П. № 3/1. Л. 65.

²⁰ Там же. № 3/2. Л. 134, 149об.

вании и поддержании в Покровском соборе температурно-влажностного режима. В связи с этим реставраторами было проведено обследование старой системы водо-воздушного отопления, в результате которого она была признана не годной к эксплуатации²¹. В 1956 г. были проложены подземные коммуникации, и Покровский собор подключился к тепловой сети Мосэнерго.

Изразцовая печь в служебном помещении на втором ярусе колокольни по своим конструктивным характеристикам является голландской печью. Она расположена слева от входа, одной из сторон примыкает к стене, стоит на невысоком фундаменте. Квадратная в плане, печь имеет высоту 240 см (не считая пирамидального навершия) и ширину фасада около 96 см, состоит из цоколя, трех ярусов и «короны». Ярусы сужаются кверху, разделены выступающими карнизами. На готовность к эксплуатации указывают функциональные отверстия на фасадах печи, оснащенные металлической фурнитурой: отдушник на левом фасаде, прочистная дверца на правом фасаде и на центральном – отдушник в небольшой полукруглой нише и дверцы топки и поддува в нижней части.

Комплект состоит из 308 предметов, в него входят: лицевые изразцы двух размеров – 20,5×15,5 см и 27×15 см; лицевые угловые изразцы пяти видов: со скошенным и прямым углом, с полуколонкой большего и меньшего размера и два угловых изразца со скошенным углом и выступом в нижней части; поясковые изразцы: прямые и фигурные – валики, «каблучки», обратные им карнизные. Среди этих предметов присутствуют семь подобранных изразцов из печных наборов более позднего времени и 84 предмета, являющихся доделками в материале (они выполнены из обожженной керамической массы, в соответствии с технологией изготовления материалов, необходимых для возведения действующей печи) с воспроизведением размеров лицевых и профиля оригинальных поясковых изразцов. Таким образом, облицовочный набор на 2/3 состоит из изразцов середины XVIII в.

Счет от 30 сентября 1929 г., выставленный музею «Покровский собор» печником Алексеем Ивановичем Плетневым, сообщает:

Сделана вновь голанская печь и облицована древними изразцами в помещении верхняго этажа, под Колокольней, с разделкой гипсом, добавлением новаго кирпича, подкраской и разрисовкой всех швов и добавочных изразцов²².

²¹ Там же. № 3/15. Л. 12.

²² АПС. П. № 3/2. Л. 177.

Действительно, восполненные изразцы покрыты росписью масляной краской, имитирующей декор предметов основного комплекта, все швы заделаны гипсовой смесью и тонированы. Необходимость включения в комплект дополнительных предметов объясняется различным положением печи в доме на Малой Грузинской улице и в колокольне Покровского собора: в первом случае печь является угловой, во втором она имеет три полно-размерных фасада.

Состояние сохранности печи является удовлетворительным, учитывая сложные условия, в которых она находилась: изразцы центрального и правого фасадов, расположенные вокруг дверец топки и поддува, имеют следы копоти; один подлинный изразец утратил лицевою часть, два изразца имеют пробитые отверстия, имеются сколы на углах; раскраска швов и восполненных деталей во многих местах скололась.

Роспись подлинных изразцов выполнена зеленой и коричневой эмальями по белому фону, композиции характерны для русского производства середины – второй половины XVIII в. Поле каждого лицевого изразца имеет зеленую рамку по краю, с двойной коричневой отводкой, и разделено на две неравные части: большую часть покрывает белый фон, на котором помещено сюжетное изображение, и меньшая, нижняя часть, расписана зеленым, в резерве расположен прямоугольный со скругленными боковыми стенками картуш с надписью. Пояски декорированы композицией с кулисами в виде половин коричневых вазонов с торчащими из них зелеными ветками, между которыми на «земле» помещена фигура животного (птицы, зайца или собаки), растение (цветок или дерево) или здание. От этой схемы отличается роспись валиков: они декорированы парой цветов на белом фоне между горизонтальными зелеными отводками.

Сравнительный анализ росписи показал, что комплект изразцов, составляющих декоративное оформление печи, представляет собой не единый набор, но «компиляцию» из нескольких наборов приблизительно одного времени изготовления и с одним типом росписи. Можно выделить три основные группы: 1) изразцы с тщательно и тонко выписанными фигурами и аккуратным картушем с четко прописанной подписью на зеленом поле с ровными краями; 2) изразцы с декором, выполненным небрежно, где картуш потерял изначальную форму, а подпись – четкость, при этом зеленое поле оформлено тройными фестонами по бокам; 3) изразцы с фигурами, исполненными обобщенно, здесь картуш с подписью расположен на зеленом поле с ровными краями, после текста подписи стоит многоточие и в

конец буква а (юс малый), которая может являться подписью мастера.

Поиск графических источников сюжетных композиций на изразцах печи выявил связь с голландскими изданиями середины XVII в.: было найдено несколько сюжетов и отдельных фигур, заимствованных из так называемых «Библии Пистатора»²³ и «Библии Схюта»²⁴, изданных в Амстердаме в 1643 и 1659 гг. соответственно²⁵.

Прямым аналогом памятника из собрания Исторического музея является печь из дома купцов Тулубенских в селе Красноборск Архангельской области, опубликованная в 1916 г. в Вологде, в книге Ивана Васильевича Евдокимова (1887–1941) «Старинные красноборские печи»²⁶. Набор изразцов этой печи сейчас находится в собрании Государственного музейного объединения «Художественная культура Русского Севера». В небольшом обзоре упоминается три печи из дома Н.А. Тулубенского, которые были поставлены, по мнению автора, в 1834 г. Одна из них была сложена из изразцов с тем же типом росписи, что и печь из колокольни Покровского собора. Конструкции этих печей также относятся к одному типу, однако красноборская печь, в отличие от московской, является угловой, но разделена на ярусы по такому же принципу; комплекты изразцов обеих печей в целом совпадают. Аналогичные изразцы встречаются повсеместно. Например, подобные печные наборы находятся в собраниях Государственного Эрмитажа, Государственного Русского музея, Российского этнографического музея, музея-заповедника Коломенское и др.

В настоящее время, спустя столетие после образования музея в Покровском соборе, началось активное изучение его коллекции изразцов. Катализатором к этому послужило объединение комплекса с фондом изразцов Государственного исторического музея.

Изразцовая печь из колокольни Покровского собора – один из ярчайших памятников коллекции, его изучение существенно

²³ *Theatrum biblicum hoc historiae sacrae veteris et novi testamenti...* (1643), Amsterdam.

²⁴ *Schut P.H. Toneel ofte Vertooch der Bybelsche Historien, Cierlyck in't koper gemaectt door Pieter H. Schut, ende in druck uytgegeven door Nicolaes Visscher, Nicolaas (I) Visscher. Amsterdam, 1659.*

²⁵ Атрибуция изобразительных источников И.Е. Кулименевой, главного библиографа научной библиотеки Государственного Эрмитажа.

²⁶ *Евдокимов И.В. Старинные красноборские печи. Вологда: Вологодское общество изучения Северного края, 1916. 6 с., ил.*

расширяет наши знания об эволюции русских отопительных систем XVIII в. Установление происхождения печи из музея «Российские древности» П.И. Щукина имеет особое значение, так как дополняет наши сведения о важнейшем для истории фондообразования Исторического музея комплексе предметов – щукинской коллекции. Благодаря полученным сведениям, изразцовая печь из колокольни Покровского собора обрела культурно-исторический контекст, что открывает возможности для дальнейших исследований.

На сегодняшний день экспозиция Исторического музея не располагает достаточным количеством реконструированных изразцовых печей, чтобы представить развитие русского изразцового искусства в полной мере. Для проведения реэкспозиции, которую готовит музей, наличие в его собрании целой действующей печи, ее изучение и популяризация чрезвычайно актуальны.

Благодарности

Автор выражает благодарность своим коллегам, заведующей отделом «Покровский собор» Татьяне Григорьевне Сарачевой и старшему научному сотруднику Надежде Николаевне Малышевой, за содействие в работе с архивом Покровского собора.

Acknowledgements

The author thanks his colleagues, the department Pokrovsky Cathedral chef Tatiana Grigorievna Saracheva and the senior fellow Nadezhda Nikolaevna Malisheva, for assistance in work with the archive of the Pokrovsky Cathedral.

Литература

- Баранова 2012 – Баранова С.И. Изразцовая летопись Москвы. М.: Русский импульс, 2012. 232 с.
- Баранова 2015 – Баранова С.И. Суздальский орел: изразец, граф А.С. Уваров и московские музейные коллекции // Города и веси средневековой Руси. Археология, история и культура: К 60-летию Николая Андреевича Макарова: [сб. статей]. М.; Вологда: Древности Севера, 2015. С. 559–568.
- Баранова 2018 – Баранова С.И. О первых поступлениях изразцов в собрания музеев Москвы // Museum-Stroganov-2018. Музеи декоративного искусства, художественной промышленности и дизайна: вчера, сегодня, завтра: Материалы

- Междунар. науч. конф. к 150-летию Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. Строганова: Опыт коллективного монографического исследования. М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2018. С. 137–145.
- Баранова 2019 – *Баранова С.И.* Проект выставки художественной архитектурной керамики в Москве, 1934–1935 гг.: по материалам архива А.В. Филиппова // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология», 2019. № 8. С. 83–99.
- Маслих 1983 – *Маслих С.А.* Русское изразцовое искусство XV–XIX вв. = Russian ornamental tiles 15th–19th centuries. 2-е изд, перераб и доп. / Науч. ред. В.И. Балдин. М.: Изобразительное искусство, 1983. 270 с.
- Немцова 1989 – *Немцова Н.И.* Исследование и реставрация русских изразцовых печей XVII–XVIII веков. М., 1989. 35 с.

References

- Baranova, S.I. (2012), *Izraztsovaya letopis' Moskvy* [Tiled annals of Moscow], Russkii impul's, Moscow, Russia.
- Baranova, S.I. (2015), “Suzdal eagle: the tile, count A.S. Uvarov and the Moscow museum collections”, Gaydukov, P.G. (ed.), *Goroda i vesi srednevekovoi Rusi. Arkheologiya, istoriya i kul'tura: k 60-letiyu Nikolaya Andreevicha Makarova* [Cities and weights of medieval Russia. Archaeology, history and culture: to the 60th anniversary of Nikolay Andreevich Makarov], Drevnosti Severa, Moscow, Vologda, Russia, pp. 559–568.
- Baranova, S.I. (2018), “The first accessions of ceramic tiles in the collections of the Moscow museums”, *Museum-Stroganov-2018. Decorative, industrial art and design-museums: yesterday, today, tomorrow*, S.G. Stroganov MGHPA, Moscow, Russia, pp. 137–145.
- Baranova, S.I. (2019), “The project of the exhibition of artistic architectural ceramics in Moscow, 1934–1935. According to the materials of the archive of A.V. Filipov”, *RSUH/RGGU Bulletin, “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 8, pp. 83–99.
- Maslikh, S.A. (1983), *Russkoe izraztsovoe iskusstvo XV–XIX vekov* [Russian ornamental tiles 15th–19th centuries], 2nd ed., Baldin, V.I. (ed.), Izobrazitel'noe iskusstvo, Moscow, Russia.
- Nemtsova, N.I. (1989), *Issledovanie i restavratsiya russkikh izraztsovykh pechei XVII–XVIII vekov* [Study and Restoration of Russian tiled stoves of 17th–18th centuries], Moscow, Russia.

Информация об авторе

Надежда И. Иорданская, Государственный исторический музей, Москва, Россия; Россия, Москва, 109012, Красная пл., д. 1; iordanskaya.n@mail.ru

Information about the author

Nadezhda I. Iordanskaya, State Historical Museum, Moscow, Russia; bld. 1, Red Square, Moscow, Russia, 109012; iordanskaya.n@mail.ru

УДК 75.056

DOI: 10.28995/2686-7249-2023-7-92-106

Границы жанра: иллюстрации
в детском научно-популярном издании
(на примере книги путешествий
А. Литвиной и А. Десницкой
«Транссиб. Поезд отправляется!»)

Жанна В. Уманская

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

Аннотация. Научная иллюстрация как самостоятельный жанр репрезентирует специфику понятия «научность», сложившуюся за три века развития научного метода европейского классического естествознания. Базовыми характеристиками научного метода и его частных инструментов (в том числе иллюстрации) является беспристрастное, безоценочное, не субъективированное, безэмоциональное моделирование изучаемых и изображаемых объектов. Иллюстрированные научно-популярные издания для детей как инструмент неформального образования с предполагаемой двойной адресацией оказываются на межевой полосе между научной и учебной иллюстрациями. Сложность формата в том, что он одновременно должен быть научным, детским учебным, развлекательным и популярным. В рисованных иллюстрациях для таких книг можно выделить два сильно отличающихся способа подачи материала. В статье рассматривается статус иллюстраций с точки зрения возможности их классификации как научных в детском путеводителе, выполненном в скетчевой манере.

Ключевые слова: научная иллюстрация, репрезентация научности, иллюстрации в детских научно-популярных изданиях, детские путеводители

Для цитирования: Уманская Ж.В. Границы жанра: иллюстрации в детском научно-популярном издании (на примере книги путешествий А. Литвиной и А. Десницкой «Транссиб. Поезд отправляется!») // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 7. С. 92–106. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-7-92-106

© Уманская Ж.В., 2023

Boundaries of the genre: illustrations
in a popular science book for children
(by the example of the travel book by A. Litvina
and A. Desnitskaya “Transsib. The train is leaving!”)

Zhanna V. Umanskaya

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

Abstract. Scientific illustration as an independent genre represents the specifics of the concept of “scientific” that has developed over three centuries of the development of the scientific method of European classical natural science. The basic characteristics of the scientific method and its private tools (including illustrations) are impartial, non-judgmental, non-subjective, emotionless modeling of the objects being studied and depicted. Illustrated popular science publications for children, as a tool of non-formal education with a supposed dual addressing, find themselves on the boundary line between scientific and educational illustrations. The complexity of the format is that it must be scientific, children educational, entertaining and popular at the same time. In hand-drawn illustrations for such books, two very different ways of presenting the material can be distinguished. The article discusses the status of illustrations in terms of the possibility of classifying them as scientific in a children’s guidebook, made in a sketchy manner.

Keywords: scientific illustration, representation of scientific character, illustrations in children’s popular science publications, children’s guides

For citation: Umanskaya, Zh.V. (2023), “Boundaries of the genre: illustrations in a popular science book for children (by the example of the travel book by A. Litvina and A. Desnitskaya ‘Transsib. The train is leaving!’)”, *RSUH/RGGU Bulletin, “Literary Theory, Linguistics, Cultural Studies Series*, no. 7, pp. 92-106, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-7-92-106

Европейская научная иллюстрация как самостоятельный жанр в современном его понимании и отличный от художественно-образного рисования возникла в XVII–XVIII вв. Новые данные хлынули на европейцев мощным потоком из дальних стран отчётами путешественников-натуралистов, докладами научных сообществ о естественнонаучных лабораторных экспериментах, трактатами академиков. Практически одновременно формировались основные типы научной иллюстрации: картографическая, ботаническая, архитектурная, техническая, естественнонаучная

(по отдельным отраслям)¹. Это был ответ на запрос в визуализации нового знания, не всем доступного или для понимания, или для личного созерцания, например, в силу редкости объекта исследования. В тот же период становления научного метода изменялись отношения между системой естественнонаучного знания и технологиями: ремесленные производственные практики начали осмысляться с позиции формирующихся физических теорий, что позволило резко увеличить число изобретаемых новых агрегатов или модифицируемых старых механизмов. Описываемые в научных сочинениях естественные и искусственные объекты, процессы окружающего мира, абстрактные идеи и понятия, техническая документация требовали поясняющих изображений. От ученого, наблюдателя и аналитика ожидалась зоркость к деталям: его внимательный взгляд должен был разобрать многосоставное на части, а твердая рука – изобразить все ясно и доходчиво.

Научная иллюстрация самоопределяется в сложном культурно-историческом и общехудожественном контекстах [Люблинский 1972], репрезентируя своим видом меняющиеся эстетические предпочтения и интеллектуальные установки. Здесь стоит сослаться на исследование Светланы Алперс [Алперс 2022], которая всячески подчеркивает разницу в подходах двух конкурирующих и противостоящих друг другу европейских рисовальных школ – итальянской и голландской, для одной из которых, по ее мнению, было важнее запечатлеть определенную идею, а для другой – фактуру телесного мира. Алперс пишет об идеализированных художественных формах «итальянцев» как способе высказывания и о констатациях и фиксациях материальности «голландцев» как способе познания. В случае последних, степень точности и дотошности в передаче особенностей разных воспринимаемых глазом поверхностей, всматривание в изображаемый предмет делает художника аналитиком – увидеть и запечатлеть, чтобы понять. Алперс показывает тесную связь между тем, как развивается художественно-образное рисование «голландцев» и различные типы возникающей научной иллюстрации [Алперс 2022, с. 212 и далее].

Замечу, что в целом язык науки – это оперирование с теоретическими моделями, обобщенными абстрактными образа-

¹ См. напр., *Минаков А.* Техническая иллюстрация, как она есть. URL: <https://web.archive.org/web/20110202104412/http://www.popmech.ru/blogs/post/2947-tehnicheskaya-illyustratsiya-kak-ona-est/> (дата обращения 10 апреля 2023).

ми реальных объектов. Модель мира ему не тождественна, она лишь отражает ключевые свойства его объектов, абстрагируясь от незначительных качеств для исследуемой ситуации. Так и на научную иллюстрацию в учебном или научном тексте ложилась ответственность передать все самое главное, не упустить важные детали сложной структуры какой-либо природной или техногенной системы, но упростив понимание запутанной теоретической концепции. Причем для рисунков и схем не требовались особое эстетическое совершенство, избыточная сложность или оригинальность графических приемов рисования, часто это просто схемы с пояснениями, сделанными от руки самим ученым². Жанр научной иллюстрации накапливал и отражал складывающиеся с XVII в. новые представления о «правильном» методе познания мира и о том, что есть наука и каков ее исследовательский инструментарий. Классическое естествознание выстраивалось на фундаментальных представлениях о мироздании как идеально созданной Творцом машины Природы (см., например, [Дяер, Шейпин 2015]), в которой все процессы жестко детерминированы заложенными Им законами. Можно и должно отделить личность ученого от конечного продукта – научного знания, получаемого им в совместном труде с другими мыслителями. Так как исследования не оставляют отпечатков на изучаемых объектах (законы природы не зависят от внешних влияний), то получаемая система знаний и все формы фиксации этого знания (и иллюстрация в том числе) должны быть максимально дистанцированы и обезличены – это описание надчеловеческих законов сотворенной материи. Все выше сказанное создает портрет хорошо узнаваемой продукции, цель которой – правда факта, а не сложные когнитивные и эмоциональные переживания самого исследователя или читателя его трудов. Если рассматривать высокохудожественные ботанические, анатомические, зоологические иллюстрации периода барокко, в которых строгость, предельная серьезность и отстраненность сочетаются с высоким уровнем иллюстраторской техники, то видно, что общий канон производства такой продукции растворяет фигуру художника среди многих ему подобных, демонстрируя лишь явное восхищение перед сложностью и разнообразием тварного мира. Только узкие специалисты в этой области смогут различить по ботаническому рисунку руку конкретного мастера. Дескриптивность

² См., например, изображения Луны и схемы движения спутников Юпитера: *Галилей Г. Звездный вестник* / Пер. и примеч. И.Н. Веселовского // Галилео Галилей. Избр. труды: В 2 т. Т. 1. М.: Наука, 1964.

научной иллюстрации предполагала безоценочное, несубъективное, безэмоциональное воспроизведение изображаемых объектов.

Меняясь в течение следующих столетий под влиянием технологических инноваций и изменений в эстетических и стилистических предпочтениях в оформлении книжных изданий, научная иллюстрация сохранила главное – свою обезличенность³. За это же время появилась практика иллюстрирования детских учебных пособий. Можно ли говорить в случае детской книги о научном иллюстрировании в полном объеме сложившихся о нем представлений, или учебная детская иллюстрация таковой быть не может? Научная иллюстрация обитает в академических публикациях и учебниках для высшей школы, то есть предназначена исключительно для взрослой аудитории, а учебная детская иллюстрация – для детей⁴.

Детский учебник для формального образования – книга, обремененная большим количеством методических требований. Например, она должна не только корректно излагать знания из определенной предметной области, но и учитывать психолого-педагогические возрастные особенности обучающихся [Бейнарис 2014]. И одно из требований со стороны психологов уже к самой учебной иллюстрации совсем иные, чем к научной – необходимы эмоциональность и «незасушенность»⁵, особенно для школьников младших классов. Отмечу, что учебники и их составляющие – давно прорабатываемая тема. По визуальному компоненту учебников для младшей школы было много исследований у участников когда-то существовавшего семинара «Культура детства» под руководством В.Г. Безрогова (см., например, [Безрогов 2017]). Для дальнейших рассуждений достаточно констатации, что в правилах рисования научной взрослой и учебной детской иллюстраций есть явные противоречия.

Есть еще один образовательный продукт, чей статус имеет менее очерченные границы, – это детские научно-популярные справочные и энциклопедические издания, которые развивались параллельно с развитием школьных учебников и имеют

³ Много красивых примеров в одном месте: Christiansen J. Визуализация науки: иллюстрации и инфографика, 2018. October 25 // Блог компании VK Графический дизайн, 07.10.2020. URL: <https://habr.com/ru/company/vk/blog/487322/> (дата обращения 10 апреля 2023).

⁴ Иллюстрации в учебнике // Педагогическая энциклопедия / Глав. ред. И.А. Каиров, Ф.Н. Петров. Т. 2. М.: Сов. энциклопедия, 1965. 912 с.

⁵ Там же.

свою собственную историю [Манцевич 2011]. Научпоп – это инструмент неформального образования с предполагаемой двойной адресацией по читательским запросам (дети и взрослые) с большой претензией на научность. Сложность формата научно-популярного издания для детей в том, что оно одновременно должно быть научным, детским учебным, развлекательным, популярным, и часто его читают не только дети, но и взрослые.

Если рассматривать оформление современных различных научно-популярных детских иллюстрированных изданий, то в них будет заметно следующее. Происходит постепенное замещение рисунков фотографиями, вероятно, потому, что последняя имеет для потенциального массового читателя (или издателя) больший статус «научной достоверности»: «Вот, он сам, исторический источник, смотрите». В рисованных же иллюстрациях можно выделить два сильно отличающихся способа подачи материала. Первый тип – это изображения предельно строгие по графике – четкие линии, правильное конструктивное предметное рисование без искажения пропорций и игры с формами, эмоциональная нейтральность и безоценочность. Все эти элементы в явном виде (как белый халат и очки) репрезентируют читателю высокую степень научности изложенного материала. Книжка, как правило, яркая, со сложной версткой, но холодная и выстраивающая большую дистанцию между ребенком и сложным миром знания. Достаточно властная модель коммуникации между знающим автором и неопытным читателем. Второй тип рисования в детском научпопе можно условно обозначить как «скетчевое», «комиксовое» [Лисовский 2020]. Но тогда «детское» в иллюстрации выступает как синоним несерьезного, упрощенного, развлекательного, т. е. ненаучного. Открываете такого рода издание и выдыхаете – демократичная партнерская коммуникация, можно расслабленно «дурацкие» картинки рассматривать, но интуитивный датчик не маркирует такую иллюстрацию как научную. То есть стиль изображения, а не его содержание меняют статус картинку. Как представляется, все-таки научной или учебной иллюстрацию делает выполнение ею определенных задач, заложенных автором книги. Посмотрим, как это работает на конкретном примере.

Предмет моего интереса – детский путеводитель «Транссиб. Поезд отправляется!» А. Литвиной и А. Десницкой⁶ – является

⁶ Официальная страница книги *Литвина А., Десницкая А. Транссиб. Поезд отправляется!* М.: Самокат, 2020 // Сайт издательства «Самокат». URL: <https://samokatbook.ru/catalog/knigi-shkolnik/transsib-poezd-otpravlyaetsya/> (дата обращения 10 апреля 2023).

как раз представителем второго типа рисования, условно, «несерьезного». Книга вышла в издательстве «Самокат» и впервые была представлена публике на московской ярмарке интеллектуальной литературы «Нонфикшн 2019». Это детское научно-популярное издание географического и культурно-исторического содержания, в котором есть карты, информационные текстовые блоки, изображения панорам местностей и архитектурных сооружений, рисунки предметов повседневной жизни, картинки с людьми, растениями и животными. На мой взгляд, в книге есть примеры архитектурной, ботанической, анималистической и картографической иллюстрации. В этом утверждении много спорного и провокационного, но все же графику для оценки степени ее научности необходимо подводить под соответствие целям и задачам издания, заявленным авторами (и в данном случае их генеральным партнером ОАО РЖД⁷). То есть в путеводителе ожидаемо должна быть корректная справочная географическая информация о трансконтинентальной магистрали и отдельных пересекаемых ею регионов; показана специфика именно железнодорожного путешествия, дополненная культурно-исторической информацией; даны полезные советы путешественникам. Показательно сравнение «Транссиба» А. Литвиной и А. Десницкой с интересным примером чисто визуального нарратива о Транссибе Кати Гущиной, совершенно не претендующим на роль справочного издания⁸.

Я не первая, кто изучает детские путеводители и травелоги [Кувшинов 2015], краеведческие издания для детей [Куликова 2021] или саму уже хорошо известную в читательских кругах книгу «Самоката», но мой фокус несколько отличается. Мне интересны не столько культурные ценности или смыслы, заложенные в иллюстрациях (например, мотив ностальгии [Губайдуллина, Корвацкая 2022]), сколько способы репрезентации и

⁷ Приведу цитату из книги: «Мы приглашаем вас совершить с помощью этой книги путешествие, возможно – первое железнодорожное путешествие в вашей жизни. Познакомиться с историей дороги и краев, через которые она прошла, с такими разными людьми, которых объединяет Транссиб... с захватывающими дух пейзажами и нашим гостеприимством» (Литвина А., Десницкая А. Транссиб. Поезд отправляется! М.: Самокат, 2020. С. 3).

⁸ Гущина К. Sketchbook “Moscow–Vladivostok”. Part 1, 2. URL: <https://www.behance.net/gallery/18229963/sketchbook-Moscow-Vladivostok-part-1> и https://www.behance.net/gallery/18231039/sketchbook-Moscow-Vladivostok-part-2?tracking_source=project_owner_other_projects (дата обращения 10 апреля 2023).

конструирования «научности» в рисовании для научно-популярных детских изданий. Книга Литвиной и Десницкой, как обращают внимание исследователи, оказывается на пересечении нескольких жанров: справочной научно-популярной литературы и художественно-документальной. Также отмечается, что это интересный образец креолизованного текста, в котором визуальное и вербальное находятся в симбиотических (партнерских) позициях, дополняя друг друга в общем повествовании [Губайдуллина, Корвацкая 2022].

Если говорить о содержании издания, то надо отметить следующее. Во-первых, это в своем роде иллюстрированный географический атлас, в котором дана информация для всех участков Транссиба. Карт в общем объеме книги немного, но для всех частей пути по отдельности и трассы в целом они есть⁹.

Во-вторых, это виртуальный травелог, если рассматривать «Транссиб» в рамках модели трэвел-медиатекста [Калинин 2019]. Есть лично окрашенные описания конкретных мест, в которых авторы сами не побывали, но нашли для каждой локации соавторов. Развороты с внутренним пространством вагонов различного типа и мест стоянок дают полное представление о том, как выглядит жизнь пассажира в течение долгого срока пребывания в поездке. Книга является результатом большого социального проекта по сбору материалов для нее – яркий пример работы горизонтальных связей и идей партисипативного производства культурного продукта¹⁰.

Остановлюсь очень коротко на особенностях некоторых типов научной иллюстрации, чтобы сопоставить их с рисунками Анны Десницкой.

⁹ Все карты прошли проверку научного эксперта. Интервью с Александрой Литвиной и Анной Десницкой. «За окном мелькает полустанок, домик – что там за жизнь?»: Как 76 человек помогли написать книжку про Транссиб / Соковенина Елена, Правмир, 2 января, 2020. URL: <https://www.pravmir.ru/za-oknom-melkaet-polustanok-domik-chto-tam-za-zhizn-kak-76-chelovek-pomogli-napisat-knizhku-pro-transsib/> (дата обращения 10 апреля 2023).

¹⁰ «Никакой паровоз сам по себе не паровоз»: Беседа Ирины Сусловой с Александрой Литвиной, главным редактором издательства «Пешком в историю» // Детские чтения. 2018. № 2 (014); Десницкая Анна Андреевна // Продетлит: Всероссийская энциклопедия детской литературы. URL: https://prodetlit.ru/index.php/%D0%94%D0%B5%D1%81%D0%BD%D0%B8%D1%86%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%90%D0%BD%D0%BD%D0%B0_%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B5%D0%B5%D0%B2%D0%BD%D0%B0 (дата обращения 10 апреля 2023).

Картографическая иллюстрация является одной из древнейших в семействе научного иллюстрирования [Январева 2011]. Формально существуют несколько оснований типологии карт¹¹, упрощенно можно говорить о физических и экономических географических картах, исторических и политических. Как правило, полотно карты содержит ее название, указание масштаба, изображение какой-либо части земной поверхности с нанесенными на нее условными обозначениями и легенду, расшифровывающую знаки в виде одной или нескольких таблиц. По периметру карты могут располагаться панорамы городов, фигурки людей в характерных одеждах, представители флоры и фауны и другие необходимые, по мнению картографов, поясняющие изображения¹².

Картографическая иллюстрация одна из первых начала использовать все три типа подачи информации: предметное рисование материальных объектов, инфографику и визуализацию больших баз данных. Картографам в любые времена требовалось изобразить не только очертания представляемого куска суши, но и снабдить их значительным количеством сопутствующей полезной информации в виде текстовых блоков, стрелок, условных обозначений различных объектов и т. д. Понятно, что в современных условиях визуализация статистических данных чаще всего осуществляется компьютерными методами с помощью специальных программ и приложений. Для современного производства разные варианты рисования научных иллюстраций отчетливо дистанцированы друг от друга¹³ и требуют определенных профессиональных компетенции, дифференцируя художников по их навыкам, поэтому сейчас, как правило, в крупных издательствах изображения материальных объектов, инфографику и визуализацию больших баз данных делают разные иллюстраторы.

На примере географических карт, изготовленных в разные исторические периоды, явно наблюдается эмоциональное оску-

¹¹ ГОСТ 21667-76 Картография. Термины и определения. URL: <https://files.stroyinf.ru/Data2/1/4294832/4294832008.pdf> (дата обращения 10 апреля 2023).

¹² Открывая землю (редкие печатные карты и атласы из собрания отдела картографии) / Авт.-сост. Л.К. Кильдюшевская и др., ред. Г.В. Михеева, СПб.: Российская нац. библиотека, 2014.

¹³ *Christiansen J.* Визуализация науки: иллюстрации и инфографика. 2018. October 25 // Блог компании VK Графический дизайн, 07.10.2020. URL: <https://habr.com/ru/company/vk/blog/487322/> (дата обращения 10 апреля 2023).

девание научной иллюстрации. Чем ближе к современности, тем больше в ней обезличенности и потери индивидуального стиля, больше эмоциональной сдержанности. Это визуальное упрощение служит большей концентрации внимания на значимой информации (и, вероятно, сильно удешевляет производство картографической продукции), одновременно становясь отличительным признаком жанра. Если на ранних этапах возникновения печатных карт по художественному оформлению и эстетической привлекательности они соперничают с ботанической, зоологической и анатомической иллюстрацией, то постепенно на фоне смены историко-культурного контекста и прагматических экономических соображений картография сдает позиции «прекрасного» объекта, превращаясь в деперсонализируемый инструмент предъявления информации.

Так как «Трансиб» – это книга путешествий, то стоит также кратко сказать про картографическую продукцию. Исследователи выделяют большой список как буквальных задач картографирования, так и тех дополнительных смыслов, которыми отягощены практики взаимодействия с картами [Коуп 2021, с. 358–390]. Здесь, конечно, имеет значение, о ком идет речь, – о том, кто рисует карту, или о том, кто ее рассматривает. Но пока не буду заострять на этом внимание, в любом случае взаимодействие с картой можно интерпретировать очень по-разному. Это может быть способ интеллектуального и эмоционального присвоения пространства и его ресурсов, инструмент власти и/или социального воздействия (политического давления¹⁴), способ конструирования пространства истории. Карта – это образовательный инструмент: способ познания окружающего мира (того, что уже известно), информация для тех, кто еще не знает, и одновременно способ фиксации нового только узанного. Карта – заместительный инструмент: вместо реального путешествия разглядываем карту. Карта – это замечательная возможность для партисипации (соучастия): ее можно составлять вместе, решая какую-либо социально значимую проблему. Как представляется, только исходя из выбранной главной функции конкретной издаваемой карты или любой основанной на ней публикации, можно и должно оценивать степень соответствия и достоверности всех ее элементов, степень ее научности. Важно кем, когда, для кого она создается, каков контекст, определяющий принципы отбора материала. Это задает рамки масштабов и ракурсов, всех ее смысло-

¹⁴ Известна шутка, что «никто не сделал для величия России столько, сколько Меркатор и его проекция».

вых и временных слоев. Если анализировать «Транссиб» с точки зрения возможностей визуального освоения и присвоения пространства, формирования образа определенных географических ландшафтов, замещения виртуальным путешествием реального, то можно найти яркие свидетельства всему перечисленному на страницах книги. Например, немаловажно, что книга большого формата, поэтому развороты для каждого раздела создают ощущение значительных объемов и далее благодаря физическому размеру иллюстраций и выбранных для них ракурсов.

Архитектурная графика зарождается в глубокой древности, но окончательно складывается в эпоху Ренессанса [Бугаева 2015], в том числе как результат обмеров античных руин, постепенно становится частью профессионального образования архитекторов. При разработке градостроительных решений архитектурная иллюстрация визуализирует будущий вид зданий и проектируемых пространств, должна точно отражать пропорциональные отношения объемов и частей построек, восприятие используемых строительных материалов и другую специфику будущих или уже существующих строений. В иллюстрациях А. Десницкой к «Транссибу» есть панорамные изображения, которые сделаны на основе присланных авторам фотографий или после просмотра соответствующих мест на Яндекс и Google панорамах¹⁵. Помимо панорам, есть изображения отдельных зданий, являющихся значимыми культурными объектами для данного поселения. Степень узнаваемости и соответствия реальному виду можно проверить, сопоставив картинку с натурой или с их изображениями на фотографиях.

Ботаническая иллюстрация должна отражать все структурные и колористические особенности растения, его возможные формы в процессе морфогенеза. Растение как минимум должно быть узнаваемо по своему изображению. Примеры, отсылающие к ботанической иллюстрации, в «Транссибе» также можно найти.

Весь набор различных типов изображений (предметное рисование, инфографика, визуализация данных) выполнен в макете «Транссиба» одним художником (Анной Десницкой), что, кстати, еще одно из требований к детским учебным иллюстрациям – их единый и цельный облик [Бейнарис 2014].

Предметное рисование у Анны Десницкой очень условное, обобщенное, но выразительное, особенно в рисовании персонажей: каждый человек очень точно отражает эмоциональное со-

¹⁵ См.: Литвина А., Десницкая А. Указ. соч. С. 20, 46, 52, 60, 70–71.

стояние героя, его физические и социальные статусы – возраст, физические параметры, этничность, профессиональную принадлежность и т. д. На мой взгляд, персонажи (и сценки с ними) Десницкой отсылают зрителя к виммельбухам Ротраут Сузанны Бернер (2003–2008), в них можно увидеть много общего в изображении людей¹⁶.

Инфографика в книге есть, но отрисована она в той же скетчевой стилистике. Например, на странице 9 показана численность населения для всех регионов¹⁷, на странице 29 – показатели погоды для Западной Сибири, на странице 42 – информация о Байкале. Но везде вместо ровных правильных блоков схем и диаграмм – подчеркнуто небрежные изображения прямоугольников, кругов или треугольников, однако то, что блоки кривенькие, никак не влияет на понимание сравниваемых количественных соотношений. Визуализация больших статистических данных также имеется. Например, на странице 43 сравниваются площадь Франции и размер Восточно-Сибирской тайги, на соседней странице сопоставляются количества носителей языков Восточной Сибири. Представляется, что все наглядно и ясно.

Вместо заключения

В иллюстрациях А. Десницкой к «Транссибу» есть признаки частного взгляда и художественной иллюстрации. Весь набор различных изображений (предметное рисование, инфографика, визуализация данных) выполнен одним художником в скетчевой манере, которую характеризуют субъективность, эмоциональность и нескрываемая позиция автора-наблюдателя. То, что нарисовано, является результатом активной вовлеченности и соучастия многих. Изображения – личный взгляд не условного зрителя, а тех, для кого это место любимо и дорого, картинки Анны Десницкой хочется определить совершенно неакадемическим понятием «тёплые».

Одновременно можно констатировать наличие признаков научной иллюстрации. Это – качественная визуализация ланд-

¹⁶ Напомню, что издательство «Самокат» начало переводить и публиковать серию «Городок» с 2010 г. (Бернер Ротраут Сузанна, серия «Городок» (виммельбухи). М.: Самокат, 2010–2019), а сотрудничать по разным проектам с Анной Десницкой – с 2012 г. URL: <https://samokatbook.ru/series/gorodok/> (дата обращения 10 апреля 2023).

¹⁷ Здесь и далее: Литвина А., Десницкая А. Транссиб. Поезд отправляется! М.: Самокат, 2020.

шафтов и городских панорам, понятная инфографика, обобщенный образ характерных объектов. Зритель получает корректное визуальное представление и фиксируемые отличительные признаки разных географических регионов России в комплекте со справочной информацией и привязкой к определенным координатам карты.

Проблема, считаются ли рисунки А. Десницкой к «Трансибу» научной иллюстрацией, учебной или художественной, представляется несущественной. Конечно, книга не является учебным пособием по физической и экономической географии, но все-таки собранная информация позволяет юному читателю понять и «увидеть», чем специфичен каждый регион вдоль Трансиба. Более интересными, чем маркировка конкретных изображений, выглядят общие шаблоны восприятия и маркеры репрезентации иллюстрацией своей «научности», триггеры, которые заставляют признать ту или иную картинку научной. И если есть научная иллюстрация как определенный тип рисования, то, что это и какой она должна быть, чтобы мы ей поверили и начали с ее помощью в чем-то разбираться? Есть подозрение, что давно пора расстаться с такими ее признаками, как «серьезность», «властность» и обезличенность.

Литература

- Алперс 2022 – *Алперс С.* Искусство описания. Голландская живопись в XVII веке М.: V-A-C Press, 2022. 438 с.
- Бейнарис 2014 – *Бейнарис Н.С.* Функции, значимость и особенности создания иллюстрации в концепции детской учебной книги // Текст. Книга. Книгоиздательство, 2014. № 1 (5). С. 115–125.
- Бугаева 2015 – *Бугаева Н.И.* Формирование архитектурной графики как основы художественной проектной деятельности // Известия Уральского федерального университета. 2015. № 4. С. 15–20.
- Губайдуллина, Корвацкая 2022 – *Губайдуллина А.Н., Корвацкая Е.С.* Мотив ностальгии по советской действительности в креолизованных текстах современной детской иллюстрированной книги // Международный журнал исследований культуры. 2022 № 2 (47). С. 79–94.
- Деар, Шейпин 2015 – *Деар П., Шейпин С.* Научная революция как событие. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 576 с.
- Калинин 2019 – *Калинин И.В.* Возникновение функциональной модели трэвел-медиатекста в журналах о путешествиях начала XX века // Вестник Московского университета. Сер. 10. Журналистика. 2019. № 1. С. 135–150.
- Коуп 2021 – *Коуп Б.* Критическая картография как ответ цифровым городам // Сети города: Люди. Технологии. Власти / Под ред. Е. Лапиной-Кратасюк,

- О. Запорожец, А. Возьянова; Пер. с англ. К. Гусаровой, А. и др. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 358–380.
- Кувшинов 2015 – *Кувшинов Ф.В.* О детском травелогe в русской советской литературе 1920–1930-х гг. // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 7 (49): В 2 ч. Ч. I. С. 105–108.
- Куликова 2021 – *Куликова А.В.* Современные российские краеведческие справочные издания для детей // Исторический курьер. 2021. № 1 (15). С. 239–248.
- Лисовский 2020 – *Лисовский Д.К.* Научная иллюстрация: от информационного сопровождения к культуре участия // Дискурс. 2020. Т. 6. № 4. С. 95–105.
- Люблинский 1972 – *Люблинский В.С.* Рождение научной иллюстрации // Люблинский В.С. Книга в истории человеческого общества: Сб. избр. книговедч. работ. М.: Книга, 1972. 327 с. URL: <https://maxbooks.ru/lublin/humsoc09.htm> (дата обращения 10 апреля 2023).
- Манцевич 2011 – *Манцевич А.А.* Контекст появления первых детских энциклопедий на русском языке // Вестник Московского государственного университета печати. 2011. № 8. С. 65–69.
- Январева 2011 – *Январева Л.Ф.* История способов картографического изображения // Вестник Моск. ун-та. Серия 5. География. 2011. № 1. С. 60–66.

References

- Alpers, S. (2022), *Iskusstvo opisaniya. Gollandskaya zhivopis' v XVII veke* [The art of description. Dutch painting in the 17th century], V-A-C Press, Moscow, Russia.
- Beinaris, N.S. (2014), “Functions, significance and features of creating an illustration in the concept of a children’s educational book”, *Tekst. Kniga. Knigoizdanie* [Text. Book, Publishing], no. 1 (5), pp. 115–125.
- Bugaeva, N.I. (2015), “Formation of architectural graphics as the basis of artistic design activity”, *Sovershenstvovanie gumanitarnykh tekhnologii v obrazovatel'nom prostranstve vuza: faktory, problemy, perspektivy, materialy Mezhdunarodnogo nauchno-metodicheskogo seminar* [Improving humanitarian technologies in the educational space of the university: factors, problems, prospects, Proceedings of the international scientific and methodological seminar], Ekaterinburg, 18 marta 2015 g., [UrFU], Ekaterinburg, Russia, pp. 15–20.
- Cope, B. (2021), “Critical Cartography as a Response to Digital Cities”, *Seti goroda: Lyudi. Tekhnologii. Vlasti* [City Networks: People. Technologies. Authorities], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia, pp. 358–380.
- Dear, P. and Shapin, S. (2015), *Nauchnaya revolyutsiya kak sobytie* [The scientific revolution as an event], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
- Gubaidulina, A.N. and Korvatskaya, E.S. (2022), “The motive of nostalgia for Soviet reality in the creolized texts of a modern children’s illustrated book”, *International Journal of Cultural Research*, no. 2 (47), pp. 79–94.
- Kalinin, I.V. (2019), “Functional model of travel media text in travel magazines of the early 20th century”, *Vestnik Moskovskogo Universiteta, ser. 10, Zhurnalistika*, [Bulletin of the Moscow University. Series 10. Journalism], no. 1, pp. 135–150.
- Калинин 2019 – *Калинин И.В.* Возникновение функциональной модели трэвел-медиатекста в журналах о путешествиях начала XX века // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10. Журналистика. 2019. № 1. С. 135–150.

- Kulikova, A.V. (2021), “Modern Russian local history reference books for children”, *Historical Courier*, no. 1 (15), pp. 239–248.
- Kuvshinov, F.V. (2015), “About the children’s travelogue in Russian Soviet literature of the 1920–1930s”, *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* [Philology. Theory & Practice], no. 7 (49), part I, pp. 105–108.
- Кувшинов 2015 – Кувшинов Ф.В.* О детском травелогe в русской советской литературе 1920–1930-х гг. // *Филологические науки. Вопросы теории и практики.* 2015. № 7 (49): В 2 ч. Ч. I. С. 105–108.
- Lisovsky, D.K. (2020), “Scientific illustration: from information support to a culture of participation”, *Discourse*, vol. 6, no. 4, pp. 95–105.
- Lyublinsky, V.S. (1972), “The birth of scientific illustration”, *Kniga v istorii chelovecheskogo obshchestva: sbornik izbr. knigovedch. rabot* [Book in the history of human society: a collection of favourites: bibliologist. Works], Kniga, Moscow, Russia, available at: <https://maxbooks.ru/lublin/humsoc09.htm> (Accessed 10 April 2023).
- Mantsevich, A.A. (2011), “The context of the appearance of the first children’s encyclopedias in Russian”, *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta pechati* [Moscow State University of Printing Arts by Ivan Fedorov], no. 8, pp. 65–69.
- Yanvareva, L.F. (2011), “History of methods of cartographic image”, *Vestnik Moskovskogo Universiteta, seriya 5, Geografiya* [Moscow University Bulletin. Series 5, Geography], no. 1, pp. 60–66.

Информация об авторе

Жанна В. Уманская, кандидат педагогических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; zh.umanskaya@mail.ru

Information about the author

Zhanna V. Umanskaya, Cand. of Sci. (Pedagogy), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; zh.umanskaya@mail.ru

Инициация в интерактивных визуальных новеллах как ритуальная практика цифровой среды

Ульяна С. Баранова

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

Аннотация. В статье на примере интерактивных визуальных новелл рассматривается проблема анализа новых форм чувственного опыта человека в эпоху цифровизации. Центральной темой является цифровизованный ритуал инициации, представленный как часть чувственного опыта игрока интерактивных новелл. Раскрывается логика переосмысления и художественного отражения архаичного ритуала в сказках, сюжет которых стал наиболее востребованным в индустрии компьютерных игр посредством жанра фэнтези. Описываются каналы и механизмы вовлечения игрока в инициационный сюжет через различные каналы. Во-первых, через интерактивное взаимодействие игрока с медиа. Во-вторых, через визуальную составляющую видеоигры. И в-третьих, через вербальные средства – текст, раскрывающий сюжет. Анализируется процесс построения внутренней и внешней коммуникации: между игроком и авторами интерактивной визуальной новеллы; игроком и электронным носителем; игроком и историческим Другим – носителем первоначального опыта ритуала инициации. Поднимается вопрос о том, через какие функции интерактивных визуальных новелл происходит трансформация технологического опыта игрока в чувственный. Рассматриваются причины актуализации сюжета инициации в массовой культуре, в частности, в том сегменте видеоигр, к которому относятся интерактивные визуальные новеллы.

Ключевые слова: цифровизация, ритуал, инициация, чувственный опыт, вовлечение

Для цитирования: Баранова У.С. Инициация в интерактивных визуальных новеллах как ритуальная практика цифровой среды // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 7. С. 107–118. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-7-107-118

The initiation in interactive visual novels as a ritual practice of the digital environment

Ulyana S. Baranova

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

Abstract. In the article, using the example of interactive visual novels, the problem of analyzing new forms of human sensory experience in the era of digitalization is considered. The central theme is a digitized initiation ritual presented as part of the sensory experience of the player in the interactive novels. The logic of rethinking and artistic reflection of the archaic ritual in fairy tales is revealed, the plot of which has become the most popular in the computer games industry through the fantasy genre. The channels and mechanisms for involving the player in the initiatory plot through various channels are described. First, through the interactive interaction of the player with the media. Secondly, through the visual component of the video game. And, thirdly, through verbal means – a text that reveals the plot. The process of building internal and external communication is analyzed: between the player and the authors of the interactive visual novel; player and electronic media; the player and the historical Other – the bearer of the initial experience of the initiation ritual. The question is raised about the functions of interactive visual novels through which the player's technological experience is transformed into a sensual one. The reasons for the actualization of the plot of initiation in popular culture are considered, in particular, in the segment of video games, which includes interactive visual novels.

Keywords: digitalization, ritual, initiation, sensory experience, implication

For citation: Baranova, U.S. (2023), "The initiation in interactive visual novels as a ritual practice of the digital environment", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 7, pp. 107-118, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-7-107-118

В последние два десятилетия цифровизация затрагивает практически все сферы жизни общества, в особенности область интертеймента, а именно – видеоигр. Многие институции, занимавшие важное место в традиционных культурах и отмирающие в информационную эпоху как реальные практики, получают широкое представление в игровой индустрии. Эта тенденция коснулась такой архаической ритуальной практики, как инициация. Инициация – одна из наиболее значимых практик, в истории человечества, поскольку касается процесса включения индивида в культуру и позволяет полноценно участвовать в социальной и религиозной жизни современного ему общества. М. Элиаде

называет ее «внеисторическим архетипическим поведением психики» [Элиаде 2014, с. 180].

Но в настоящее время ритуал инициации либо десакрализируется, превращаясь в разновидность социокультурного ритуала, либо переходит в разряд сюжетного тропа текстов культуры. С помощью репрезентации ритуальной схемы в различных областях игровой индустрии в цифровой культуре происходит компенсация отсутствия действительных ритуальных начал. Опыт проживания настоящего ритуала заменяется новым чувственным опытом, получение которого связано с цифровыми медиумами.

Интерактивные визуальные новеллы как жанр видеоигр

Изменение соотношения текстового и визуального компонентов, а также проживание чувственного опыта посредством телесной интеракции имеют определяющее значение для такого жанра видеоигр, как интерактивные визуальные новеллы (далее – ИВН). Они не отличаются большой вариативностью взаимодействий игрока с игрой и развитым геймплеем, относятся к жанру приключенческих игр и предполагают наличие интерактивной истории с персонажем, управляемым игроком. ИВН обладают более низкой степенью интерактивности, чем видеоигры других жанров: они ограничены осуществлением выбора, совершаемого посредством нажатия одной из клавиш на компьютере или отображающегося на сенсорном экране смартфона окошка.

Ключевая роль в игровом процессе ИВН отведена исследованию мира и решению задач, требующих от игрока умственных усилий [Adams 2010, p. 82]. Жанр ИВН включает в себя продукты различной направленности, их создают студии по разработке игр и независимые гейм-дизайнеры. Наиболее востребованными на территории стран СНГ (по суммарным показателям охвата аудитории в магазинах приложений) являются игры студий “Your Story Interactive”¹ и “Story Inc.”², ориентированные на женскую аудиторию.

¹ См.: Официальная страница приложения “Romance Club”. URL: <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.yourstoryinteractive.sails.pirate.adventure> (дата обращения 5 марта 2023).

² См.: Официальная страница приложения “League of Dreamers”. URL: <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.StoryInc.LeagueOfDreamers> (дата обращения 5 марта 2023).

Путь героя в ИВН этих студий основан на сказочном сюжете, поскольку их повествовательная структура содержит обязательную систему ролей, атрибутов героев, этапов и функций, отражающих единую схему [Пропп 2020, с. 112–119]. А значительная часть сказочных сюжетов – это художественное переосмысление обряда инициации [Пропп 2020, с. 216]. Последовательность действий и символы, используемые в новеллах, могут как повторять обряд инициации почти в точности, так и представлять вариант «обращения обряда» – отражения действительности путем ее отрицания, когда обряду придается противоположный смысл [Пропп 2020, с. 176]. Этапы обряда представлены в ИВН в индизаторной форме, и сюжет повторяет их лишь частично.

Чтобы сделать игрока ИВН не просто зрителем, но соучастником пути героя, проходящего внутри сюжета инициацию, разработчиками применяются определенные стратегии вовлечения. Рассмотрим их подробнее.

Внутриигровые стратегии и механика вовлечения игрока в сюжет инициации средствами геймплея

Начать стоит с того, что каждая составляющая ИВН, обозначенная в самом их названии, является отдельным каналом вовлечения. Соответственно, главной стратегией вовлечения игрока мы считаем комплексность, состоящую из трех характеристик – интерактивности, визуальной составляющей и сюжета новеллы. Мы начнем анализ с последней категории, поскольку она является формообразующей, коснемся вопроса жанровой принадлежности и формальных стилистических особенностей.

Слово «новелла» в категории ИВН является калькой английского “novel”, которое иногда переводится как «роман». Но в русском языке эти термины не тождественны. Роман обычно относят к эпической литературе и главными его характеристиками считается объем и сложность содержания. Существенным признаком новеллы, напротив, является краткость, которая отделяет ее от эпических жанров (романа и повести), но объединяет со сказкой. В то же время краткость подразумевает структурную интенсивность, что ведет к тенденции преобладания действия над рефлексией [Мелетинский 1990, с. 4].

Следовательно, литературный текст ИВН располагается в пределах между строгими жанровыми рамками романа и новеллы, поскольку он включает в себя черты обеих форм. В синтезе

эпического содержания и активного действия нам видится главный путь вовлечения в игру через текст: он архетипически узнаваем сюжетно и «удобен» для чтения литературно, поскольку совмещает размах описываемых событий с их плотной концентрацией, постоянно фокусируя внимание игрока. Той же цели служат и упрощенные лексические конструкции языка ИВН.

Несмотря на то, что повествование от первого лица способствует большей степени вовлеченности в игровой процесс, в ИВН оно встречается реже, чем повествование от третьего. Мы предполагаем, что это связано с недостаточной осведомленностью рассказчика в таком виде повествования: из-за ограниченности знания о происходящем вокруг герой не способен передать полноценную и объективную картину реальности внутри истории, что не способствует раскрытию игрового мира.

Вербальный текст дополняется вторым важным элементом – изменяющимся визуальным сопровождением. Уже придуманный, продуманный и изображенный без участия игрока образ персонажей (за исключением главной героини – ее внешний облик можно выбрать из нескольких вариантов), их одежда, фоновые места действия, а также некоторые кат-сцены – все это снимает с игрока часть задачи. Не нужно представлять, воображать и придумывать – можно созерцать уже готовое, сосредотачиваясь на сюжете, погружаясь и вовлекаясь в него с большей интенсивностью. Данное расщепление можно назвать делегированной перцепцией – часть работы, которая должна быть проделана умозрительно при чтении обычного буквенного текста, делегируется зрительному восприятию. Происходит перераспределение внимания, что ведет к особому соматическому состоянию игрока.

Визуальное выражение происходящего в сюжете основано на языке универсальных мифологем – символов, чьи значения общедоступны и понятны широкому кругу потребителей контента. Помимо самих главных героев, их друзей и фаворитов, которые стандартизированы и соответствуют конвенциональным представлениям о красоте и стиле, второстепенные персонажи также вписываются в клише. Так, зачастую главный антагонист присутствует в сюжете инкогнито, и его визуальным выражением является антропоморфная фигура, у которой скрыто лицо – маской, капюшоном или магической личиной. Персонаж-наставник или советник представлен в образе мудрого старца или пожилой женщины.

Тот же паттерн работает и с фоновыми изображениями. Они отличаются по принадлежности к разным эпохам или опре-

деленным сконструированным образам того, как должно выглядеть окружение в идеальной ситуации. Для изображения пространств (особенно относящихся к определенной исторической эпохе) используются их отличительные и самые яркие черты, с изрядной долей романтизации: готическая архитектура, мозаики, деревенские пасторали, фахверковые дома, пагоды и бумажные фонари для маркировки «азиатского» и т. д. Отдельные приметы времени выхватываются и в своем визуальном выражении существуют в вакууме, редко коррелируя с происходящим.

Разделение между вербальными знаками и визуальными элементами в ИВН также направлено на то, чтобы снять часть работы воображения с игрока. Визуальная составляющая, с одной стороны, дополняет текст, служит некоторым фоном, подчиняется ему, но в то же время они не тождественны. Изображенные персонажи и места не настоящие, материальные и осязаемые, к ним нет доступа в реальности, но тем не менее изображение героев – символ большего, нежели просто случайный человеческий образ. До некоторой степени традиционные взаимоотношения между языком и образом нарушаются. Познавательная способность человека находится в состоянии разделения – об этом говорит принцип несовместимости пластической репрезентации образа, по определению похожего на объект, и лингвистической референтности слова, которое произвольно и исключает похожесть. Тем не менее несовместимость необходима, потому что когда образ и слово встречаются друг с другом, одно из них оказывается подчинено другому.

Сам литературный текст с помощью сюжета предоставляет нам контекст, благодаря которому абстрактный образ «некоего персонажа» можно определить точно, детализировать и уяснить, что это действительно «главный герой». Наша уверенность в том, что мы правильно понимаем то, что видим, может меняться вместе с контекстом. Явление вне контекста становится иллюзией и ускользает. Без контекста мы вынуждены воображать свой сюжет, подключая канал воображения, но эта функция снята с нас уже наличествующей визуальной составляющей. В ситуации, когда изображения уже придуманы за игрока и позволяют ему воспринимать их лишь с позиции визуальности, не прибегая к активации воображения, проявляется конфликт нарастания экзогенных и дефицита эндогенных образов. Их дисбаланс связан с постепенным нарастанием кризиса чувствительности в медиасфере [Контрера 2011, с. 249]. Визуальная стандартизация окружения играет ту же роль, что и в случае с изображением пер-

сонажей. Узнавание уже знакомого, привычного дает удовлетворение и помогает сконцентрироваться на вживании в сюжет, не отвлекаясь на познание нового и непонятного, снимает часть ответственности с игрока.

Но все же главным каналом, через который осуществляется вовлечение игрока, является интерактивность. Видеоигры в целом основаны на процедурной алгоритмичности, связанной с телом игрока и определяющей всю новую телесность цифровой культуры. Элементарная механика представляет собой выбор из нескольких вариантов, осуществляемый с помощью нажатия на кнопку компьютерной мыши или экран телефона. За этим следуют смена кадра, позиции или этапа пути героя. Все это не позволяет игроку расслабиться или отвлечься, полностью фокусируя его внимание на сюжетных проблемах. Сложность и критичность такой сосредоточенности повышаются, когда игроку предлагается сделать важный выбор за определенное, обычно очень короткое время, или на решающей сюжетной развилке, от которой будет зависеть дальнейшая судьба игрового мира. По сути, проходя сюжет ИВН, игрок постоянно находится в некоторой степени напряжения. Погруженный в среду интерфейсов, он вживается в нее для координации с событийностью игры. Для успешного вовлечения в эту среду необходима соответствующая проработка соматики через повторение элементарных операций, что требует от игрока отдачи и телесной чувствительности, подобной тонко настроенному интерфейсу [Ленкевич 2019, с. 22].

В цифровых технологиях тактильная перцепция играет большую роль, формируя установку на тактильный опыт. И видеоигры доводят этот сформированный более ранними медиа опыт до предельного выражения. ИВН преодолевают определенную дистанцию книжной культуры, не смещая акцент с умозрительного на телесное, но по-новому комбинируя их между собой, делая игрока не просто читателем, но соучастником истории, собственно, действующим героем. Подобным влиянием видеоигры не создают альтернативную реальность, но настраивают на принятие новой цифровой реальности, возникшей в эпоху информационного общества.

Включаясь в интерпретацию происходящего в сюжете посредством игровых действий, мы не только не игнорируем тело, но как бы мыслим телом, телесно погружаемся в игру. Так, текст изображения и интерфейс ИВН образуют с телом игрока коммуникативную связь, где выбор становится перформативным жестом, который влияет на происходящее на экране. Это соот-

носится с медийной тенденцией движения от многомерности к некоторому «нулевому измерению» – сжатию времени и свертыванию пространства в синтетическом мире. И у этого движения технический характер, поскольку оно связано со средствами коммуникации [Ленкевич 2019, с. 29].

Так, одной из важнейших стратегий вовлечения в ИВН, подкрепляемой механизмом нажатия клавиш для совершения выбора, служит предельная концентрация внимания, затрагивающая телесный опыт. Благодаря вовлечению тела геймер учится управлять как игровой, так и неигровой реальностью на соматическом уровне, развивая «телесное воображение». Таким образом производится особая «цифровая» модель игрока как субъекта, спроектированного медиа, а также особая форма соматического присутствия.

Эту форму мы рассматриваем в контексте концепции «производства присутствия», в которой фокус смещен с эффектов значения на эффекты присутствия. Для исследований видеоигр данный метод представляет существенный интерес. При этом сложно представить более близкую и в то же время далекую от «присутствия» область, чем цифровая культура и конкретно видеоигры. Цифровое «отсутствует», не существуя в привычной материальной реальности, но при этом оно фактически присутствует на материальных носителях и влияет на телесный опыт, порождая эффекты присутствия. Digital-технологии – одна из главных примет современности, но при этом цифровая среда наполнена артефактами прошлого [Гумбрехт 2006, с. 123]. Эти эффекты медиальности предоставляют ресурсы расширения чувственности, трансформации пространства и времени [Яковлева 2017, с. 144].

Присутствие означает не временное, а пространственное отношение к миру, где присутствующее оказывает воздействие на человеческое тело [Гумбрехт 2006, с. 10]. Практики игры и проживания обряда инициации через видеоигру соединяют в себе временное и пространственное отношение к миру, воздействуя и на тело (органы чувств), и на мыслящую субстанцию, ответственную за производство значений и смыслов. Она воспринимается нами сразу на двух уровнях: телесном (со стороны нашего непосредственного взаимодействия с ней) и материальном (с позиции своего специфического бытия).

Архаичный обряд инициации представлял собой единство мифоритуального действия: его участник проходил этапы пути героя мифа, который озвучивался и воспроизводился [Элиаде 2014, с. 32]. Игрок ИВН через описанные каналы вовлечения

действует схожим образом. У Хейзинги священнодействие в принципе уподобляется игре [Хейзинга 2017, с. 47–48], со всеми выделяемыми Гумбрехтом атрибутами присутствия: пространственной исключенностью из обыденного мира, эстетическим переживанием, общением. В этом контексте единство сюжетной и обрядовой составляющей инициации в цифровом формате переживается как присутствие, порождая общение игрока: а) с авторами игры, б) с медиа, в) с историческим Другим – носителем первоначального опыта инициационных практик. И данный вид присутственной коммуникации мы считаем главным механизмом вовлечения в ИВН.

Итак, вовлечение в игровой процесс осуществляется в результате комплексного воздействия на игрока со стороны трех главных каналов: 1) текста новеллы, включающего игрока в повествование как слушателя и адресата послания; 2) визуального сопровождения, предлагающего игроку роль наблюдателя и зрителя; 3) интерактивной составляющей, которая, соединяя в себе два предыдущих механизма, конструирует единство, порождающее практику, сравнимую с десакрализованным ритуалом, где игрок выступает соучастником мифоритуального действия и возникающей внутри него коммуникации.

Мы рассмотрели динамику вовлечения игрока в инициационный сюжет интерактивных визуальных новелл с точки зрения частной коммуникации и производства присутствия внутри игры. Но в то же время игрок является участником коллективной коммуникации вовне – в игровом сообществе. Данный вид коммуникации – значительная часть не только игрового, но формально и ритуального опыта каждого отдельно взятого игрока, посредством которого он интегрируется в специфическую группу. Вступление в игровое сообщество также порождает практику, подобную инициационной, а дискурс внутри игрового сообщества сравним с логикой десакрализованного тайного общества – такого, каким оно представлено в цифровую эпоху. За счет данного вида практики, а также различных видов интерактивного взаимодействия игроков и разработчиков, направленных на сплочение игрового сообщества с помощью конкурсов, встреч, сопутствующих товаров и анонсов, достигается внешнее вовлечение в инициационный сюжет интерактивных визуальных новелл.

Причины актуализации инициационного сюжета в цифровой среде

Геймификация коснулась эволюционировавших инициационных практик, поскольку современные школьники (т. е. потенциальная иницируемая группа) проводят за компьютерными играми столько же времени, сколько тратят на учебу. По сути, это второе образование, потенциал которого может распространяться на все области жизни [Макгонигал 2018, с. 268], в том числе на область инициации: благодаря цифровизации у современных пользователей видеоигр есть возможность «прожить» опыт прохождения инициации не просто через сублимированный литературный сюжет, но действуя, то есть посредством интерактивности.

Мы не утверждаем, что игра с подобным сюжетом эквивалентна самой инициации или способна заменить соответствующий обряд, но предполагаем, что инициационный сюжет вкупе с интерактивными возможностями представляет собой репрезентацию десакрализованного ритуала в цифровом виде, а чувственный опыт его переживания безотносителен к реальному жизненному этапу игрока. Получить опыт прохождения такого вида инициационного обряда становится возможным посредством производства присутствия и делегированной перцепции, преобразуя чувственное переживание обрядовой практики в сублимированный игровой формат, действуя как пользователь ИВН с одной стороны и как участник ритуала внутри повествования – с другой. Новые формы цифровизированных ритуалов замещают архаичные обряды, отвечая внутренней потребности человека прожить традиционный опыт практики, которая помогает в адаптации к социуму. Востребованность ИВН, эксплуатирующих инициационный сюжет, несмотря на ограниченность возможностей, можно объяснить тем, что люди даже в условиях цифровизации бессознательно стремятся вернуться к основам древнего ритуала.

В результате исследования мы пришли к заключению: инициационный сюжет как основа нарратива художественного произведения является востребованным в массовой культуре паттерном, используемым и разрабатываемым в цифровой среде. Вовлечение в инициационный сюжет достигается посредством использования всех каналов восприятия игрока: визуального, тактильного и аудиального. Такой комплексный подход обеспечивает наиболее полное проживание практики цифровизированной инициации, в ходе которого технологический опыт пе-

реходит в чувственный. Кроме того, всестороннее вовлечение достигается не только за счет внутриигровых механизмов, но и благодаря внешним воздействиям разработчиков, направленным на сплочение игрового сообщества как в цифровой среде, так и в реальности. Производство присутствия, таким образом, достигается в двух аспектах: через коммуникацию внутри игровой реальности и через взаимодействие с другими участниками игрового сообщества. При этом наиболее концентрированным каналом восприятия становится кинестетический. В пределах процедурного цикла движений формируется особая практика – цифровой обряд, который вкупе со смысловой составляющей, почерпнутой из сюжета, представляет разновидность ритуала инициации.

Литература

- Гумбрехт 2006 – *Гумбрехт Х.У.* Производство присутствия: Чего не может передать значение. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 184 с.
- Контрера 2011 – *Контрера М.С.* Медиафера и кризис чувства // *Медиафилософия*. 2011. № 7. С. 247–260.
- Ленкевич 2019 – *Ленкевич А.С.* На пути к медиаэстезису: производство присутствия в компьютерных играх // *Международный журнал исследований культуры*. 2019. № 1. С. 20–33.
- Макгонигал 2018 – *Макгонигал Дж.* Реальность под вопросом. Почему игры делают нас лучше и как они могут изменить мир. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2018. 384 с.
- Мелетинский 1990 – *Мелетинский Е.М.* Историческая поэтика новеллы. М.: Наука. Главная редакция восточной лит., 1990. 275 с.
- Пропп 2020 – *Пропп В.Я.* Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. М.: КоЛибри, 2020. 640 с.
- Хейзинга 2017 – *Хейзинга Й.* Homo Ludens: Опыт определения игрового элемента культуры. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2017. 416 с.
- Элиаде 2014 – *Элиаде М.* Аспекты мифа. М.: Академический проект, 2014. 235 с.
- Яковлева 2017 – *Яковлева Л.Ю.* Медиаальность символического // *Труды Центра медиафилософии*. 2017. № 13. С. 136–145.
- Adams 2010 – *Adams E.* *Fundamentals of Game Design*. Berkeley, CA: New Riders, 2010. 700 p.

References

- Adams, E. (2010), *Fundamentals of Game Design*, New Riders, Berkeley, CA, USA.
- Contrera, M.S. (2011), “Mediosphere and the crisis of sense”, *Mediafilosophiya*. [Media-philosophy], no. 7, pp. 247–260.

- Eliade, M. (2014), *Aspekty mifa* [Aspects of myth], Academicheskii proekt, Moscow, Russia.
- Gumbrecht, H.U. (2006), *Proizvodstvo prisutstviya: Chego ne mozhet peredat' znachenie*. [Presence production: What meaning cannot convey], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
- Huizinga, J. (2017), *Homo Ludens: Opyt opredeleniya igrovogo elementa kul'tury* [Homo Ludens: Experience in defining the game element of culture], Izdatel'stvo Ivana Limbakha, Saint Petersburg, Russia.
- Lenkevich, A.S. (2019), "On the way to media aesthesis: Production of presence in computer games", *International Journal of Cultural Research*, no. 1, pp. 20–33.
- McGonigal, J. (2018), *Reality is broken: Why games make us better and how they can change the world*, Mann, Ivanov i Ferber, Moscow, Russia.
- Meletinsky, E.M. (1990), *Istoricheskaya poetika novelly* [Historical poetics of the novel, Science], Nauka. Glavnaya redaktsiya vostochnoi literatury, Moscow, Russia.
- Propp, V.Ya. (2020), *Morfologiya volshebnoi skazki. Istoricheskie korni volshebnoi skazki* [Morphology of a fairy tale. The historical roots of fairy tales], Kolibri, Moscow, Russia.
- Yakovleva, L.Yu. (2017), "The mediality of the symbolic", *Trudy Centra mediafilosofii* [Proceedings of the Center for Media Philosophy], no. 13, pp. 136–145.

Информация об авторе

Ульяна С. Баранова, магистр культурологии, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., 6; brickiuliania@gmail.com

Information about the author

Ulyana S. Baranova, Master of Cultural Studies, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; brickiuliania@gmail.com

Исследования современной культуры

УДК 7.01+130.2

DOI: 10.28995/2686-7249-2023-7-119-134

Живое и неживое в пространстве современных сериалов: витальность андроидов

Людмила Г. Жигалова

*Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
Москва, Россия, LZhigalova@gmail.com*

Аннотация. Человечество изобретало робота на протяжении всей своей истории. Голубь Архита и робот-служанка Филона Византийского принадлежат еще античности. Автоматы Альберта Великого, Бэкона и Региомонтана, иудейские големы, истуканы Дедала, «железный мужик» Ивана Грозного, робот-рыцарь Леонардо да Винчи, пишущий мальчик, рисовальщик и девушка-пианистка Пьера Жаке-Дро... Каждая следующая эпоха пополняла список изобретений, стремящихся максимально приблизиться к подобию живого. Одновременно с этим желанием воспроизвести любые возможные проявления витальности всегда присутствовал безотчетный страх перед искусственным, не-живым и его вторжением в пространство живого. С появлением кино эти желания и страхи обретают новое «лицо» – умножается число двойников, порожденных наукой всевозможных технических сущностей. Ответом на достижения прогресса становятся новые образы – роботов, киборгов, андроидов. Они обладают не только новой эстетикой, особой экранной привлекательностью оживших машин, но и новой субъектностью – определенным типом восприятия, основанным на неразличимости между искусственным и естественным. Современный медийный ландшафт предлагает возможности концептуализации за пределами оппозиций: пересмотр идеи жизни, существование гибридов и сетевых расширений человека, вариаций искусственного интеллекта, автономных нечеловеческих агентов и сообществ. В этой связи новая достоверность представляется неразрывным сочетанием технического и природного, находящихся в одном пространстве, в одном теле. В статье исследуется конституирование новой субъектности в современных фантастических сериалах, соотносящейся с особой витальностью, восприятием мира, чувственного и рационального познания (на примере проектов «За пределами» (2014–2015), «Люди» (2015–2018), «Мир Дикого Запада» (2016–2018), «Видоизмененный углерод» (2018), «Рожденные волками» (2021)).

Ключевые слова: Science Fiction, фантастика, гибридизация, субъектность, витальность

Для цитирования: Жигалова Л.Г. Живое и неживое в пространстве современных сериалов: витальность андроидов // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 7. С. 119–134. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-7-119-134

© Жигалова Л.Г., 2023

The vitality of androids.
Living and non-living
in the of modern science fiction TV shows

Lyudmila G. Zhigalova

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia, LZhigalova@gmail.com

Abstract. Humanity has been inventing a robot throughout its history. The steam-powered Pigeon of Archytas and the automatic servant made by Philo of Byzantium belong to the antiquity. Automatons of St. Albertus Magnus, Bacon and Regiomontanus, the Jewish golems, the anthropomorphic idols of Daedalus, the “Iron man” of the Russian monarch Ivan IV, Leonardo’s mechanical knight, the Writer, the Draftsman and the Pianist of Pierre Jaquet-Droz. Each following epoch filled up the list of inventions seeking to come as close as possible to the likeness of the living. At the same time, the desire to reproduce any possible manifestations of vitality has always been accompanied by unaccountable fear of the artificial, non-living and its invasion into the living space. With the advent of cinema, these desires and fears have acquired a new “face” – the number of all sorts of doppelgangers, technical entities generated by the science has multiplied; new images – robots, cyborgs, androids. They have got not only a new aesthetic, a special screen appeal of animated machines, but also a new subjectivity – a certain type of perception based on the indistinguishability between artificial and natural. The modern media landscape offers opportunities for conceptualization beyond the oppositions: the extension of the idea of life, the existence of hybrids and human network extensions, variations of artificial intelligence, autonomous non-human agents and communities. In this regard, the new authenticity seems to be an inseparable combination of technical and natural existing in the same space, in the same body. The article explores the idea of new subjectivity of androids, cyborgs, replicants in modern science fiction TV shows, connected with a special vitality, perception, senses and cognition (“Extant” (2014-2015), “Humans” (2015–2018), “Westworld” (2016–2018), “Altered Carbon” (2018), “Raised by Wolves” (2021))

Keywords: Science Fiction, science fiction, hybridization, subjectivity, vitality

For citation: Zhigalova, L.G. (2023), “The vitality of androids. Living and non-living in the of modern science fiction TV shows”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory, Linguistics, Cultural Studies Series”*, no 7, pp. 119-134, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-7-119-134

Круг исследовательских проблем, стоящих перед социально-гуманитарным знанием сегодня, существенно расширился благодаря междисциплинарным связям – социология, культурология и культурная антропология, психология и смежные области философского знания обогащают осмысление стремительно

накапливающегося нового опыта. Изучение восприятия себя и мира субъектом постмодернизма, утратившим свою целостность, приобретает разные формы. В центре внимания оказываются изменение моделей восприятия, новая чувственность, особенности биотехногенного мышления, сама новая природа человека, находящаяся в аванюре вечного преобразования [Гуревич 2012; Суковатая 2012; Соколовский 2018].

Массовая культура представляет собой как открытое пространство для возникновения новых эстетических теорий и практик, так и инструменты для критического осмысления этого опыта. Взаимодействие природы, культуры и техники, происходящее сейчас в пространстве медиа (Интернет, СМИ, игровая индустрия, кино, литература), где различия между природным, культурным, техническим, живым и неживым размыты или стерты, предоставляет обширный материал для исследования [Строева 2018; Гуров 2021; Столбова 2022; Кочина 2022]. Одной из привлекательных областей становится в этой связи фантастический кинематограф, где это взаимодействие проявляет себя в разных формах. Живое и неживое в фантастике – категории условные, живое – не всегда природное, неживое – не всегда техническое, механическое. Логика Биоса вносится в машины, а логика Техноса – в жизнь, границы размыты и подвижны.

Особый интерес представляет взаимодействие человеческого и машинного и гибридизация. Science Fiction часто проблематизирует это взаимодействие в сюжетах, где наряду с людьми действуют андроиды, киборги, гуманики, антропоморфные мыслящие сущности. Нас будут интересовать сюжеты, где такие персонажи являются основными и действующими актерами, которые заявляют (выстраивают) собственный проект бытия. В фантастических моделях их жизнь и ее проявления могут быть представлены в самых причудливых формах, нередко действующий субъект бестелесен – им может быть искусственный интеллект или нейросеть с возможностью загрузки в любую телесную форму. Несмотря на то, что телесность часто не является онтологической реальностью подобных героев, с точки зрения эстетики новая субъектность может быть рассмотрена в проявлениях особой витальности, новой чувственности и измененного восприятия мира.

В статье предпринимается попытка анализа нового состояния живого и концептуализации витальности в фантастических сериалах. К числу самых известных сериалов относятся проекты так называемого «качественного телевидения» (термин будет описан подробнее) – американские сериалы и проекты, снятые

Голливудом в копродукции: «Люди» (2015, 2016, Великобритания–США–Швеция), «Мир Дикого Запада» (2016–2020, США), «За пределами. Выжившая» (2014, 2015, США), «Видоизмененный углерод» (2018, 2020, США), «Воспитанные волками» (2020, 2022, США). Каждый из них предлагает систему особого устройства мира. Нас будут интересовать следующие вопросы. Что означает жизнь для нечеловеческих тел, как осуществляется возможность мыслить и чувствовать по-другому, обладать самознанием? Что делает живым или неживым, как обнаружить эти «витальные следы»?

Сегодняшнее фантастическое кино, продолжая расширять свои возможности, не перестает предлагать массовому зрителю все то, что традиционно связано с фантастическим: освоение воображаемых бесконечностей, безграничный технический прогресс и избыток зрелищного: конструирование среды с помощью спецэффектов. Подтверждение тому – многочисленные фильмы о космосе, катастрофах, попытки ремейков и продолжения известных франшиз. Кино «развлечения» больших экранов, призванное удивлять, стремится не отстать от технологий, и кроме возможностей 3D-графики осваивает 360 RV. Однако за последние 15–20 лет параллельно с кино больших экранов фантастика активно продвинулась еще в одном направлении, успешно освоив крупные сериальные формы. Фантазмагория прогресса, предполагающая глубокое погружение внутрь искусственной среды, мир космоса, фантастических городов, репрезентации разрушения и нестабильности, постепенно приходит к антиутопиям форматов HBO и Netflix, которые мы знаем сейчас. Крупная форма нарративов такого рода позволяет выйти за пределы репрезентативного и приблизиться к тому, что Фредрик Джеймисон назвал принципом остранения и реконструирования опыта нашего собственного настоящего, когда настоящее недоступно непосредственно, немо, затерто привычкой и лишено аффекта [Джеймисон 2006]. Важным становится создание особого мира, контекста существования, который сдвигает рамки нашего восприятия и позволяет строить любые когнитивные модели. Ф. Джеймисон [Джеймисон 2006] связывает это с критической функцией фантастики. О ней же пишут в своих работах историографы жанра Science Fiction – А. Банерджи [Banerjee 2012], Ф. Вегнер [Wegner 2014], Г. Уэстфал [Westfahl 1998]. Критическая теория соотносит научно-фантастический и утопический дискурсы, пользуясь заключенными в них инструментами для реконструирования социальных процессов. Фантастика, имея дело с «альтернативными вероятностями» с ее возможностями остранения настоящего,

становится в культуре местом рефлексии. Аспектов когнитивного острания, экстраполяции и рационализированной инаковости касаются теории фантастики – А. Азимов, Д. Ганн, Д. Сувин, П. Парриндер, Р. Хайлайн, К. Фридман и др.

Сложные нарративы о техногенном обесновываются на каналах «качественного телевидения» не сразу¹, предысторией этого следует считать фильмы о космосе, пришельцах, роботах и андроидах, снятые для большого экрана («Космическая одиссея 2001», «Галактика TNX 1138», «Ближние контакты третьей степени», «Чужой», «Бегущий по лезвию» и др.). Исследователь фантастического кино Гаррет Стюарт, анализируя ситуацию 80-х, пишет о «посткинематографической иконофобии», вызванной распространением цифровых эффектов, и последовавшем за ней технологическом самоубийстве кинематографа, когда, пресытившись визуальным, кино провозглашает свое устаревание как медиума, а «техногенное самоубийство возвращается на уровень сюжета как онтологический тупик» [Stewart 1985]. Возвращение на уровень сюжета Стюарт рассматривает как пресыщение техническим визуальным, повлекшее за собой откат в сторону усложнения повествования. Это утверждение правомерно, если рассматривать взаимодействие спецэффектов и повествования как борьбу. Если визуальное не претендует на зрелищность и не привязано к большому экрану, то привычные законы жанра постепенно трансформируются, приспособляясь к новой форме – возможностям длительного развития сюжета, обилию второстепенных персонажей, сколь угодно разветвленной структуре в сериалах. Кроме подробной проработки социальной составляющей, в сюжетах меняется сам принцип изображения фантастического: оно становится максимально приближенным к реальности, в основу берутся не столько допущения далекого будущего, а вполне обозримого «недалекого настоящего» («Двухсотлетний человек», «Искусственный разум», «Степфордские жены», «Ex Machina», сериалы «Кукольный дом», «Настоящие люди», «Почти человек»).

Действие современных сериалов происходит все чаще не в далеких галактиках и фантастических городах, а в приближенном или привычном нам мире – современных пригородах, уз-

¹ С началом сериального бума меняется набор норм построения нарратива, пронизывающих разные жанры. Вместе с этим меняется рамка восприятия, связанная с сериалами. Анализируя феномен нового телевидения, Джейсон Миттел вводит понятие «нарративной сложности» (narrative complexity) [Mittel 2006, p. 29].

наваемых улицах с бытовыми и социальными реалиями. Если в восьмидесятые сеттинг – это бескрайние просторы космоса, урбанистические и заброшенные города и загадочные ландшафты антиутопий, то нынешние космические корабли, научные лаборатории и секретные заводы выступают как обжитые людьми объекты, рабочие, обыватели. Такая фантастика отрекается от покорения «пространства и времени», сосредотачиваясь на усвоении новых технологий не путем разрушения, но ассимиляции всего технического современным обществом. Настоящее настолько сближается с будущим, что их уже невозможно разделить, а science fiction как жанр осваивает повседневность.

Героями современных фантастических сюжетов становятся техно-органические существа, сконструированные при помощи достижений современной научной мысли, обладающие сознанием андроида, органики, синтетики. Они разделяют быт людей среднего класса, населяют узнаваемые пространства американских пригородов, принимают участие в социальной жизни («Люди»). Границы фантастического (как невозможного в реальности) существенно смещаются не только в отношении категорий пространства и времени. Незримый характер фронта – еще одна из важных характеристик современных антиутопий, которая оказывается решающей для деления на живое/неживое, природное/техническое. Когда искусственное, механическое в подобных сюжетах оказывается более жизнеспособным или более чувственным, чем биологическое, оно вторгается в пространство человеческого и все, что им считалось – сознательного и бессознательного, публичного и приватного. Граница все еще существует, позволяя фантастике, как жанру, существовать за счет сопротивления «иного». Но эта граница становится все более подвижной и проницаемой. Когда четкое разделение, существовавшее ранее, становится невозможным, ставится вопрос о неразличимости человеческого и машинного, их принципиальном единстве и связи [Аронсон 2006, с. 213–230].

В поисках этой связи «фантастика повседневного» находит новые послышки, основанные на неопределенности и появлении в ней новых возможностей для существования фантастического. Новые миры существуют не в отрыве от нашего, они являются его частью. Среди рутины приключением становятся такие вещи, как посещение парка развлечений («Мир Дикого Запада») или усыновление ребенка-андроида («За пределами»). Перемещение между реальными и виртуальными телами с сохранением сознания и личности («Видоизмененный углерод») еще остается

фантастическим, но часто приходится признать, что «будущее уже наступило».

Во всех перечисленных сериалах присутствует мотив витальности и ее отчуждения, реализуются разные его вариации. Предельным отчуждением может считаться умирание (исчезновение, невозпроизводимость), напротив, присутствие жизни может обозначаться способностью дышать, двигаться, чувствовать, испытывать эмоции. Промежуточное состояние характеризуется изменением чувствительности к проявлениям реальности (у человека это связано с восприятием мира органами чувств и эмоциями). Нечувствительность к боли и наслаждению – два крайних проявления одного и того же. Философ и историк культуры Сюзан Бак Морс описывает это состояние как общее ощущение всех чувств и называет это анестезированностью. Человек, отчужденный от собственной чувственности, *homo autotelus*, очарован иллюзией тотального контроля над тем, что считалось природным, в том числе собственным телом и его реакциями. На самом деле он анестезирован и больше не может полагаться на перцепцию как первооснову, не может «отражать реальность по частям». Анестезированность означает невосприимчивость к боли, но не умирание [Buck-Morss 2013]. Это своеобразное состояние говорит о кризисе восприятия, связанном с защитой психики от стимулов и перцептивного шока окружающей действительности. Уклонение становится стратегией выживания, порождая отсутствие реакций.

Мир сериала «Люди» – недалекое будущее. В нем действуют синтетические человекоподобные роботы – кратко «синты». Синты были созданы для работ в быту и производстве, призваны облегчить людям труд. Это – андроиды повседневности, они могут выполнять довольно много операций: водить машину, играть с детьми, самостоятельно ходить в магазины, общаться. Наряду с другими есть группа синтов, наделенных сознанием, отличающиеся от своих братьев. Их сделал ученый, создавший первых роботов, Дэвид Элстер, который наделил их сознанием, и дал все атрибуты, которыми владеют андроиды со времен «Бегущего по лезвию», – чувства, способность осмысливать реальность эмоционально, способность развиваться. Эти синты чувствуют не так, как остальные, и имеют знания об эмоциях. Все они – мужчины и женщины разных национальных и расовых типов, среди них нет детей. Они считают себя семьей, так как имеют одного создателя, испытывают чувство сопричастности друг другу. На них идет охота – группа представляет опасность для общества, имея знания и различение эмоций, они способны

манипулировать людьми. Связующим звеном в группе выступает Лео, сын изобретателя, заботящийся о синтах во враждебном мире людей. Мать Лео погибла в автокатастрофе, мальчишка удалось вытащить на поверхность в состоянии клинической смерти. Чтобы сохранить Лео жизнь, отец заменил ему сердце и часть органов. Лео нужно обновлять заряд так же, как синтам, но Лео остается человеком – его мозг функционирует как механизм, но при этом сохраняет все следы травматического опыта и способность на них реагировать. Различение человека и машины дается здесь через «невыносимость воспоминаний», так как возможность точного воспроизведения событий настолько болезненна, что Лео прибегает к ней только в самых крайних случаях. Витальность заявляется через возможность иметь эмоции и чувства, у Лео она избыточна, и потому – травматична. Связь чувств и воспоминаний лежит в основе сюжета – главную героиню, синта Мию, покупает семья с тремя детьми для помощи по хозяйству. Они не знают, что Мия была украдена и перепрошита подпольными торговцами. «Раздвоение личности» Мии обнаруживает себя во фрагментах «старых» воспоминаний – Мия была сделана для заботы о Лео, пока он рос без матери. Личность любого синта можно стереть, заменить, так как его память механистична, неизбирательна. Витальность синтов связана с механическим восприятием (запечатлением) реальности, но чувственность более ограниченная, чем у людей (именно поэтому у них есть возможность испытывать привязанность, управляться с объемом памяти, где все события важны). Избыток аффекта у Лео – аналогия травматического опыта, который не может быть просто так «стерт», но и не может быть пережит, переработан, так как его память функционирует как у машин, она неизбирательна. Обладание чувствами делает машины уязвимыми, но синты стараются сохранить воспоминания, чтобы не терять ценность отношений. Так в утопическом концепте предпринята попытка представить витальность не просто как набор чувств-функций, но связать ее с памятью и травмой. Отчуждение витальности в этом случае будет выглядеть как вытеснение (эмоций и воспоминаний).

Сериал «За пределами. Выжившая» (2014, США) также моделирует повседневность взаимодействия машин и людей. Начинается он с бытовой сцены – мальчик в спальне запускает игрушечный звездолет, а его маму, Молли Уотс, тошнит в ванной. Молли – космонавт и недавно прилетела из космоса. Ее одиночный полет длился более года. Все думают, что у нее адаптация, она привыкает к семейному быту, вечеринкам и работе. Но Мол-

ли понимает, что беременна инопланетной жизнью, которая каким-то образом проникла на корабль, пока она там находилась. Беременность кажется еще более невероятной, так как у Молли не может быть детей. Они с мужем, известным ученым, даже взяли в семью мальчика-андроида. Итан – первый робот, который был создан «не с целью», а «чтобы быть» – получить человеческий опыт естественным путем через воспитание в семье. Он настроен на поиск эмоциональной связи как важнейшего элемента человеческой близости. Пока Молли пытается разобраться в ситуации, восьмилетний Итан решает довольно сложную задачу – он накапливает эмоциональный опыт и налаживает отношения с матерью.

Робот-ребенок проходит свои стадии в развитии, зеркалом для него служит семья. Все идет гладко до того момента, пока в его жизни не появляются андроиды. И озвученное ими сомнение – правда ли, что родители честны с Итаном и любят его как сына. Сначала Итан идентифицирует себя с миром людей. Затем – машин. Но в момент опасности ради спасения жизни Молли решает пожертвовать своим существованием (Итан успевает целиком сохранить свои данные в сеть, когда тело уже разрушено, но на момент решения он еще не знает, что такая возможность существует). Витальность, которую демонстрирует Итан, – это возможность отделения личности от тела и, одновременно, возможность развития (когда растет не просто набор данных, но и эмоциональный опыт). Отчуждение витальности в данном случае – существование сознания и аффектов без тела (как данные). Смерть – как пропажа данных без возможности восстановления. Накопить опыт можно только в «теле», но жизнь в Сети и жизнь в «теле» – это та же жизнь.

Еще дальше идет «Видоизмененный углерод» (2018, США) – горизонтальный детектив, снятый в стилистике киберпанка. Сериал развивает идею отчуждения тела целиком, и людьми, и машинами. Эстетика мрачного мегаполиса с неоновыми витринами в трущобах, открытым для полетов небом и обилием замкнутых пространств очень роднит «Видоизмененный углерод» с «Бегущим по лезвию», но это принципиально другой мир, где все сны уже стали явью, а виртуальная реальность – средой обитания, где возможности человека не ограничиваются ни телом, ни разумом, ни чем-либо природным. Возможность оцифровки сознания человека, клонирование тел, их сохранение, существование развивающихся нейросетей, возможности существования виртуальных тел в физическом мире и т. п. Сознание человека хранится на специальных носителях (стеках) и загружается в тела,

как в оболочки, каждый житель Протектората носит такой диск в основании черепа. Стек – точная копия мозга (личности, отождествляемой с ним). Убить человека можно, только разрушив его стек. С гибелью тела сознание не исчезнет, если не разрушен носитель, человек может возродиться в другой оболочке. Различие между техническим и природным здесь стерто полностью, вся новая природа – техногенна. И в этом мире быть живым значит быть нестертым, присутствовать в любой реальности. Личность – набор информации, замена тел регламентируется законом, тело можно получить от государства, арендовать, купить нового любого вида, клонировать из собственной ДНК. Где «начало жизни» и что делает живым – значения не имеет. Главное измерение – это цена, если есть ресурсы сделать себе резервные копии собственного сознания, то можно жить вечно. Это запрещено законом, резервными копиями занимается теневой бизнес.

Виртуальная реальность предоставляет возможности присутствия – в ней можно осуществлять встречи (в виртуальном теле), она может встраиваться в «реальную» (управление отелем, где останавливается главный герой, осуществляется системой – виртуальным владельцем. Собственно, отель и есть его «тело»). Тюрьмы существуют в виртуальной реальности – совершившие преступления отбывают наказания вне тела, главный герой именно так приходит в себя, пробыв в заключении в небытии 250 лет. Попытки также могут стать вечными – так как могут осуществляться в киберпространстве – умирать в нем можно бесконечное количество раз, это мучительно, но настоящее тело при этом не страдает.

При ближайшем рассмотрении новое состояние живого оказывается довольно проблематичным этически – регламентируя жизнь, власть тем самым регламентирует и смерть. Находясь в состоянии «без тела», человек ждет новой возможности его получить либо виртуализироваться. И, умерев, нельзя быть уверенным, что тебя не захотят «воскресить» принудительно. Так вечная жизнь становится из благой цели насилием и контролируется. Чему же отдано право на витальность в подобном мире? Отстаиванию права на смерть. За него выступают неокатолики, считая, что техногенное воскрешение людей противоречит божьему замыслу о человеке. Живет тот, кто имеет возможность умереть. Они требуют запретить любые действия с диском после телесной смерти верующего, в том числе его «воскрешение» для дачи показаний в суде – когда жертва может свидетельствовать против убийцы. Получение этого права делает их очень уязвимыми перед такого рода преступлениями. Но дает возможность

управлять собственной жизнью (смертью), не отдавая ее во власть Протектората. Таким образом, быть живым значит иметь возможность умереть. Отчуждение телесного в «Видоизмененном углероде» не предполагает утрату витальности. В виртуальном мире полностью сохраняются восприятие и эмоции. Отголоски крионики и несостоятельность биочеловека, заявленная в фантастической посылке и идее сериала, не выходят за рамки декартовской парадигмы. Тело – мертвая машина, которой владеет дух. Сознание, личность отождествляется с мозгом как носителем информации, которую можно отделить от тела. Радикальным следствием этого отчуждения становится разделение смерти физической и реальной. Цифровые призраки, программы, нередко обладают чертами, которые люди утрачивают. Витальность (как энергия) не различается у людей, синтов, виртуальных существ, нейросетей. Это намечает некий выход из антиутопии и переход к номадическому субъекту, но он лишь намечен.

Характерно, что вопрос отношения копии с оригиналом, который, так или иначе, присутствует в предыдущих сериальных проектах, в «Видоизмененном углероде» не ставится. В мире, где все копируется, воспроизводится и заменяется, не имеют значения ни внешность, ни возраст, ни пол, ни составляющие. Витальность копии (если копия осознает себя живой) или витальность отеля-призрака сравнимы с человеческим существованием в разных телах, оболочках. Решающее значение имеют не проявления жизни, а во что оценивается оболочка или информация, как витальность может быть монетизирована. Право «быть живым» – продается, но расширенное понимание субъектности уже присутствует.

В заключение следует упомянуть еще два проекта. В утопическом «Мире Дикого Запада» андроиды уже осознали свое превосходство и возможности бессмертия – существовать, меняя тела-оболочки, управлять собственными данными. Они обладают чувствами, памятью, способны развиваться. Но, освободившись от власти людей, андроиды не могут выйти за рамки трансгуманности, идут по тому же пути рациональности, который проложили люди. «Мир машин будет существовать вечно, и в нем не будет места людям», – так выглядит будущее, озвученное главной героиней в первом сезоне сериала. Жизнь для них равна вечному существованию, совершенный робот заменит на Земле человека. Однако цифровое бессмертие является отражением того же антропоцентризма (просто воспроизводит природу человека на основаниях, где все заменено технологией). Виталь-

ность в сериале связана с двумя полюсами – наслаждением и страданием. Она не отчуждается, а явным образом подавляется, андроиды выбирают насилие, чтобы преодолеть страдание.

«Воспитанные волками» – еще одна вселенная, где андроиды взаимодействуют с людьми. Два робота – Отец и Мать, высаживаются на отдаленную от Земли планету. Они призваны спасти человечество от гибели – их отправил с Земли создатель-атеист в разгар религиозной войны митраистов, поклоняющихся Солу, богу света, с атеистами. Роботы везут 12 человеческих эмбрионов, новых колонистов, которые должны стать оплотом цивилизации без войн и ненависти. Для этого роботы воспитают детей атеистами, что исключит религиозные разногласия и предотвратит войны (из двенадцати выживет только один ребенок – Кемпион). Мать перепрограммирована из боевого робота на заботу и обеспечение безопасности детей, Отец – рабочий робот, фермер, его задача – быть полезным Матери и детям. У Матери яркий набор черт наставника, она очень чувствительна к нуждам детей – может сопереживать, огорчается, если дети непослушны или не понимают ее, ей доступен весь спектр эмоций, чтобы учитывать переживания. Когда дети спорят о том, есть ли душа у животных, Кемпион говорит, что да, и у андроидов она тоже есть (имеется в виду та божественная часть, которая затем сможет воссоединиться с Солом). Он считает андроидов и людей равными. В сериале множество связанных с витальностью моментов. Представление о ценности жизни транслируют детям одним и тем же образом и роботы, и люди, обозначая его словом «выживать», при этом детей учат не только находить пропитание и устраивать быт, но защищаться и убивать. Мать обнаруживает пробел в памяти и летает на свидания с собственными воспоминаниями, доступными ей в симуляции. Андроиды, оказываясь в ситуации выбора – сохранить ли жизнь врагу, вопреки программе сохраняют ее и т. п. Роботы, как и люди, могут быть религиозны – это часть программы, которую у андроидов можно изменять.

Попытка собрать воедино и концептуализировать некое новое состояние живого, отразившееся в современной фантастике, сталкивается с неоднородностью и большой вариативностью персонажей-актеров, балансирующих между транс- и постгуманистическими представлениями о новом состоянии технобиологического субъекта. Однако несмотря на разность сюжетов, нетрудно заметить, что все они остаются антропоцентричными, ни один субъект в должной мере не приближается к тому симбиотическому состоянию киборга, которое Донна Харауэй

[Харауэй 1985] описала еще в 1980-е. «Кибернетический субъект» у нее мыслится как раздробленное, социальное существо, чьи представления о мире и собственный образ не сформированы либо утрачены. Однако у Харауэй это – переходное состояние, обладающее потенциалом.

Киборги современных нам сериалов находятся скорее в состоянии отчуждаемой чувственности, анестезированности. Человеческие эмоции вкупе с памятью, которая наполнена травматическими событиями, не могут быть жизнеспособны, подобная система «перегревается», как у Лео в «Людах». Шоки должны быть нейтрализованы отчуждением чувственности, чтобы сохранить разум. Тело функционально, как оболочка с отличными рефлексам, однако без сохранения всех функций психики, иначе личность разрушится (так, в «Видоизмененном углероде» Лизи являет собой состояние «чистой травмы» в диссоциации, она застряла в самом ужасном из моментов прошлого. Лизи может оставаться в киберпространстве в измененном сознании – как призрак, но без возвращения в тело). Киборг Харауэй, теряя прежние границы, пытается наметить и на мгновение зафиксировать новые. Он изменчив и способен к симбиозу. Все упоминаемые в манифесте Харауэй западные нарративы – это антиутопии, исследующие границы и нетотализуемое настоящее, сюжеты которых основываются на фантастических мотивах вездесущности и невидимости машин, их персонификации, возникновения причудливых форм киберорганизмов. Ее киборг утрачивает пределы, но его витальность можно описать как потенциал травмы. Он преодолевает ее, а не уклоняется. Подобные мотивы частично реализованы в «Людах». В целом же андрониды, населяющие современные сериалы, – это трансгуманистические киборги М. Клайнса и Н. Клайна [Clynes, Kline 1960, pp. 26–27, 74–76], стремящиеся стать сверхлюдьми, переоблачившись в стальные доспехи. Задача такого киборга – одержать победу над телом. Предельно технологичный и совершенный субъект, бессмертный и посторганический. Бак Морс, описывая кризис восприятия современного человека, рассуждает о фигуре воина, в полной мере оформившейся в философии Нового времени [Buck-Morss 2013]. Эта фигура характеризуется уклонением от раздражителей внешнего мира невосприимчивостью к боли – как стратегии выживания. Отсюда идет общее онемение всех чувств.

Безусловно, притягательности подобных сюжетов и образов современная фантастика обязана достижениям науки, открытиям в биологии и генетике, сближению технического, природного, культурного – все это рефлексировается кинематографом и

новыми медиа. В запросе на осмысление статуса человеческого все вариации существования – от оживших машин до технически осуществимых копий человека – это попытки рефлексии состояния человека, порожденного эрой высоких технологий. Новая витальность и попытки ее представить связаны с поиском атрибутов новой субъектности: бестелесность (или способность существования в любой оболочке), автономность, новое самосознание в условиях обретения новой гуманности. Особый статус приобретает цифровая личность, которая уже не ограничивается искусственным интеллектом. В то время как над возможными стратегиями реабилитации человечности в эпоху постгуманизма размышляют ученые и философы, антиутопии предлагают свой взгляд на технологические изменения.

Литература

- Аронсон 2006 – Аронсон О. Космическое бессознательное. Аналитика Стенли Кубрика // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сб. ст. М.: НЛО, 2006. С. 213–130.
- Гуревич 2012 – Гуревич П. Философское толкование человека. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. 471 с.
- Гуров 2021 – Гуров О.Н. Человек и технологии: кто кому паразит? Опыт исследования зарубежных сериалов и кинофильмов // Наука телевидения. 2021. Т. 17. № 2. С. 35–58.
- Джеймисон 2006 – Джеймисон Ф. Прогресс versus утопия, или Можем ли мы вообразить будущее? // Фантастическое кино. Эпизод первый: сборник статей. М.: НЛО, 2006. С. 38–39.
- Кочина 2022 – Кочина Т.В. В поисках новой субъектности. Зритель как киборг (на примере фильма Адины Пинтилие “Touch me not”) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 7. С. 98–108.
- Соколовский 2018 – Соколовский С.В. Тела и технологии сквозь призму техноантропологии // Антропологический форум. 2018. № 38. С. 99–121.
- Столбова 2022 – Столбова Н.В. Образ синтетика в серии фильмов о Чужих: феноменология человеко-машинного взаимодействия // Семиотические исследования. 2022. Т. 2. № 4. С. 22–30.
- Строева 2018 – Строева О.В. Феноменология тела в контексте постгуманизма (на примере популярных сериалов жанра киберпанк) // Наука телевидения. 2018. № 14.1. С. 41–56.
- Суковатая 2012 – Суковатая В.А. Киборг: «оживший мертвый» или «мертвый живой»? Тело и его трансгрессии в пространстве цифровой культуры: панорама образов // Международный журнал исследований культуры. 2012. № 3. 69–73.
- Харауэй 1985 – Харауэй Д. Манифест киборгов: наука, технология и социалистический феминизм 1980-х. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 127 с.

- Banerjee 2012 – *Banerjee A.* We Modern People: Science Fiction and the Making of Russian Modernity. Middletown, CT, 2012.
- Buck-Morss 2013 – *Buck-Morss S.* Aesthetics and Anaesthetics, Part I. URL: <https://www.susanbuckmorss.info/text/aesthetics-and-anaesthetics-part-i/> (дата обращения 5 февраля 2022).
- Clynes, Kline 1960 – *Clynes M.E., Kline N.S.* Cyborgs and Space // *Astronautics*. 1960. September, pp. 26–27, 74–76.
- Mittel 2006 – *Mittel J.* Narrative complexity in contemporary American television // *The Velvet Light Trap*. 2006. Vol. 58 (1), pp. 29–40.
- Stewart 1985 – *Stewart G.* The “Videoly” of Scienc Fiction // *Shadows of the Magic Lamp: Fantasy and Science Ficin in Film*. Carbondale: Southern Illinois U.P., 1985.
- Wegner 2014 – *Wegner Ph.* Shockwaves of Possibilities: Essays on Science Fiction, Globalization, and Utopia. N.Y., 2014. P. 16–42.
- Westfahl 1998 – *Westfahl G.* Mechanics of Wonder. Liverpool, 1998.
- Kochina 2022 – *Kochina T.V.* The search for a new subjectivity. The viewer as a cyborg (on the example of Adina Pintilie’s flm “Touch me not”) // *RSUH/RGGU Bulletin: “Literary Teory. Linguistics. Cultural Studies” Series*. 2022. № 7. С. 98–108.

References

- Aronson, O. (2006), “The cosmic unconscious. Stanley Kubrick’s analytics”, *Fantasticheskoe kino. Epizod pervyi: sbornik statei* [Fantastic Cinema. Episode one: a collection of articles], Novoe lit. obozrenie, Moscow, Russia, pp. 213–130.
- Banerjee, A. (2012), *We Modern People: Science Fiction and the Making of Russian Modernity*, Middletown, USA.
- Buck-Morss, S. (2013), *Aesthetics and Anaesthetics, Part I*, available at: <https://www.susanbuckmorss.info/text/aesthetics-and-anaesthetics-part-i/> (Accessed 5 February 2022).
- Clynes, M.E. and Kline, N.S. (1960) “Cyborgs and Space”, *Astronautics*. 1960, September, pp. 26–27, 74–76.
- Jameson, F. (2006), “Progress versus utopia, or Can we imagine the future?”, *Fantasticheskoe kino. Ehpizod pervyi* [Fantastic Cinema. Episode one: a collection of articles, collection of articles], Novoe lit. obozrenie, Moscow, Russia, pp. 38–39.
- Gurevich, P. (2012), *Filosofskoe tolkovanie cheloveka* [Philosophical interpretation of man], Tsentr gumanitarnykh initsiativ, Moscow, Russia.
- Gurov, O. (2021), “Man and technology: who is a parasite to whom? A study of foreign soap operas and films”, *The art and science of television*, vol. 17, no. 2, pp. 35–58.
- Haraway, D. (1985) *Manifest kiborgov: nauka, tekhnologiya i sotsialisticheskii feminizm 1980-kh* [Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist Feminism of the 1980s], Ad Marginem Press, Moscow, Russia,
- Kochina T. (2022) ‘In search of a new subjectivity. The viewer as a cyborg (on the example of Adina Pintilie’s ‘Touch me not’), *RSUH/RGGU Bulletin*. “Literary Studies. Linguistics. Cultural Studies” *Series*, no. 7, pp. 98–108.
- Mittel, J. (2006), “Narrative complexity in contemporary American television”, *The Velvet Light Trap*, vol. 58 (1), pp. 29–40.

- Sokolovskiy, S. (2018), "Bodies and technologies through the prism of techno-anthropology", *Antropologicheskii forum*, no. 38, pp. 99–121.
- Stewart, G. (1985), "The 'Videoly' of Science Fiction", *Shadows of the Magic Lamp: Fantasy and Science Fiction in Film*, Southern Illinois U.P., Carbondale, USA.
- Stolbova N. (2022) "The image of a synthetic in the Alien franchise: the phenomenology of man-robot interaction", *Semioticheskie issledovaniya* [Semiotic studies], vol. 2, no. 4, pp. 22–40.
- Stroeва O. (2018) "Phenomenology of body in the context of posthumanism (on the example of popular cyberpunk serials)", *The art and science of television*, no. 14.1, pp. 41–56.
- Sukovataya, V. (2012), "Cyborg: 'Animated dead' or 'Dead animation'? The Body and its Transgressions in the digital culture space", *International Journal of Cultural Research*, no. 3, pp. 69–73.
- Wegner, Ph. (2014), *Shockwaves of Possibilities: Essays on Science Fiction, Globalization, and Utopia*, N.Y., USA, pp. 16–42.
- Westfahl, G. (1998), *Mechanics of Wonder*, Liverpool, UK.

Информация об авторе

Людмила Г. Жигалова, аспирант, Московский университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия; 119192, Россия, Москва, Ломоносовский проспект, д. 27, корп. 4; LZhigalova@gmail.com

Information about the author

Ljudmila G. Zhigalova, postgraduate student, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; bld. 27/4, Lomonosovsky Avenue, Moscow, Russia, 119192; LZhigalova@gmail.com

Типология экологически ориентированных практик в современной России

Наталья В. Макашова

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

Аннотация. В современной культурной ситуации наблюдается расширение экологически ориентированных практик. К подобным практикам относятся как художественные проекты, так и проекты информационно-организационной экологической деятельности. Формы этих проектов включают в себя социальные, образовательные и художественные черты. В статье социокультурная среда проектов понимается как дискурсивное пространство, которое конструируется с использованием инструментов информационного и научно-технического обмена. Исследование степени изменений социокультурной среды позволяет корректно интерпретировать формы трансляции этих процессов в системе культурных коммуникаций современного российского общества. Выбранные для исследования экологически ориентированные художественные проекты представляют различные формы и способы взаимодействия людей и окружающей среды. Распространение подобных практик позволяет сделать вывод о вовлечении в социокультурный диалог новых участников.

Ключевые слова: экологически ориентированные практики, социокультурный дискурс, экологическая эстетика, культурные коммуникации

Для цитирования: Макашова Н.В. Типология экологически ориентированных практик в современной России // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 7. С. 135–144. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-7-135-144

Typology of environmental oriented practices in modern Russia

Natalia V. Makashova

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

Abstract. In modern cultural situation, an expansion of environmentally oriented practices is permissible. These include both artistic projects and projects of informational and organized ecological activity. The forms of these projects are quite diverse and characterized by social, educational, and artistic features. Sociocultural environment of the projects is analyzed as a discursive

space, which is constructed by using the tools of information, scientific and technical exchange, with a focus on environmental problems. According to the influence of sociocultural environment, this let us to properly understand the forms of translation of these processes in the system of cultural communications of contemporary Russian society. These projects allow us to present the interaction of people and the environment from different points of view. The distribution of these eco practices contributes to the progress of sociocultural dialogue in society.

Keywords: environmentally oriented practices, sociocultural discourse, ecological aesthetics, cultural communications

For citation: Makashova, N.V. (2023), "Typology of environmental oriented practices in modern Russia", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 7, pp. 135-144, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-7-135-144

Введение

При всей остроте экологических проблем в современной России в обществе не достает общепризнанных способов их обсуждения [Дурновцев 2018]. Экологические инициативы воспринимаются как частные, отсутствует общее поле дискуссий об экологии. Исследовательский фокус на экологически ориентированных практиках позволяет компенсировать эти недостатки, используя свои ресурсы для привлечения внимания общественности к проблемам окружающей среды [Галушина 2020]. Художественно-экологические проекты имеют следующие преимущества. Первое – они принимаются всеми, кто заинтересован узнать больше о современном мире. Второе – эти практики многообразны, и тем самым они привлекают к себе все большее внимание общества.

Актуальность данной статьи также связана с разнообразием появляющихся новых проектов, нуждающихся в систематизации и изучении, а также с отсутствием их комплексного и последовательного анализа. Задача статьи – систематизировать существующие в настоящее время формы экологически ориентированных практик и разработать их типологию для понимания ресурса воздействия каждого типа на соответствующие социальные группы и среды. Цель такого решения обусловлена стремлением к созданию продуманной структуры, которая помогла бы проанализировать стратегии развития проектов экологической направленности и перспективы их выхода за рамки выставочной и образовательной деятельности в контексте более широкого поля дискурсивного пространства экологической культуры современной России.

Классификация экологически ориентированных практик: формирование структуры дискурса

Принцип ответственности за актуальное состояние природных ресурсов, восприятие природы как основы человеческого бытия позволяет говорить о формировании определенной модели взаимодействия человека и природы. Понимание значения личного вклада, влияющего на экологические установки человека в условиях современной техногенной среды, обусловлено экологизацией всех сфер жизни человека, как материальной, так и духовной. Особенно это заметно на фоне глобального экологического кризиса, нашедшего свою реализацию в многочисленных художественных и образовательных проектах, посвященных проблемам экологии и роли человека в этом контексте. Данное утверждение в системе экологической эстетики и этики интерпретируется как экологически ориентированный концепт.

Современные экологические практики делают акцент на усложнившихся отношениях человека и природы, привнося через художественный аспект новые смыслы и возможности существования в условиях современной техногенной цивилизации. Таким образом, выбранный для исследования концепт позволяет уточнить следующие теоретические критерии отбора практик: этическая составляющая в проектировании, наличие культурно-образовательной программы к проекту, использование экологического искусства в качестве художественного компонента. Анализ ключевых составляющих, из которых складывается проектная сторона экологической социокультурной деятельности, позволяет объединить практики по категориям и выявить взаимосвязь между существующими экологическими проблемами в обществе и характеристиками инструментария выставочных проектов. Источниками, формирующие дискурсивное поле, являются экологически ориентированные художественные практики, созданные в период с 2016 по 2021 г. в Москве.

Для понимания всего многообразия экологически ориентированных практик как особого дискурсивного пространства, представляющего социокультурный потенциал современного общества, необходимо систематизировать формы выбранных для исследования практик; продемонстрировать значение обращения именно к художественным проектам как к особому пространству современной медийной культуры; изучить экологическую практику как форму получения знания в различных социокультурных контекстах.

Визуальный образ как фактор, влияющий на эстетическое восприятие природы и научные познания о техногенной среде человеческой деятельности, становится ключевым концептом построения экологической художественной практики, будь то выставочный проект, мастер-класс или конференция. Визуализация проблем экологии превращает экологическую повестку в образ, носитель коллективной информации, трансформирующий «невидимую» проблему утилизации и ответственного потребления в дискурс: человек – техногенная среда – природа.

Одна из первых крупномасштабных экологически ориентированных практик, детский всероссийский конкурс «Чистое искусство» (КЦ ЗИЛ, 2016), была ориентирована на создание модели взаимодействия юного поколения и природы в условиях техногенной среды. Так, активная модель эстетического взаимодействия человека и природы [Berleant 2005, p. 17] воплощалась кураторами¹ проекта в призыве создать «что-то прекрасное из обычного мусора»². Этот особый формат получения нового опыта был также ключевым конструктом еще одной экологической практики – «Фантастик Пластик» (ГТГ, 2021). Апеллируя к политике и практике «нулевых затрат» и экологической этике в проектировании, организаторы проекта демонстрировали возможности современного дизайна в работе с переработанным пластиком. Проект не только стимулировал воображение посетителей, но также предоставлял платформу для «работающей» модели получения знаний. Благодаря образовательной программе, состоящей из 18 лекций и паблик-токов онлайн- и офлайн-формата, с российскими и европейскими дизайнерами, специалистами в области экологии и нефтехимии³, посетителям демонстрировались новые возможности конструирования пространства. Подобный прагматический анализ проектирования представляет пространство не как нечто отличное, независимое

¹ Кураторы проекта «Чистое искусство»: Птолемей Элрингтон – английский художник и скульптор, с 1997 г. «визитной карточкой» художника являются уникальные арт-объекты и скульптуры из переработанных вторичных материалов. Николай Селиванов – канд. педагогических наук, выпускник МГПА им. С.Г. Строганова. Автор и преподаватель специализации «Кураторство проектов современного искусства» на факультете истории искусств РГГУ (1995–2003 гг.), куратор более 40 выставочных проектов.

² Программа конкурса – выставки «Чистое искусство» // Культурный центр ЗИЛ. URL: <https://ecoartkonkurs.ru> (дата обращения 9 января 2023).

³ Выставка «Фантастик Пластик». Государственная Третьяковская галерея. URL: <https://www.tretyakovgallery.ru/exhibitions/o/fantastikplastik/> (дата обращения 9 января 2023).

от субъекта. Теперь окружающая среда, объект восприятия, гармонично связана с воспринимающим его телом. Человеческая деятельность в условиях техногенной цивилизации «создает» модели поведения и ситуации «вовлеченности» в природу, тем самым демонстрируя непрерывность и гармоничность этих взаимосвязей [Берлеант 2003, с. 520–521].

Новый опыт эстетического восприятия окружающей среды представляли организаторы VII Московской международной биеннале «Заоблачные леса» (ГТГ, 2017). Проходившая в сам Год экологии в России, выставка предстает как сложно организованное пространство – отсутствие навигации, череда коридоров, разнородность образов, демонстрируя тем самым кураторскую концепцию: «разрыв, столкновение двух поколений, двух реальностей цифровой и доцифровой»⁴. Многократно повторяющийся визуальный образ оленя метафорично превращается в носителя коллективной памяти о хрупкости и непостижимости природы.

Граничащие рядом информационные потоки, цифровая воспроизводимость образов современной культуры [Беньямин 1996, с. 15–66], VR, световые инсталляции – все это воздействует на перцептивный опыт посетителя. Созданное инновационными условиями техногенной цивилизации, энвайронментальное пространство выставки становится проводником, источником пассивного, созерцательного эстетического опыта зрителя, в основе которого лежит коммуникация новых технологий и ресурсов природы.

Достаточно распространена среди экологически ориентированных практик концепция соучастия как одна из разновидностей взаимодействия с обществом. Она предполагает новый перцептивный опыт, концентрирующийся не на созерцательной, а на действенной модели эстетического восприятия. Именно принцип вовлеченности демонстрирует активность эстетического опыта [Berleant 2013], стираются границы между арт-объектом, художественной практикой, зрителем.

Партиципаторные проекты: «Треш-арт» (ТЦ Ривьера, 2020), «Своими силами. Экологическая выставка местного значения» (галерея Пересветов переулок, 2020), «Природа и человек в Капотне» (Музей Москвы, 2021) создают пространство диалога посетителей с представленным эстетическим видением окружа-

⁴ Выставка «Заоблачные леса». Государственная Третьяковская галерея. URL: https://www.tretyakovgallery.ru/exhibitions/arkhiv-vystavok?parentType=exhibitions&page_size=18&undefined=Y&set_filter=y&arrFilter_656_MAX (дата обращения 9 января 2023).

ющей среды. Расширение эстетической значимости совершенствования городской среды для комфорта всех ее обитателей позволяет создать дискурсивное поле между учредителями экологически ориентированных практик и посетителями. Партиципаторные методики приводят к включению в «новый» дискурс переосмысление сущности эстетической оценки традиционного видения окружающей среды, обостряют осознание ценностного отношения к природе, экологии, культуре потребления.

Осмысляя проблему культуры потребления современного общества, организаторы⁵ фестиваля «Треш-арт», выбирают весьма символическое место для проведения акции – торговый центр – образ повседневной реальности почти каждого современного человека. Показательно также время проведения проекта, период между двумя волнами пандемии COVID-19, осень 2020 г. Так, бывшие в центре внимания размышления об экологической катастрофе в окружающей среде, в период пандемии, ситуации, когда человеческой жизни грозит еще одна катастрофа, смещают дискурсивное поле в сторону конфликта, нерешенной проблемы, где отдельно взятый субъект способен своей деятельностью как-то сместить существующий баланс созидательного и разрушительного в пользу первого. На этом «кризисном проявлении» выстроен социально-философский аспект всей концепции данной практики.

Содержание, подробности, включая статистику по переборке и утилизации мусора, сама необходимость данного проекта выносятся в «подзаголовок» всей практики, организаторы посвящают свой проект «особенности» данного времени и важности действий отдельно взятого человека. В поисках ответа на деструктивные процессы культуры потребления, создатели просят обратить внимание на сложившуюся ситуацию – «Количество одежды замечается лишь тогда, когда все шкафы в квартире заполнены до отказа, а время на удаленке в пандемии, как нельзя лучшее, чтобы обратить на это внимание»⁶. Таким образом, фестиваль становится пространством взаимодействия, художники приглашают к участию посетителей, любой желающий, со-

⁵ Организаторы фестиваля «Треш-арт»: экологическая организация «Собиратор», благотворительный фонд «Раздельный сбор»; московские художники: Варвара Гранкова, Зилия Канчурина, Дарья Данилова, Федор Шмелькин, дизайнеры и аниматоры студии «Ластик» и союз художников-молекул «Варенье организм».

⁶ Программа фестиваля-выставки «Треш-Арт». ТЦ Ривьера. URL: <https://events.riviera.su/trashart> (дата обращения 9 января 2023).

глашаясь участвовать в проекте, мог принести ненужную вещь на сортировку и внести тем самым свой вклад в создание энвайронментальной инсталляции. Со своей стороны, сама экологически ориентированная практика репрезентируется как партиципаторный образ эстетического взаимодействия, где принцип вовлеченности, участия создает активную модель эстетического опыта субъекта [Берлеант 1996, с. 260].

В этом же ключе, активной эстетической модели взаимодействия человека и пространства, был представлен проект «Своими силами. Экологическая выставка местного значения». Еще до открытия выставки куратором анонсировался проект как «попытка создать первую по-настоящему экологическую выставку»⁷. Данная практика не ограничивалась экологическим проектированием, поэтапным фиксированием всего процесса создания проекта, здесь концепт проекта с самого начала представляется как культурная модель познания экологии городской среды местного района. Форум-инсталляция, преобразовавшая весь первый этаж галереи «Пересветов переулков», изначально создавала состояние вовлеченности, партиципаторности проекта, располагая посетителя к обсуждению реалий техногенной цивилизации. Созданная организаторами проекта специфическая среда, отсылающая к значению древнего форума, приглашала к созданию своего собственного эстетического опыта, основанного на сугубо индивидуальных условиях человеческого существования и интересах к окружающему миру.

Дискурсивное поле, созданное в стенах галереи, выходило в медийное пространство в качестве обширной образовательной программы, где каждое мероприятие корректировалось аргументацией местных жителей (участников проекта) в необходимости получения конкретных компетенций или создания определенных условий. Такая модель практики, с одной стороны, преодолевает свои хронологические и пространственные рамки, создавая коммуникативную платформу для новых заинтересованных сообществ, с другой стороны, создает важный импульс вовлечения в трансформацию процессов техногенной среды и изменение условий существования субъекта.

Образовательная программа «Месяц экологии в музее Москвы», проходившая в декабре 2021 г., состояла из серии выста-

⁷ Каталог № 001 к выставке «Своими силами. Экологическая выставка местного значения» // Галерея Пересветов Переулков. URL: <https://www.peresvetov-gallery.com/%D0%B0%D1%80%D1%85%D0%B8%D0%B2> (дата обращения 9 января 2023).

вочных проектов, онлайн-лекций, паблик-токов, практикумов и акций. Организаторами последовательно поднимались вопросы об экологической ответственности современных городских производств, социальные аспекты утилизации мусора, формирование активных городских сообществ, т. е. как именно посредством реализации подобных экологически ориентированных практик, носящих партиципаторный характер, структурируется повседневность.

Обращение к городской экоповестке, к основам понимания культурных процессов в событиях общественной жизни города становится центральной частью проекта «Природа и человек в Капотне». Созданный как образ локальной идентичности, проект позволяет ставить вопрос о партиципаторной модели современного взаимодействия человека и природы. Стирая границы реального посредством мультимедийных эффектов, часть проекта «Атлас Капотни: Природа»⁸ представляет собой атлас как образ, фиксирующий культурную память, модель постижения уникальных топографических особенностей, актуальных урбанистических тенденций, призванный показать ценность природных экосистем. Медийное пространство проекта дает возможность пользователю интерпретировать и формировать свою собственную модель познания через визуальный образ, демонстрирующий перцептивный опыт воспринимающего субъекта.

Заключение

Представленные в статье экологически ориентированные художественные практики позволяют сделать вывод о том, что они существенно расширяют возможности эстетического восприятия природы и познания о техногенной среде человеческой деятельности, а также формы взаимодействия человека и природы. Алгоритм изучения данной группы экологических проектов выстраивался исходя из понимания специфики восприятия когнитивного и сенсорного опыта человека в социокультурном контексте.

В серии выставочных проектов, посвященных проблемам экологии и существованию человека в условиях техногенной цивилизации, организаторы предлагают различные способы формирования новых связей социокультурных практик через ис-

⁸ Месяц экологии в музее Москвы // Москва без окраин. Капотня. URL: <https://bezokrain.moscow/kapotnya> (дата обращения 9 января 2023).

пользование технических возможностей. Так, в «Заоблачных лесах» сделан акцент на возможностях индивидуального характера восприятия экологии через заложенный в произведениях визуальный образ природы. Такой образ, рассчитанный на чувственную и интеллектуальную подготовленность посетителя, активизирует его зрительское восприятие.

Партиципаторные проекты «Треш-арт», «Своими силами...» и «Атлас Капотни: Природа» способствуют созданию коммуникативного пространства, стирающего барьеры между человеком и действительностью. Значение подобных практик выходит за рамки выставочных проектов. Они формируют у посетителей специфическое видение новых сообществ, включение в новые дискурсы, погружают посетителя непосредственно в контекст эпохи, создавая тем самым сложную визуальную и эмоциональную среду субъекта.

Ситуацию вовлеченности эстетического опыта субъекта в жизненные процессы техногенной цивилизации демонстрируют проекты «Чистое искусство» и «Фантастик пластик». Модель этих практик становится конструктом создаваемой «новой» среды, скорректированной интенсивными процессами среды обитания личности. Использование экологического искусства в качестве художественного компонента подобных практик вводит объект, сделанный из продукта утилизации техногенной среды человека, в природный контекст, создавая тем самым новые смыслы в межкультурном взаимодействии современного социума.

Экологически ориентированные художественные практики создают новые пространства эстетического взаимодействия человека – техногенной среды – природы, коммуникации, обнаруживающие неразрывную связь субъекта и окружающей его среды.

Литература

- Беньямин 1996 – *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избр. эссе: Пер. с нем. / Предисл., сост. и примеч. С.А. Ромашко. М.: Медиум, 1996. С. 15–66.
- Берлеант 1996 – *Берлеант А.* Историчность эстетики // *Феноменология искусства* / Отв. ред. К.М. Долгов. М.: ИФ РАН, 1996. С. 241–261.
- Берлеант 2003 – *Берлеант А.* Энвайронментальная эстетика // *Лексикон нон-классики: Художественная эстетическая культура XX века* / Под ред. В.В. Бычкова. М.: РОССПЭН, 2003. С. 520–521.
- Berleant 2005 – *Berleant A.* Aesthetics and Environment: Theme and Variations on Art and Culture. Ashgate Pub. Limited, 2005. P. 5–17.

- Berleant 2013 – *Berleant A. What is Aesthetic Engagement?* // *Contemporary Aesthetics*. 2013. Vol. 11. Article 5. URL: https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol11/iss1/5 (дата обращения 9 января 2023).
- Дурновцев 2018 – *Дурновцев В.И.* Экологическая история в координатах отечественной историографии и исторического образования // *Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»*. 2018. № 4. С. 9–16.
- Галушина 2020 – *Галушина Н.С.* За что они борются? Социокультурные аспекты экологических движений // *Знание. Понимание. Умение*. 2020. № 2. С. 118–127.

References

- Benjamin, V. (1996), *Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoi vosproizvodimosti: Izbrannyye esse* [The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, Selected Essays], Romasko, C.K. (ed.), Medium, Moscow, Russia, pp. 15–66.
- Berleant, A. (1996), “Historicity of Aesthetics”, Dolgov K.M. (ed.). *Fenomenologiya iskusstva* [Phenomenology of Art], IF RAN, Moscow, Russia, pp. 241–261.
- Berleant, A. (2003), “Environmental aesthetics”, Bychkov V.V. (ed.), *Leksikon nonklassiki: Khudozhestvenno-esteticheskaia kul'tura XX veka* [Lexicon of non-classics: Artistic and aesthetic culture of the XX century], ROSSPEN, Moscow, Russia, pp. 520–521.
- Berleant, A. (2005), *Aesthetics and Environment: Theme and Variations on Art and Culture*. Ashgate Pub. Limited, pp. 5–17.
- Berleant, A. (2013), “What is Aesthetic Engagement?”, *Contemporary Aesthetics*, vol. 11, Article 5, available at: <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=684> (Accessed 9 January 2023).
- Durnovtsev, V. (2018), “Environmental history in the coordinates of national historiography and historical education”, *RSUH/RGGU Bulletin: “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies”*, Series, no. 4, pp. 9–16.
- Galushina, N. (2020), “What are they fighting for? Sociocultural aspects of environmental movements”, *Knowledge. Understanding. Skill*, no. 2, pp. 118–127.

Информация об авторе

Наталья В. Макашова, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; auburncrimson@mail.ru

Information about the author

Natalia V. Makashova, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; auburncrimson@mail.ru

Научный журнал
Вестник РГГУ
Серия «Литературоведение.
Языкознание. Культурология»

№ 7

2023

Дизайн обложки

Е.В. Амосова

Корректор

Ж.П. Григорьева

Компьютерная верстка

Е.Б. Рагузина

Учредитель и издатель
Российский государственный гуманитарный университет
125047, Москва, Миусская пл., 6

Свидетельство о регистрации СМИ
ПИ № ФС77-73401 от 03 августа 2018 г.
Периодичность 4 раза в год

Подписано в печать 31.10.2023
Выход в свет 09.11.2023
Формат 60×90^{1/16}
Уч.-изд. л. 9,0. Усл. печ. л. 9,1
Тираж 1050 экз. Свободная цена
Заказ № 1840

Отпечатано в типографии Издательского центра
Российского государственного гуманитарного университета
125047, Москва, Миусская пл., 6
www.rsuh.ru